

Sobre Paranaguá, Paulo. *A invenção do cinema brasileiro. Modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial y Editora PUC-Rio, 2014, 175 pp., ISBN: 978-85-7734-476-5.

por Cecilia Nuria Gil Mariño*



Paulo Paranaguá es una de las figuras más reconocidas de la crítica y la historia del cine latinoamericano en el escenario contemporáneo. En su libro, *A invenção do cinema brasileiro. Modernismo em três tempos*, nos propone un ejercicio de relectura de la vinculación entre el Modernismo y el cine brasileño que elude esquemas binarios claustrofóbicos en pos de provocar nuevos pasadizos y llaves interpretativas de esta relación a lo largo del siglo XX. Frente a la

narrativa tradicional de la historiografía del cine brasileño que resumió esta relación como un divorcio en los años 1920, seguido de largos años de abstinencia hasta llegar a un feliz casamiento en los años 1960, Paranaguá retoma ese inicio-nudo-desenlace para desestabilizar esa dramaturgia –lineal y hasta teleológica en algunas de sus versiones– y armar tres tiempos que dialoguen entre sí.

El autor escolta estos tres tiempos –fundación, institucionalización y diseminación– con un prefacio “dispensabilísimo” –en sus propias palabras– y una “saudade”. En aquel prefacio, Paranaguá señala “[...] Tres nunca es demasiado. Nuestra dramaturgia adopta la exposición en tres tiempos y admite

triángulos sin preconceptos” (12). La aclaración lejos está de ser “dispensable”. Trípticos, triadas y triángulos se expanden en todas las líneas de análisis propuestas por Paranaguá.

El libro pertenece a una colección llamada *Modernismo + 90* que tiene como objetivo reunir trabajos con temas y abordajes menos explorados dentro de la vasta literatura existente sobre el movimiento modernista en Brasil. La apuesta del autor por abordar en su complejidad específica cada una de estas tramas abre nuevos interrogantes y se repregunta sobre la deuda del Cinema Novo con el Modernismo para su legitimación social y cultural.

Tres tiempos y tres generaciones de modernistas recorren este libro sin capítulos. Este tríptico se presenta como una línea de tiempo en donde se entrelazan tópicos, escenarios y recorridos personales. El texto presenta una gran cantidad de testimonios en primera persona de los artistas e intelectuales sobre los que trata. Así, el trabajo con este tipo de fuentes va construyendo una intimidad con el lector donde Paranaguá presenta a la familia modernista, como en una larga conversación entre ellos.

El tiempo de fundación se abre con la declaración del poeta Menotti del Pichia –parte del “grupo de los cinco”– tras la inauguración de la Semana de Arte Moderna de 1922 en la ciudad de São Paulo. Paranaguá lo presenta como un hombre de cine injustamente olvidado, dado que durante el período mudo escribió guiones de filmes de ficción y lanzó junto a su hermano un noticiario cinematográfico llamado *Sol e sombra* (1923-1931). En ocasión de la Semana de Arte Moderna, el poeta se lamentaba por el municipalismo del cine brasileño y cuestionaba una idea de modernidad que no contemplara el desarrollo del cine, al que consideraba un elemento fundamental de la nueva cultura urbana de la época. El autor plantea que esta ambivalencia del Modernismo con respecto al cine es reveladora de sus ambigüedades como movimiento de vanguardia con respecto a la modernidad en un sentido amplio. El Modernismo

como tal no fue un movimiento orgánico ni unánime. Generó una profusión de manifiestos, obras y autores muchas veces hasta contradictorios. Es por ello que la relación entre el Modernismo y el cine debe ser comprendida dentro del cuadro más amplio de la modernidad.

El segundo turno dentro de este tiempo es para Mário de Andrade que junto a Menotti del Picchia y Guilherme de Almeida fueron los únicos tres participantes de la Semana de Arte Moderna que se interesaron por el cine. En el plano internacional, durante aquellos años, las vanguardias se acercaron fuertemente al cine. Así, Mário de Andrade también reveló su interés por él a partir de críticas en la revista *Klaxon* y un manifiesto entusiasmo por la figura de Chaplin. En este apartado, Paraguá establece una discusión con el ensayo de Eduardo Scorel,¹ señalando una confusión “imperdonable” (33) para un cinemanovista como él, en su crítica sobre la crítica marioandradina. El autor afirma que cuando Mário de Andrade es optimista con respecto a transplantar el arte norteamericano al Brasil, no está negando la posibilidad de un cine nacional. Su oposición entre lo arcaico y lo moderno era mucho más amplia. Paraguá señala que estas críticas están teñidas por la experiencia del anti-hollywoodismo de los años 1960. No obstante, por el contrario, en los años 1920 el Modernismo percibía a la cultura norteamericana como una alternativa al rancio academicismo lusitano y francés, como símbolo de las nuevas costumbres y de una necesaria revitalización cultural. Para Guilherme de Almeida, Hollywood era una opción estética vinculada con un proyecto de modernización para São Paulo. Así, Paulo Paraguá plantea que en el proceso de modernización y nacionalización de las formas culturales en Brasil se establece un triángulo entre Estados Unidos, Europa y Brasil donde la circulación tripolar es permanente.

¹ Se refiere a Scorel, Eduardo (2005). *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac Naify.

El tiempo de fundación de este libro se cierra con la excepción que confirma la regla, *Limite*, de Mario Peixoto (1931). Paranaguá resalta que el filme constituyó una ruptura con las ficciones y documentales existentes en Brasil, sin ninguna afinidad con el resto de la producción nacional de la época, pero sí con la vanguardia europea y con una sensibilidad modernista, pero que durante muchos años fue invisibilizada. Estos primeros y escasos contactos fueron percibidos como indiferencia y, así, se delineó una mirada pesimista de la historia que se convirtió en *doxa* y construyó una memoria borrosa del cine brasileño.

El tiempo de institucionalización se enmarca dentro del proceso de la revolución de 1930. Paranaguá plantea que el pasaje al cine sonoro tuvo como consecuencia la decadencia de los ciclos regionales a favor de un nuevo modelo productivo, al mismo tiempo que la revolución pregonaba por un proyecto de cine nacional. De este modo, la lógica industrial y la estatal fueron confluyendo en senderos afines.

El Modernismo promovía la construcción de una cultura brasileña como una fusión de ingredientes que traspasara los regionalismos. En ese sentido, se acercaba mucho más al programa de unidad nacional de getulismo que al de las oligarquías locales con sesgos racistas. El nuevo retrato de Brasil como paraíso racial y la ideología del mestizaje estaban en consonancia con varios modernistas que tempranamente pasaron a formar parte del Estado. La institucionalización del modernismo transformó su relación con el cine sobre todo a partir de la creación del INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) que durante medio siglo fue el único factor de continuidad de un cine cuya producción no lograba consolidarse. El INCE tenía como objetivo registrar los distintos aspectos de la cultura del país y así, fue hallando diversas alianzas modernistas, aún cuando éste nunca tuvo voluntad de convertirse en un laboratorio de vanguardia e innovación, ni demostró tener una amplia sensibilidad social.

El otro espacio de acción privilegiado fue la Universidad. Esta segunda generación consolidó a la Semana de 1922 como marco de refundación de la cultura brasileña. Fundaron la revista *Clima* (1941-1944), que dejó como legado el surgimiento de la crítica moderna y una cultura cinematográfica en Brasil, y formaron parte del núcleo de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo. Muchos de sus miembros tenían no solo lazos personales sino también familiares con los fundadores del Modernismo. Sus relaciones fueron ambivalentes y no siempre pacíficas. Paranaguá introduce la figura de Oswald de Andrade en su libro a partir de su relación con otros artistas e intelectuales, construyendo un triángulo de pensamiento con Mário de Andrade como tercer vértice. Primero, lo hace con Paulo Emilio Salles Gomes, luego con Joaquim Pedro de Andrade, y en menor grado con Glauber Rocha. En el caso de Paulo Emilio, sus testimonios muestran una relación de maestro y discípulo llena de tensiones, admiraciones y agresiones. El autor se detiene en el recorrido intelectual del crítico e historiador y a partir de éste, introduce sus propias propuestas historiográficas para el cine brasileño. En ese sentido, en varios pasajes la “saudade” paranaguense se traduce en una suerte de programa que resalta la importancia de una historia comparada para el cine latinoamericano. Salles Gomes, leal a la segunda generación de institucionalizadores, fue un militante activo por la Cinemateca Brasileira y participó de la integración del cine a la enseñanza superior. En pleno auge del Cinema Novo, Paulo Emilio dio legitimidad universitaria a la historia del cine nacional. Émulo de Oswald y Mário, como un águila de dos cabezas, él es el “eslabón perdido entre el Modernismo y el cine brasileño” (109).

Los lazos familiares abren el tiempo de diseminación. El autor retrata un mosaico cultural dinámico de las relaciones entre los diferentes artistas y pensadores en clave generacional. En primer lugar, repasa las primeras producciones de Joaquim Pedro de Andrade para lo que también se vale de su testimonio que combina una mirada afectiva y crítica del desarrollo del cine en

Brasil. Paranaguá se detiene aquí en la triada formada por Mário, Oswald y Joaquim Pedro a partir del análisis de la mirada oswaldiana de la obra de Mário en el filme *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

Paranaguá señala que aún en el Cinema Novo fue difícil la entrada del Modernismo, ya que las novelas del nordeste tuvieron preferencia en los primeros tiempos. Al igual que el Modernismo, el proyecto estético e ideológico del Cinema Novo no fue unánime, libre de fórmulas industriales y de ortodoxia estética. El cine pesaba más por carencia que por exceso. Esta tercera generación debía recusar la tradición o reinventarla, como lo hizo Glauber Rocha con Humberto Mauro. De esta manera, el Cinema Novo se inscribía en la continuidad de la literatura brasileña contemporánea, marcada por la refundación del Modernismo, donde la filiación más fuerte se daba en la figura de Joaquim Pedro.

Esta tercera generación estaba signada por el pensamiento desarrollista de la CEPAL, por una sociabilidad universitaria y en sintonía con la Bossa Nova. Esta generación de directores buscará una tercera posición, una suerte de descolonización del lenguaje fílmico nacional. Este nacionalismo se hallaba en consonancia con el resto de los cines de los años 1960 y 1970. La preocupación por la actualización cultural de Brasil también fue otro aspecto compartido entre el Modernismo y el Cinema Novo, aún cuando éste fue más social que nacionalista. En esa relación filial y creativa entre el Modernismo y el Cinema Novo, la renovación, la interpretación y la invención es lo que prevalece. En este tercer tiempo, el tercer elemento en esta relación es el Tropicalismo. Éste realiza una relectura original de la Antropofagia oswaldiana, al problematizar la relación entre la cultura brasileña y el extranjero, haciendo caer viejas formulas dicotómicas. Contesta al mismo tiempo al folklore y a la cultura de masas, al populismo y a la globalización. Si la educación había sido la norma en la década del 1930 y la conciencia social en los 1960, en los 1970 sería la agitación y reflexión.

Este tiempo se cierra con la crisis del nacionalismo y la apuesta del autor sobre el rumbo de la historiografía del cine brasileño. Él mismo entiende su trabajo como un solo libro que se reescribe todo el tiempo. Paranaguá retoma las propuestas de Salles Gomes sobre la articulación de la historia global y local. El espectáculo cinematográfico es de por sí internacional, por lo que se vuelve difícil una historia del cine nacional. El autor señala que la melancolía pauloemiliana se debe a que finalmente fue la televisión la que consiguió conformar una comunidad cultural para Brasil. No obstante, Paranaguá señala que “de vez en cuando las cenizas se convierten en brasas. ¡Milagro! Prueba de la existencia de Dios” (170). En esa chispa, tal vez, se apaga la saudade y se revitaliza la (re) invención del cine brasileño.

^{*} Cecilia Nuria Gil Mariño es Profesora en Historia con Diploma de Honor y Magister en Estudios de Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo becas del Fondo Nacional de las Artes y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (CONICET) para su investigación doctoral sobre la industria cinematográfica argentina y brasileña en los años treinta y cuarenta que cursa en la Universidad de Buenos Aires. Durante el año 2014, realizó una pasantía doctoral en el Programa de Posgrado de Historia Social de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. En el año 2014, ha sido ganadora del Segundo Premio del Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial del Fondo Nacional de las Artes de la Argentina en la categoría ensayo por su tesis de Maestría, que se encuentra en prensa.