

ÉTICA Y ESTÉTICA DE LA IMAGEN: EL CINE DOCUMENTAL EN EL BRASIL DE LOS AÑOS 60

Meize Regina de Lucena Lucas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

*El «derecho» brasileño es antes que nada hablar de Brasil
y de su probable transformación.*
(Sérgio Muniz, *Cine directo* – anotaciones, 1967)

El cine de no ficción tiene generalmente su historia relegada a un segundo plano, con excepción de los países con una fuerte expresión documental, caso de Inglaterra, Francia y la ex-Unión Soviética. En el caso de Brasil, existe la misma posición con relación a la película de no ficción, a pesar de la gran producción hasta los años 40 y de las nuevas formulaciones estéticas a partir de fines de la década del 50. La presencia de esa producción en la primera mitad del siglo es frecuentemente recordada como un obstáculo al surgimiento de un cine nacional – entiéndase la realización de filmes de ficción organizados en género, como el padrón americano – y estudiado apenas bajo el punto de vista del uso ideológico de esas películas por el Estado.

Sin embargo, en la trayectoria de la actividad cinematográfica en Brasil – dejando de lado una visión teleológica o idealizada de su historia – es donde se deben buscar los elementos que permitirán la formulación de la identidad del documental nacional como lo entendemos hoy.

La oposición entre película de ficción y de no ficción está relacionada con aquella existente en los primordios del cine entre el llamado «filme natural» y «filme posado». Contraponiéndose a la representación y al engaño presente en los dramas y comedias, existía la toma del mundo exterior a la cámara. Ese es uno de los principios del documental, pero es necesario también preguntarse si ese es el único elemento que lo define. Al final, ni toda manifestación imagética de carácter documental constituye filme documental, ni si éste se define única y exclusivamente por esa oposición presente en los primeros tiempos del cine.

Para el presente estudio lo que, por ahora, importa en esta relación son las siguientes cuestiones: el documental tiene como punto de partida imágenes recogidas in loco, pudiendo las mismas ser utilizadas más allá de su valor de evidencia o simple denotación; el abordaje a un determinado asunto es realizado teniendo

en cuenta determinado punto de vista; finalmente, el documental no se obliga al cumplimiento de objetivos como los de noticiar, describir, explicar o publicitar; tiene como atributo tratar sus temas con profundidad¹.

Tales atributos que componen la identidad del documental fueron construidos a lo largo del siglo XX a medida que los realizadores, a partir de sus producciones – fílmicas y textuales – definían la existencia de un campo de trabajo distinto del cine de ficción, pero que compondría igualmente una forma de expresión cinematográfica. Una segunda diferenciación fue todavía necesaria: era preciso situar el documental como diferente de otras formas de captación de imágenes del cotidiano, tal como los noticiarios cinematográficos, y de otras formas no ficcionales, tal como la propaganda. El documental se sitúa en el campo cinematográfico como una forma de expresión individual o de un grupo.

Siendo así, se requiere cuidado para no establecer la falsa ecuación entre documental y no ficción. El documental se incluye en la no ficción pero no le es coincidente. La no ficción nace junto con el cine. Los primeros filmes constituyen películas en las cuales fueron captadas paisajes, personalidades y eventos. El documental, sin embargo, surge posteriormente.

Dada la proliferación y diversidad de las definiciones de documental que revelan producciones no menos diversas, entiendo que lo que individualiza el documental sólo puede ser encontrado en su historia, en aquello que fue hasta hoy. Es necesario encontrarle un fundamento histórico.

El género documental tiene un pasado, existe una práctica construida por aquellos que se dedicaron a su producción. Las raíces de esa práctica se encuentran, obviamente, en su nacimiento y consecuente desenvolvimiento, en el sentido de una afirmación con identidad propia. Así, ir hasta su origen para conocer el momento en que se afirmó, en que ganó contornos de una identidad propia, en que se institucionalizó, es incuestionablemente el camino que debemos descubrir y seguir. El que individualiza el documental frente a otras formas de expresión sólo podrá ser encontrado en aquello que fue hasta hoy².»

La historia de la producción no ficcional conduce la del documental. El documental no es un desdoblamiento, desarrollo o perfeccionamiento de las películas naturales; no obstante, dialoga con ellos pues ambos tienen como punto de partida la toma de un mundo que existe fuera de sus imágenes.

El documental tuvo en esos primeros filmes una referencia en la medida en que durante su recorrido de construcción de una identidad propia y de realización de sus prácticas tuvo necesariamente que buscar las marcas que lo diferenciaban de otras producciones de carácter no ficcional. Uno de los elementos centrales de esa trayectoria fue la formulación del concepto de documentalista. El filme sólo existiría en la medida en que resultase de la operación cinematográfica y subjetiva de un sujeto que toma una posición ante la realidad y formula esa posición en términos cinematográficos.

La formulación de este pensamiento en el escenario de la producción internacional encuentra sus bases en Robert Flaherty y Dziga Vertov que, no obstante, nunca se definieron como documentalistas, ni definían sus filmes como documentales. Sólo posteriormente, con John Grierson, el término pasa a ser utilizado en un sentido preciso: sería una forma nueva con estrecha vinculación con la realidad. Las películas de no-ficción perdieron espacio en el mercado a partir de la realización de las cintas de ficción, claramente, a partir de la organización del mercado en géneros siguiendo el esquema norte-americano.

Pensando el caso brasileño, se debe tener en mente el hecho de que las primeras políticas en pro de un cine nacional contemplaron los realizadores de películas de no ficción de manera general. La legislación, al entrar en vigor, permitió un expresivo aumento de esa producción en el corto metraje que, según sus contemporáneos, nada agregaba al séptimo arte y a la cultura brasileña. Los realizadores enfrentaron una dura campaña contra su trabajo en la prensa, o por lo menos, en parte de ella. Se criticaba la baja calidad técnica de las cintas, la repetición de fórmulas estéticas y la consecuente falta de investigaciones formales en el área, y, por fin, su proximidad con la propaganda.

El proceso de construcción de la identidad del documental constituye un doble movimiento que tiene como punto de partida diferenciarse de las demás formas de registro fílmico de carácter documental. O sea, de las producciones cuya materia-prima es la captación de imágenes *in loco*, de un mundo cuya existencia no depende de la acción (de una construcción) cinematográfica. Por otro lado, el documental se busca afirmar como una expresión cinematográfica. No se define meramente por oposición al cine de ficción. Coloca en cuestión las diferentes maneras que tiene el cine para relacionarse con el mundo. Sea por la afirmación de un discurso propio del cine documental, en que se explora la relación de las películas con el mundo histórico³, o por la afirmación del elemento documental en el cine. La cuestión, por lo tanto, sobrepasa el referencial técnico que a primera vista distingue ficción y documental. Hay en el documental un modo específico de producción de sentido:

La plupart des innovateurs, de Vertov à Kierostami en passant par Rossellini ou le cinéma-vérité, ont cherché des formes d'ouverture du film en provoquant: soit un trouble entre le film comme vision ou fantasme et la vie ordinaire, vraisemblable; soit l'irruption du réel dans la fiction; soit la subversion du réel par la fiction⁴.

En ese movimiento de afirmación del documental como una expresión cinematográfica y de diferenciación de otras formulaciones documentales, la figura del realizador pasa a ser central; al final, la película es entendida como el resultado de un punto de vista específico. De esa forma, no tiene como objetivo meramente

noticiar, describir, explicar, registrar o publicitar, sino pensar el mundo a partir de su propia captación. El documentalista es alguien que hace elecciones – de temas, de formas de abordajes y de la presentación de lo que filmó – e, inclusive, no menos importante, de técnicas y lenguajes. La opción por un ancho, por determinados ángulos de filmación y movimientos de cámara, por un tratamiento sonoro, existe en cualquier película, sea de ficción o documental. Toda cinta es producto de un proceso de interpretación, selección y montaje que tiene como punto de partida y de llegada la realidad en la cual las elecciones realizadas implican cuestiones éticas y estéticas. En el caso del documental resulta específico de esa relación:

«est-ce bien la réalité vraie qu'on me donne à voir là? Répondre oui, renvoie au caractère d'indice de la prise de vue: une certaine réalité physique s'est imprimée sur l'épreuve photographique (ou la bande vidéo), celle-ci est la trace de celle-là, son empreinte. Réalité et film sont dans un rapport direct de cause à effet. Répondre non, renvoie au contraire, à l'aspect symbolique de l'image: arbitraire ou conventionnel, le sens qu'on lui attribue peut varier suivant les montages du langage, selon l'usage social et les circonstances, l'intention du producteur, l'interprétation du récepteur. Ainsi d'un côté, le film est épreuve de la réalité más pas une preuve: son aspect symbolique déborde, il transpose. De l'autre, il fonctionne bien comme un langage, symbolique donc, más pas une langue abstraite (telle que l'écriture ou les mathématiques), plutôt un langage concret, figuratif, parce que la prise des vues est toujours en prise sur des réalités singulières: paysages, bêtes et gens »⁵.

De esa manera, pierde sentido comprender el cine a partir de la oposición ficción/documental. Lo que no significa negar la existencia de dos discursos narrativos que se fundamentan en un acuerdo entre realizadores y público. Cuando se asiste a un documental se parte del presupuesto de que los personajes, lugares, eventos, informaciones y fechas que lo componen son exactos y auténticos. Se puede decir que existen elementos sistémicos que, de manera general, definen el discurso del filme documental y del filme de ficción. Solamente a partir de la formulación de esos discursos se torna posible pensar las relaciones entre la ficción y el documental y sus posibles «subversiones». El aspecto de construcción presente en cualquier filme permite a los realizadores «jugar» con sus límites entre la ficción y lo real.

El caso brasileño no es diferente. Las nuevas propuestas estéticas tenían un campo de reflexión en común y, más que eso, fueron factibles pues había una experiencia social compartida que creo las condiciones de posibilidad para nuevas formulaciones cinematográficas.

El cine-club, en cualquier época y lugar, se define por algunas características básicas, como el hecho de estar legalmente constituido, poseer carácter asociativo

y contener, en sus estatutos, como finalidad principal, la divulgación, la investigación y el debate del cine como un todo. La actividad cine-clubista en Brasil se remonta a fines de los años 20 cuando fue fundado en Río de Janeiro, en 1928, el Chaplin Club, por Otavio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro y Claudio Mello, creciendo por el país en los años que se siguieron. La actividad cine clubista tuvo un gran impulso en la década del 50 y resistió hasta los primeros años de la dictadura, cuando la censura y las persecuciones políticas dejaron vacías las salas de proyección. En esa época, existió una tendencia de los cine-club a organizarse en torno de entidades como museos, escuelas y facultades, y la fundación de cine-club estimulados por el movimiento de orientación católica que difundía la cultura cinematográfica. Una señal del gran crecimiento de esa actividad fue la realización en 1958 del Curso para Dirigentes de Cine-club organizada por la Cinemateca Brasileña para atender a la creciente demanda de las entidades.

Filmes antiguos, grandes clásicos y películas inéditas en las salas comerciales eran intercambiados entre los diferentes cine-club del país, inclusive en copias de 16 mm. A partir de 1955, la Filmoteca del Museo de Arte Moderna de San Pablo (FMAM) – cuna de la futura Cinemateca Brasileña – pasó a distribuir regularmente filmes clásicos para os cine-club. El surgimiento de las cinematecas de San Pablo y de Río de Janeiro vino a incrementar aún más esa actividad, facilitando el acceso a las películas y dando soporte a la dinámica de organización de la actividad.

Fundado en 1957, el Grupo de Estudios Cinematográficos de la Unión Metropolitana de Estudiantes (GEC/UME) es un ejemplo de la intensidad de la actividad cine-clubista. Las charlas, cursos y debates ocurrían en el auditorio del Palacio de la Cultura, en Río de Janeiro, reuniendo a centenas de aficionados por el séptimo arte. La fruición fílmica se extendía y se profundizaba por la palabra. La extensión de los grupos de estudio y discusión eran algunos bares y restaurantes elegidos por los frequentadores de las salas de exhibición y cine-club, donde se discutía sobre películas y sobre la situación del cine en el país.

Además de la palabra existía también la necesidad de la lectura. El placer del espectador caminaba a la par con el placer del lector. La lectura permitía una profundización de la apreciación de la cinta, bien como permitía acompañar los debates sobre la situación del cine brasileño. La dificultad de acceso a la *Revista de Cine*, publicación oriunda de Belo Horizonte que era referencia nacional, o a diarios de otros estados era substituida, en parte, por los boletines producidos por los cine-club, por los grupos de estudio y por las cinematecas, pues ellas se nutrían del intercambio de material e información entre diferentes entidades. Muchos fueron los jóvenes que coleccionaron esas publicaciones y dieron inicio a la organización de pequeños archivos particulares. En los cine-club de orientación católica, el acceso a obras extranjeras se daba por medio de los padres, que tenían más facilidad de importar los libros. Las cinematecas, al organizar los archivos de fuentes impresas, sistematizaban en sus acervos las diversas corrien-

tes que formaban el pensamiento cinematográfico del período. Sus funcionarios, en gran parte jóvenes aficionados por cine, tenían acceso a ese material, caso de Maurice Capovilla, Jean-Claude Bernardet y Gustavo Dahl, en San Pablo, y Walter Lima Júnior, en Río de Janeiro, que igualmente se dedicaban a escribir sobre cine. Todos trazaban posteriormente una importante carrera en el cine.

La pasión por el cine llevaba además al placer de escribir. Ver, leer e escribir. Para muchos esas tres actividades eran indisociables. La lectura y la escritura permitían otra forma de fruición de las películas para una generación en que «el mundo parecía que se explicaba por el cine»⁶. El director Walter Lima Júnior llega a afirmar, en un caso extremo, que clasificaba a las personas por su gusto cinematográfico. No era el único que separaba el mundo entre los amantes de Bergman, Rossellini o Chaplin.

La escritura o el trabajo en la cinemateca constituían una de las primeras formas de trabajar en el campo cinematográfico. Las trayectorias de los jóvenes que pasaron a la realización poco tiempo después, a fines de la década del 50 o inicio de la década del 60, convergen, dada su semejanza: miembros de cine-club, críticos de diarios, funcionarios de la cinemateca. Es el caso de Leon Hirszman, Cacá Diegues, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla y Walter Lima Jr., para citar algunos ejemplos de personas que se dedicaron al cine y que más tarde hicieron cine. Dedicarse al cine significaba ver, escribir, leer, discutir cine y, principalmente, hacer de la divulgación del cine y de parámetros de apreciación crítica una práctica.

Esa época que antecede a la realización, puede ser considerada un período vivido como de aprendizaje de la mirada. La crítica hecha al cine entonces producido era acompañada de propuestas para un cine a ser realizado. Un cine del deseo, del futuro. Por lo tanto, cuando posteriormente son creados mecanismos económicos y estructurales que permitieron la realización de ese cine o público (aunque fuera limitado) éste ya estaba formado, por lo menos por la palabra. Cuando los primeros filmes del llamado *Cinema Novo* comenzaron a ser realizados, el texto continuó desempeñando una función esencial en la actividad cinematográfica y en la fruición fílmica.

Por lo tanto, el público de esos circuitos de exhibición poseía un campo común de referencias con los realizadores, pues hay una experiencia anteriormente compartida, así como los códigos de comprensión fílmica. Al mismo tiempo que el público de las cinematecas, cine-club y festivales se volcaba para el pasado, formando una rica cultura cinematográfica, estaba igualmente abierto al futuro en la medida que buscaba nuevas formulaciones estéticas.

Las películas producidas por esa generación se destacaban por la búsqueda de una interpretación del país, por una nueva manera de pensar la cultura nacional y por la afirmación de una determinada ética y estética. Ese horizonte compartido por algunos sectores permitió la formulación de nuevas actuaciones en el campo

cultural brasileño. Por lo tanto, no podemos pensar los realizadores desvinculados de los sujetos que recibieron su obra y de ella hicieron una lectura, ya que ambos comparten una misma experiencia social. Los filmes, por lo tanto, son testimonios de una época. Los temas, personajes, cuestiones, movimientos de cámara, fotografía, actuación, montaje, o sea, la estética, el lenguaje y contenido de los filmes, no apenas expresan el ambiente social en el cual fueron gestados como también se transforman en elementos constituyentes de la percepción sobre la sociedad.

El estudio de la producción y de la recepción de las películas de Thomas Farkas, realizados entre 1964 y 1965, busca el acceso a la experiencia de esa época, momento crucial para la construcción de un nuevo lugar para el documental en la cinematografía nacional.

Al final de los años 50, el surgimiento de los equipos en 16 mm y el sonido sincrónico (grabador portátil) sirvieron de base técnica para la renovación de las expresiones documentales en Francia, Canadá y Estados Unidos, denominadas de cine directo (o cine-verdad). El gran atractivo de 16mm eran las posibilidades generadas por el bajo costo de producción, por lo leve y el menor volumen del equipamiento, permitiendo mayor movilidad en las filmaciones.

La evolución de los medios técnicos marcaba un momento fundamental en la producción de documentales. Ese nuevo equipamiento se constituye como el soporte de una generación de realizadores en busca de nuevas formas de expresión fílmica y de una relación entre documentalista y sujeto filmado construida sobre nuevas bases.

«Ya no hacía falta reservar el discurso para la posproducción en un estudio, completamente alejado de las vidas de aquellos cuyas imágenes embellecían la película. El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo e hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta. La voz del realizador podía oírse tanto como la de cualquier otro, no a posteriori, en un comentario organizado en voice-over, sino en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con otros. Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación»⁷.

En Brasil, sin embargo, a pesar de las dificultades y de la falta de recursos financieros, el 16mm no fue prontamente adoptado. Solamente en 1964 serán realizados los primeros filmes con esos equipos, tres de las cuatro películas producidas por Thomaz Farkas: *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horácio Gimenez,

Subterrâneos do Futebol, de Maurice Capovilla, y *Viramundo*, de Geraldo Sarno⁸. También fueron los primeros a utilizar el sonido sincrónico.

La historiografía y la crítica especializadas vieron en esos filmes una expresión del cine-directo. Desde *Garrincha, alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, se buscó vincular la producción documental nacional al cine directo. Si por un lado se reconocía, a partir de esa obra, que había una búsqueda por el despojamiento, libertad y agilidad, características de esa cinematografía, por otro, se resaltaba (muchos críticos dejarán ese aspecto de lado) la ausencia de los equipos que formaron la base material del cine directo. Las películas identificadas con el cine-directo demoraron en llegar al país y fueron exhibidas en sesiones especiales y esporádicas, no obstante, proliferaron los escritos sobre los nuevos títulos producidos. Cineastas brasileños, como en el caso del propio Joaquim Pedro, tuvieron oportunidad de entrar en contacto con esa filmografía y sus realizadores. En poco tiempo, las propuestas y principios del cine-directo se hicieron conocidos en Brasil.

Pero si miramos para la producción documental brasileña y para la cultura cinematográfica de la época, se identifica la valorización de documentales nacionales anteriores, como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, y *Arriaal do Cabo* (1959), de Mário Carneiro y Paulo Cezar Saraceni, considerados marcos de la renovación del cine nacional y elementos de ruptura con lo que se hacía hasta entonces. Para Glauber Rocha, la película de Linduarte Noronha se encuentra en los orígenes del *Cinema Novo*. Y, por fin, los propios realizadores trataban de teorizar sobre sus realizaciones buscando definir el lugar de la producción nacional en el panorama mundial. Esos eran las tres principales referencias cinematográficas – el cine-directo, los primeros filmes documentales hechos en el país y el lugar de la producción brasileña en el escenario global – por los cuales se bali-zavam la producción y la evaluación de las cintas. Podemos agregar todavía un cuarto elemento: la contraposición a la producción no ficcional que abarrotaba las salas de cine con cintas patrocinadas, noticiarios cinematográficos y películas de propaganda.

Mario Ruspoli, uno de los principales documentalistas franceses y representante del cine-directo, estableció los siguientes criterios para distinguir el cine-directo (o cine-verdad) del resto de la producción documental:

«La prise de vue et de son synchrone directement sur le terrain, au moyen d'appareils légers, silencieux et portatifs, aussi peu voyants que possible, qui puissent permettre au cinéaste de filmer immédiatement n'importe où et dans n'importe quelles conditions. Les appareils sont utilisés par des équipes de techniciens réduites au minimum (2 ou 3 au plus); 2. Une nouvelle manière de travailler. Réalisateur et techniciens doivent savoir travailler 'comme un seul homme', et presque 'penser la même chose em

même temps?. Ils se trouvent dans la position d'oublier, voire de rejeter la plupart des principes du cinéma classique, de faire table rase de beaucoup de conventions, pour se consacrer à ces nouveaux moyens d'expression et de découverte; 3. Une attitude d'observation et de recherche de la part des cinéastes qui consiste à puiser directement leur substance dans les éléments même de la vie, de la société, de l'homme, de la tribu, sans les transformer, tels qu'ils se présentent devant nos yeux ou notre caméra. Ce dernier critère est d'une particulière importance et permet de distinguer des cinéastes-vérités de quelques-uns de leurs précurseurs⁹.

Por lo que se puede comprender, según los parámetros establecidos por Ruspoli, las diferencias entre los documentales brasileño y francés no se resumían al equipamiento, para lo cual era necesaria una educación técnica diferente. Seguir el desarrollo de los acontecimientos y el fluir de la palabra humana exigía una postura novedosa del director y de su reducido equipo, especie de co-realizador del filme, pues todos deberían realizar y pensar conjuntamente. La película sería el resultado de un tipo de pensamiento colectivo, resultado de la confianza mutua y de la organicidad del grupo¹⁰. Esa nueva actitud sería determinada por los nuevos equipos que permitirán la conquista de un inexplorado espacio cinematográfico y por la relación de los realizadores con la cámara. Sería necesario olvidar la cámara y adoptar como actitud observar lo que se pasa delante de ella. Contrariamente al cine clásico, no podría haber cambios de ángulo, pues la película debería seguir la acción que acontece y se desarrolla por el acto de la filmación.

El documental brasileño asume otras posturas, al mismo tiempo que define los límites de su filiación al cine-directo internacional.

Idealmente el cineasta que hace cine directo «ve» y «escucha» todo. Aunque eso sea un concepto un tanto general, es realmente un punto de partida que posibilita constatar que el cine directo verifica como, en la realidad, las personas actúan, piensan y hablan. Pero diferenciándose de los cineastas que utilizan la técnica del «directo» (frecuentemente llamado, aunque erróneamente, de cine verdad) en los Estados Unidos, en Canadá y en Francia, el cineasta brasileño al hacer cine directo no se satisface ni conuerda en documentar solamente tal o cual realidad, de ser él un simple espectador o esperar que dicha realidad se explique sola. Para el cineasta brasileño que utiliza la técnica del cine directo, tiene que existir una visión crítica de los conflictos y contradicciones que están en la realidad que su filme presenta. Sea cual fuere el nivel en que la realidad sea sorprendente, documentada por el cineasta brasileño que hace cine directo, ella será desintegrada, examinada y posteriormente reintegrada por el autor del filme o por su público. [...]

Lo que genera tal repercusión del cine «directo» brasileño es exactamente la visión crítica de los problemas de nuestro país, la franqueza con que las estructuras arcaicas y/o actuales son examinadas. [...]

En el caso brasileño, el cine «directo» asume la forma de investigación filmada, no obstante, sin nunca perder su especificidad de cine, pues no estamos haciendo sociología o antropología, sino cine. Aún así, el «directo» es un elemento de constatación, de colocación de problemas, de toma de consciencia de esos mismos problemas que se colocan y son colocados en una sociedad subdesarrollada como la nuestra. Es el método que se presenta, en el campo del cine, de conocernos (al mismo tiempo con la perspectiva de transformar) nuestra realidad. El «directo» brasileño es antes que nada hablar de Brasil y de su probable transformación¹¹.

Las diferencias del documental brasileño con relación al cine directo o cine-verdad hecho en Europa y en los Estados Unidos no se resumían, por lo tanto, a una cuestión de equipamiento. Además, por ese parámetro (y por el trabajo con equipos pequeños), la producción Farkas se aproxima de ese cine. El texto de Sérgio Muniz apunta para otros usos de esos equipos y de las técnicas del directo. Coincidente con la propuesta que agregó a la generación *cinenovista*, era imposible transplantar modelos extranjeros para el país.

No se trataba de atrapar el cotidiano al azar, sino de dar visibilidad a un cotidiano desconocido o deformado (en la visión de los cineastas y parte de sus contemporáneos) por las lentes de cámaras que se detenían en la superficie de la realidad. Nada más distante, por ejemplo, de *Chronique d'un été*, de Jean Rouch y Edgar Morin, en la cual la cámara actúa como un catalizador, un elemento provocador. La película es en cierta medida una crónica de su propia filmación y de las situaciones que ella provoca. En el caso del cine americano, se recusaba el comentario, la entrevista e incluso la música. La cámara observa, pero mantiene su distancia de situaciones y sujetos para buscar revelar una realidad que existe más allá de su presencia.

Los textos y los filmes de los realizadores brasileños apuntan para un camino distinto de la propuesta francesa y americana. El filme se asume como una construcción. El director o equipo son vistos en las imágenes. Por el montaje, por la narración o por la música, se refuerza la idea de que la película es un punto de vista. Y, principalmente, no interesa al realizador hacer de su documental el flagrante de un momento de la realidad provocado por el propio acto de filmar ni el registro de la realidad. La cámara leve y el sonido sincrónico sirven para documentar, y en la medida en que registran, transforman en real el elemento a partir del cual se estructura el discurso del filme. Todos conocen el futbolista Pelé, escucharon sus entrevistas, vieron sus dríbles, las contusiones que sufrió. Pero esos mismos fragmentos de lo real, en *Subterráneos do futebol*, de Maurice Capovilla, organizados dentro de un discurso, ganan nuevo sentido al permitir una nueva lectura de sonidos e imágenes familiares. En *Viramundo*, el obrero de la construcción civil, figura conocida en los grandes centros, aparece desplazado con relación a lo que se sabe de él. Por primera vez él tiene voz. Habla de sí y de

su situación de trabajo. Su imagen y su testimonio hablan de un problema propio, al mismo tiempo en que integran la problemática del desplazamiento de emigrantes para la gran metrópoli, la ciudad de San Pablo.

El cine-directo llegó a Brasil por la publicación de artículos, cartas intercambiadas entre amigos (caso de Joaquim Pedro, que mantenía una intensa correspondencia con sus colegas en los períodos en que estudió en Europa y Estados Unidos) y algunas exhibiciones. Ese cine tuvo una gran repercusión y proporcionó referencias para la evaluación y realización de cintas documentales. Pero la mayor parte de las informaciones provino más de la lectura de ensayos, comentarios y entrevistas de que de las cintas, raramente exhibidas¹². Sería difícil copiar algún modelo extranjero, ya que era raro el contacto con la filmografía documental, fuese nacional o extranjera. Un texto de Edgardo Pallero, productor ejecutivo de las películas de Thomaz Farkas, publicado en la época de realización de los filmes, es taxativo en establecer una diferencia entre el cine-verdad y la experiencia documental producida por Farkas.

Es importante aclarar que no nos propusimos hacer de inicio un cine documental encuadrado en los cánones de lo que comúnmente se llama de cine-verdad; lo que se quería era hacer una obra auténtica comprometida y útil para mayor comprensión de los fenómenos culturales por ella abarcada (COSTA, 1966, p. 275).

Hubo una apropiación de la técnica del cine directo y la explotación de las entrevistas, pero dentro de una propuesta propia. Geraldo Sarno, Maurice Capovilla y Sérgio Muniz afirman¹³ que tomaron contacto con la producción de documentales extranjeros y, más precisamente franceses, solamente después de 1965. Se sabe, sin embargo, que *Chronique d'un été* (FRA, 1961) fue exhibido en San Pablo en la cinemateca durante la Semana de Cine Francés en 1962. Por lo tanto, existe la posibilidad de que tanto Sérgio como Capovilla hayan visto esa película o alguna otra con una propuesta semejante antes de realizar sus filmes.

Pero lo que nos interesa es la afirmación -ya en la época de realización de filmes como ahora- de una forma de expresión propia (que también ocurría en el campo de la ficción) y de otras referencias cinematográficas, como el realismo, las recientes producciones documentales nacionales, caso de *Arraial do Cabo*, el neo-realismo (cuyo impacto se hizo sentir en la cultura cinematográfica brasileña desde los años 40 y prosigue por toda la década siguiente) y la producción documental de la Escuela de Santa Fé, en Argentina, que tenía en la figura de Fernando Birri su gran referencia.

Esas referencias del cine-directo y del cine-verdad se sumaban a otras que, a lo largo de la década del 50, basaron sus reflexiones y debates sobre el estatuto del cine, los problemas de la industria cinematográfica nacional, las condiciones

de producción y la cuestión estética. Era dentro de esos debates que se incluía la discusión sobre el cortometraje y el documental. La cultura cinematográfica elaborada en esos años creó un ambiente propicio para la búsqueda de nuevas propuestas y formulaciones estéticas y el contacto con el mayor número posible de cinematografías. Pero, al contrario de una cultura cinematográfica que durante años alimentó el mero trasplante de modelos extranjeros, en ese momento se buscaba consolidar una expresión cinematográfica propia.

Crítica y realizadores miraban lo que sucedía fuera y al mismo tiempo mudaban su mirada para el propio país. El cine brasileño tenía una historia cuya producción era evaluada y se reivindicaba parte de ella como siendo el origen de un nuevo cine. El cine brasileño no debería partir de cero o de cinematografías extranjeras, pues él ya tendría una expresión propia. Y, por fin, la lucha por el cine nacional era igualmente una lucha política. Un joven realizador brasileño no tendría jamás el mismo punto de partida de un joven realizador italiano, francés o americano. Por lo tanto, no se cuestionaba como realizar un cine documental a la *francesa* o americano. La cinematografía nacional debería estar en sintonía con esas nuevas propuestas pero a partir de una construcción propia.

La cinta de Joaquim Pedro, *Garrincha, alegria do povo*, ofrece un buen ejemplo en ese sentido:

El hecho de Garrincha no haber adoptado plenamente esas propuestas no se debe apenas a la falta de equipos, sino también a las propias concepciones de cine y a la postura política del cineasta en aquella época. Aunque entusiasmado con los nuevos documentales que surgían, Joaquim Pedro no parece haber modificado substancialmente las ideas que ya expresaba en sus conversaciones con el equipo del cortometraje *Couro de Gato* (filmado poco antes de su viaje al exterior), cuando ya exaltaba el corte como elemento básico cinematográfico. Resulta difícil imaginar un Joaquim Pedro plenamente adepto de la «no intervención» defendida por el Cine Directo americano. Hasta reproduce el discurso, pero el filme se encarga de inyectar matices y resaltar las diferencias. Si a eso se suma el impulso político de desvendar y criticar los mecanismos de alienación y explotación por el poder imperante en el fenómeno del fútbol en Brasil – impulso que no excluía ‘una cierta omnipotencia frente a la realidad’, como iría a reconocer Joaquim Pedro tiempo después. El proyecto del fútbol no consistía en exhibir una visión del fútbol, asumiendo el punto de vista particular del realizador, como en el *Cine Verdad*, sino una abordaje cierta: desmistificadora, totalizante, definitiva (ARAÚJO, 1997, p. 238-239).

Si las cuestiones cinematográficas, culturales y políticas eran distintas, sería imposible meramente transponer una estética extranjera para la cinematografía local. Una de las críticas más constantes, hecha por los jóvenes *cinenovistas* al cine

nacional, era el trasplante de modelos americanos. Sustituir el modelo americano de los grandes estudios por los modelos francés y americano del cine-verdad sería incurrir en el mismo error.

El documental brasileño buscaba diferenciarse de las producciones del pasado y se consolidar frente a sus congéneres extranjeros. Al mismo tiempo, se afinaba como un movimiento internacional por la afirmación de un cine nuevo en que los filmes deberían estar lo más próximo posible de la sociedad.

Se hace necesario pensar en la dinámica buscada entre la cámara y su objeto al momento de la captación de la imagen. Los hombres y los paisajes no están en escena solamente como informaciones. Más de que meramente informar, ellos tienen como tarea hacer de sí mismos acontecimientos sensibles, o mejor, funciones dramáticas, elementos rítmicos, apariciones, desapariciones, metáforas. En la mesa de montaje, surgen otras tantas construcciones: proyecciones de la realidad surgidas de la cabeza de su realizador, brillos de las relaciones entre quien filma y quien es filmado, impresiones en la película de los personajes y su medio (muchas veces sólo percibidos cuando ya se tornaron imagen cinematográfica). La filmación pasa a ser entendida y vivida como un acto.

NOTAS

- 1 PENAFRIA, M.: *O filme documental – história, identidade, tecnologia*. Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp. 25.
- 2 Ibid., pp. 34.
- 3 NICHOLS, B.: *La representación de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997.
- 4 NINEY, F.: *L'épreuve du réel à l'écran*. Paris/Bruxelas, De Boeck Université, 2002, pp. 53. La mayor parte de los innovadores, de Vertov a Kierostami pasando por Rossellini o el cine-verdad, procuraron formas de abertura del filme provocando: sea una perturbación entre la cinta como visión o fantasma y la vida ordinaria, probable; sea la irrupción de lo real en la ficción; sea la subversión de lo real por la ficción.
- 5 Ibid., pp. 14. ¿(...) será la realidad verdadera que me es dada a ver? Responder sí, remite a la característica de índice de un punto de vista: una cierta realidad física se imprimió sobre el soporte fotográfico (o video), este es un rastro de ella. Realidad y filme están en una relación directa de causa y efecto. Responder no, remite al opuesto, al aspecto simbólico de la imagen: arbitraria o convencional, el sentido que atribuimos puede variar conforme el montaje del lenguaje, según el uso social y las circunstancias, la intención do productor, la interpretación del receptor. Así, por un lado, el filme es un rastro de la realidad mas no una prueba: su aspecto simbólico transborda, se transpone. De otro lado, funciona como un lenguaje, simbólico por eso, pero no un lenguaje abstracto (tal como la escritura o las matemáticas), más que un lenguaje concreto, figurativo, porque la captura de vistas está siempre enmarañada con realidades singulares: paisajes, animales, personas.
- 6 Testimonio de Walter Lima Júnior dado a la autora en 01 de abril de 2003.
- 7 NICHOLS, B. *La representación de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 79.

- 8 El cuarto filme fue *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares, cuya realización tuvo inicio antes del proyecto de Thomaz Farkas de producción simultánea de documentales.
- 9 *Lé cinéma et la vérité*. Artsept, Paris, n. 2 avr./juin. 1963, p. 6. 1. A tomada e o som sincrónico diretamente no local, por meio de aparelhos leves, silenciosos e portáteis sion utilizados por equipes de técnicos reduzidos ao mínimo (2 ou 3 no máximo); 2. Uma nova maneira de trabalhar. Realizadores e técnicos devem saber trabalhar 'como um só homem' e quase 'pensar a mesma coisa ao mesmo tempo'. Eles se acham na posición de esquecer, até de rejeitar a maior parte dos princípios do cine clássico, de fazer tábula rasa de muitas convenciones, para se consagrar aos novos meios de expressão e de descoberta; 3. Uma atitude de observación e de pesquisa da parte dos cineastas que consiste a extrair diretamente sua substância nos elementos da vida, da sociedade, do homem, da tribo, sem os transformar, tal como se apresentam diante de nossos olhos ou da nossa cámara. Esse último critério é de particular importância e permite distinguir os cineastas-verdade de qualquer um dos precursores.
- 10 MÉTHODE I.: *Mario Ruspoli*. Francia, 1962. VHS.
- 11 MUNIZ, Sérgio.: <Cine directo – anotaciones> en *Mirante das Artes*, San Pablo, n.1, en./feb. 1967, p. 19.
- 12 BERNARDET, Jean-Claude.: <As rebarbas do mundo> en *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 4, pp. 249-256, set. 1965.
- 13 Entrevistas concedidas a la investigadora entre 2002 y 2003.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, L.: *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros anos*, Tesis de doctorado – Universidad de San Pablo, 1999.
- AVELLAR, J. C.: *O cine dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.
- COSTA, F. M. : <Introdução ao novo cine brasileiro> In: _____ et al. *Cine moderno cine novo*. Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966.
- NICHOLS, B.: *La representación de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- NINEY, F. : *L'épreuve du réel à l'écran*, Paris; Bruxelas, De Boeck Université, 2002.
- PENAFRIA, M.: *O filme documental – história, identidade, tecnologia*, Lisboa: Edições Cosmos, 1999.