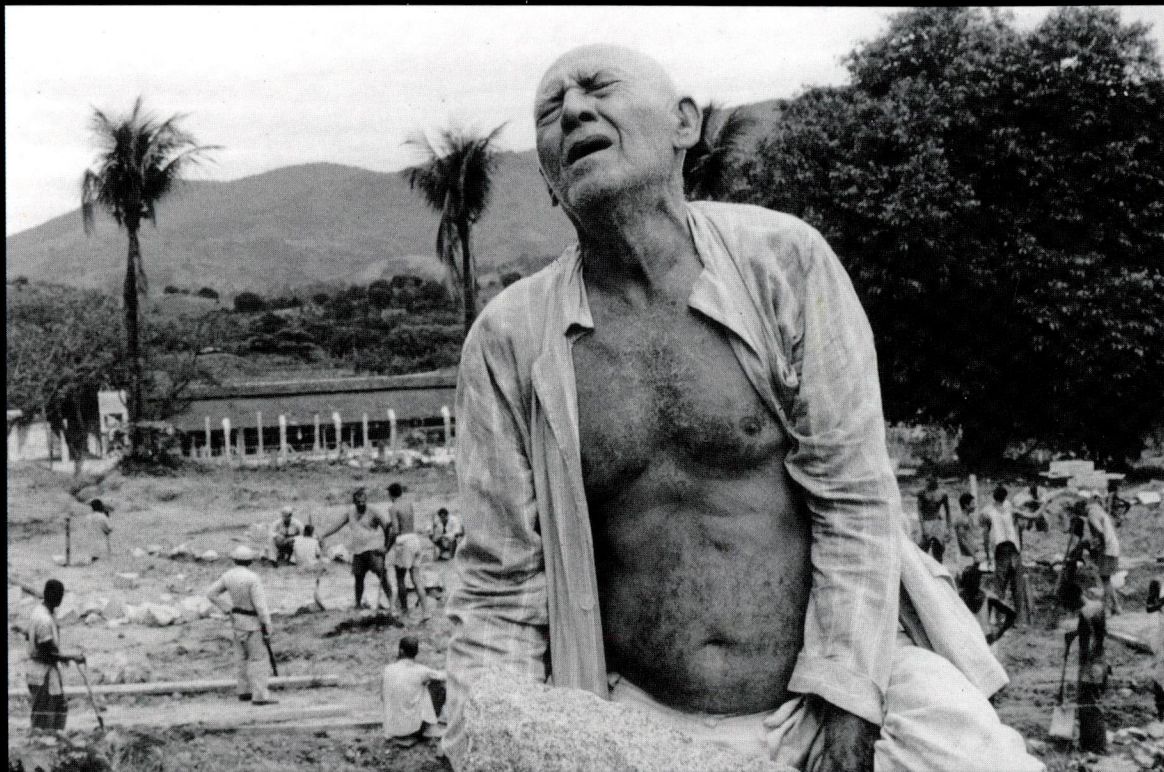


# Pereira dos Santos

Memoria y presente del tercer cine



**Museo del Cine**  
PABLO C. DUCRÓS HICKEN



**Octavio Getino • Jorge Rufinelli • Pablo De Vita**  
**Dolly Pussi • José Carlos Avellar • Paraná Sendrós**  
Compiladora **María del Carmen Vieites**



# **Presentación**

por María del Carmen Vieites





# **Pereira dos Santos**

Memoria y presente del tercer cine



# **Pereira dos Santos**

Memoria y presente del tercer cine

**Octavio Getino**

**Jorge Ruffinelli**

**Pablo De Vita**

**Dolly Pussi**

**José Carlos Avellar**

**Paraná Sendrós**

Compiladora: **María del Carmen Vieites**

© Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, 2003

Tel. (54 11) 4361-2462

*[museodelcinedb@yahoo.com.ar](mailto:museodelcinedb@yahoo.com.ar)*

*[museodelcine@fibertel.com.ar](mailto:museodelcine@fibertel.com.ar)*

Diseño: Mario a. de Mendoza

Imagen de tapa: Jofre Soares en *Memórias do carcere* (1983)

ISBN: 987-98718-3-9

Impreso en Argentina

*Printed in Argentina*

PRESIDENCIA DE LA NACIÓN

Presidente

**Dr. Eduardo Duhalde**

Secretario de Cultura

**Sr. Rubén Stella**

Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales

**Sr. Jorge Coscia**

DIRECTOR DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA 2003

**Miguel Pereira**



GOBIERNO DE LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES

Jefe de Gobierno

**Dr. Aníbal Ibarra**

Vicejefa de Gobierno

**Lic. Cecilia Felgueras**

Secretario de Cultura

**Lic. Jorge Telerman**

Subsecretaria de Patrimonio Cultural

**Arq. Silvia Fajre**

Directora General de Museos

**Dra. Mónica Guariglio**

Director de Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken"

**Sr. David Blaustein**



# Presentación

Cineasta influido por los grandes movimientos cinematográficos de mediados del siglo XX, especialmente por el *neorrealismo* italiano de posguerra, Nelson Pereira dos Santos es uno de los fundadores del *Cinema Novo*, corriente renovadora que intentó el abordaje de un cine estética y temáticamente enraizado con lo Latinoamericano. A su sombra, y a la de Glauber Rocha, muchos otros realizadores de este castigado continente ambicionaron producir y dirigir películas que se opusieran a la estructura industrial del cine norteamericano, como una alternativa posible para desarrollar sus ideas.

Octavio Getino, José Carlos Avellar, Jorge Rufinelli, Dolly Pussi, Daniel *Paraná* Sendrós y Pablo De Vita, repasan su filmografía desde perspectivas históricas, estéticas y afectivas.

Para el Museo del Cine, en el marco de la retrospectiva de su obra en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, homenajear a Nelson Pereira dos Santos implica reconocer la trascendencia de aquellos valores que él mantiene vigentes, como diría nuestro Roberto Arlt, “*por prepotencia de trabajo*”.

Valga el homenaje no sólo para solaz de los nostálgicos o como un mero recuerdo, sino como un impulso para repensar y discutir los rumbos de nuestras cinematografías, vigorizando los vínculos entre los cineastas del continente.

M.C.V.





# **La nostalgia como anticipo**

por Octavio Getino



*La gente nunca deja de participar políticamente cuando participa culturalmente. La intención no es abandonar la visión política, sino ejercitar esa visión política en la práctica cultural.*

## **Nelson Pereira dos Santos**

Hablar de la obra de Nelson Pereira dos Santos es apelar, antes que nada, a la memoria. Pulsemos entonces el *rewind*, seleccionando dos o tres escenas, algunas reflexiones y una que otra anécdota. El primer *stop* pone en pantalla imágenes de los años 60. Entonces apenas comenzábamos a formar parte de pequeños grupos de estudiantes de cine, autoconvocados en gran medida en la única aula del único centro formativo que existía en Buenos Aires –la Asociación de Cine Experimental– y también amuchados en las recordadas proyecciones que daba el Lorraine o el Cine Club Núcleo. Formación que se reforzaba, como natural hilo de continuidad, en los acalorados devaneos teóricos y críticos junto a la mesa de alguna cafetería céntrica.

En estos primeros escarceos alrededor del cine, conocíamos mucho de la producción europea –neorrealismo, realismo crítico, *nouvelle vague*, cine soviético y polaco, *free cinema*, y agnosticismo sueco– y poco y nada de la iberoamericana –apenas Buñuel, Bardem, Berlanga y Saura y algunos cortometrajes cubanos difundidos clandestinamente–. Menos aún sabíamos de la originada en Brasil, ese hermano gigante con quien teníamos, igual que seguimos teniendo, cientos de kilómetros de frontera compartida. Ignorábamos casi por completo que, en 1955, cuando aquí comenzaban a insinuarse los primeros filmes del bien o mal llamado *nuevo cine argentino*, Pereira dos Santos había realizado **Rio, 40 graus**, guía e inspiración de lo que sería luego el *cinema novo*

brasileño. Un filme que, por otra parte, nunca pudimos ver en ese entonces ni en el Lorraine ni en ninguna otra sala de Buenos Aires.

Habíamos apreciado, sin embargo, a mediados de los 50, gracias al éxito que había obtenido en Cannes, **O cangaceiro**, de Bruno Barreto, aquel filme calificado de exótico por algunos detractores, pero sorpresivo y novedoso para quienes, como uno, encontraba en sus imágenes escenarios y personajes no menos fabuladores que los que producía con gran éxito la industria hollywoodense o la de otras partes del mundo. Luego, la gente de la escuela de Santa Fe, con Pallero, Gramaglia y Dolly Pussi a la cabeza, nos facilitó cuatro documentales –con los cuales habían participado en Brasil– y que, quienes integraríamos poco después los grupos de Cine Liberación, comenzamos a difundir allí donde podíamos. Las imágenes de la cultura y la sociedad brasileña se renovaron así ante nuestros ojos, con **Viramundo**, de Geraldo Sarno, **Memoria do cangaço**, de Paulo Gil Soares, **Os suterrâneos do futebol**, de Maurice Capovilla y **Nossa escola de samba**, del argentino Manuel Horacio Jiménez, que había sido asistente de Fernando Birri en **Los inundados** y en alguno de sus cortometrajes.

Muy poco después, accedimos a **O pagador de promesas**, de Anselmo Duarte, y a **Deus e o diabo na terra do sol**, el filme de Glauber Rocha que nos conmovió hasta los tuétanos. Fue precisamente en esa especie de epifanía de las imágenes del país hermano –acompañada de sus teorías sobre el cine– que tuve el privilegio de asistir a una de las primeras proyecciones de **Vidas secas**, la primera obra de Nelson que se difundió en nuestro país.

Por eso, rendir homenaje a una de las figuras más importantes del cine latinoamericano, como es Pereira dos Santos, es hacerlo también al contexto cultural y cinematográfico que, de una u otra forma e incluso sin saberlo demasiado, compartíamos en aquellos años. Es apelar, además, a la nostalgia. Lo cual no sólo es bueno y saludable en nuestros días, sino también, maravilloso. Entiéndase: hablo de la nostalgia, no de la melancolía que corresponde tal vez al campo de la medicina. Y al hacerlo estoy mentando ese don básico de toda identidad cultural que refuerza

desde el pasado nuestra autoconfianza –inducida por una imagen, un gesto, el rumor de algo, la melodía casi olvidada, lo que sea– recreando nuestras ideas y emociones en función de lo que deseamos emprender. La nostalgia no nos empuja hacia el pasado. Por el contrario, se apropia de las parcelas más apreciadas del mismo, aquellas que se han vuelto inolvidables hasta en nuestras más íntimas percepciones, para cementar la identidad individual o colectiva, no del *ser*, como categoría de lo estático, sino del *estar siendo*, propio de lo deseado y necesario para el cambio.

Tengo, confieso, una profunda nostalgia por lo que Pereira dos Santos, como una de las expresiones máximas del *cinema novo*, comenzó a construir a mediados de los 50 y que abarcó tres circunstancias que el cine latinoamericano, con honrosas excepciones, ha ido perdiendo en las últimas décadas. Me refiero a la producción de obras articuladas con los problemas socioculturales de su tiempo; la reformulación de la narrativa y la poética fílmica desde la cultura local, junto con los cambios experimentados en el cine y la cultura universal, y la participación activa en los movimientos orientados a la creación de una industria nacional, sin la cual, la continuidad de la producción y el mejoramiento de la calidad de las obras se verían gravemente afectados. Nelson fue y todavía es un claro referente de estos tres requisitos.

Pulso nuevamente el *play* de la memoria y aparece mi primer encuentro con **Vidas secas**, y con las renovadas imágenes de Fabiano y su familia desahuciada buscando míticos horizontes. Recuerdo aún la enceguecedora fuerza de aquel sol abrasante, el del *sertão*, seguramente distinto al de otros lugares, su luz implacable y distintiva que, según Luis Carlos Barreto, fotógrafo y productor del film, podía ser calificada de *luz nacional*. Ninguna *trilha sonora* acompañaba el éxodo de la familia. Lo hacía sólo el rechinar de la carreta de bueyes, los mudos gestos, y alguno que otro diálogo seco, tan seco como la propia tierra nordestina.

Glauber, el gran analista del fenómeno de la despersonalización cultural, marcó en su momento las claras diferencias entre la mirada de Nelson y la que hubiera tenido un filme moldeado por lo que él llamaba “cine populista”, entendido como el que se limitaba a copiar los

códigos del cine norteamericano. Un film trabajado en esos códigos, decía Glauber “*habría mostrado a Fabiano cantando sus xaxado junto al fuego, creando una subliteratura en torno a un puñado de hierba. Al final Fabiano hubiese matado al soldado-policía y la gruñona sinhá Vitoria estaría también muerta. Fabiano, después de haber recibido un pedazo de tierra de la reforma agraria, se habría caso con la bella campesina y plantado su huertecillo junto a la presa de la SUDENE, la organización estatal para el saneamiento del nordeste de Brasil*”.

Porque lo que Nelson narraba no era, principalmente, el problema de la *seca*, sino el de la injusta distribución de la tierra y el de su apropiación por parte de quienes, en el mejor de los casos, contrataba a la familia campesina, bajo la mirada vigilante del policía del lugar, para cuidar su ganado. Así al menos percibí la historia que el cineasta contaba, con un estilo despojado de recursos innecesarios –algo así como una *estética de la seca*– capitalizando y reformulando la herencia de las mejores obras del neorrealismo italiano (**La terra trema**, **Ladrones de bicicletas**, **Paisá**, etc.) o del realismo crítico latinoamericano (**Las aguas bajan turbias**, **Los olvidados**, **Los inundados**, etc.) incorporando a la vez una mirada personal e intransferible destinada a denunciar la situación del pueblo nordestino. Como él sostenía casi cuatro décadas atrás: “*Isto significava não contar com a intermediação do capital para se fazer um cinema nacional: «o autor e a realidade», «o seu póvo como artista»...*”.

Aunque la labor de Pereira dos Santos y del *cinema novo* coexistieron en sus primeros años con las movilizaciones reivindicativas de las, para nosotros, míticas “ligas agrarias”, sus obras fueron también un claro anticipo de la historia brasileña. Con su tozuda resistencia a la exclusión a la que parecen condenarlo la naturaleza y los *senhores da terra*, Fabiano, y con él, Nelson, se anticiparon, en años, a los tiempos en que millares de familias campesinas alzaron las pancartas de los *sem terra*, tan parecidas a los piqueteros de nuestro país, los *sin trabajo*, los *sin ocupación*, excluidos como aquellos y movilizados de igual manera para dejar de ser lo que son. Es decir, para *estar siendo*. El Brasil de este nuevo siglo que ahora comienza, al igual que buena parte de la

sociedad argentina, testimonio de manera dramática y conmovedora esa voluntad y esa confianza.

Pero la voluntad y la necesidad de cambio que aparecen en las imágenes de **Vidas secas**, se acompañan también de un enfoque semejante sobre el quehacer del productor y del realizador cinematográfico e instala una nueva mirada para encarar críticamente las estructuras mismas de la industria y el mercado del cine.

Refiriéndose a la experiencia de su primer largometraje, **Rio, 40 graus**, punto de partida para un proyecto integral de cambio, Pereira dos Santos hace también *rewind* y explica: “*A pretensão, o objetivo de (este filme) era exatamente romper com as barreiras e preconceitos que existiam no comportamento cultural cinematográfico. Fizemos então um grupo porque não havia um produtor para financiá-lo. Acabamos fazendo o filme em regime de cooperativa: cada um entrava com o trabalho e com o capital, fizemos uma grande cooperativa, em regime de cotas de participação. O filme teve um sucesso policial muito grande, foi proibido, inclusive um sucesso razoável de crítica e foi mais ou menos bem em bilheteria*”.

El proyecto de esos años se orienta a la confluencia de voluntades y capacidades, más que al mero trabajo personal, sin por ello renunciar a la individualidad de las miradas en cuanto a la narrativa o a la poética de cada obra. En ese movimiento cultural convergen teóricos y críticos, productores independientes y sobre todo, realizadores que, inspirados en los aportes de la literatura nacional —como los de Jorge Amado y Graciliano Ramos— ejercitan una lúcida crítica de la vida social y cultural del país.

“*Era un grupo enorme —recuerda Pereira dos Santos— de formação universitária querendo fazer cinema mas que não foie a formula da Vera Cruz, que propunha o modelo hollywoodiano de produção de visáo da realidade. A grande produção da **Vera Cruz** (un ambicioso proyecto empresarial según el modelo de los grandes estudios hollywoodenses, argentinos y mexicanos) era baseada no conceito de que cinema era um produto industrial que podia ser feito em qualquer clima, com a mesma fórmula, tanto fazendo o diretor ser brasileiro ou italiano: o que importa é a*

*técnica. Nós tínhamos uma posição definida e aberta contra essa forma de se fazer cinema”.*

El dominio del mercado local por parte de los monopolios extranjeros, con su directa incidencia en lo que el crítico Alex Viany definía como “*processo sistemático de despersonalização nacional*” hacía reunir las voluntades de directores, productores y técnicos, en encuentros realmente históricos para el cine brasileño. Uno de ellos fue, por ejemplo, el *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* que tuvo lugar en 1952 y entre cuyas resoluciones figuraban, la “*reafirmación de la utilización de temas e historias nacionales en la elaboración de los filmes brasileños, la recomendación de crear, con urgencia, una Escuela Nacional de Cine, y la denuncia de todos los tratados o convenios que dieran preferencia a determinados países en detrimento de otros, en la importación de películas en Brasil*”.

En coincidencia con esa mirada crítica sobre el modelo de producción hegemónico, grupos de cineastas, críticos y productores se diferenciaron pronto del cine local de visión meramente industrialista a la manera hollywoodense. El trabajo mancomunado, con intercambio de roles, apareció desde un inicio en muchas de las producciones de los nuevos realizadores. Una de ellas fue, precisamente, **Cinco veces favela**, donde coincidieron, en 1962, los episodios de Miguel Borges, Carlos “Cacá” Diegues, León Hirszman, Joaquin Pedro y Marcos Farías, de los que participaron también, como responsables del montaje, el propio Pereira dos Santos y Ruy Guerra.

Esta visión crítica de la realidad social y a la vez crítica también de las estructuras y las práctica habituales del cine local, fue lo que contribuyó a la aparición del *cinema novo*, marcado tanto por la diversidad de miradas, como por la coincidencia en una cultura de *caráter nacional* que fuera capaz de proyectarse además sobre el mundo, pero a partir del tratamiento de los grandes temas brasileños y de las poéticas personales que fueran congruentes con los mismos. Este fue sin duda nuestro segundo encuentro con la obra de Nelson y con la del *cinema novo*. Ya no se trataba para nosotros de apreciar solamente sus películas, o de proponernos hacer cine de calidad en abstracto, ni siquiera de guiarnos por criterios de carácter político o social, sino de



cuestionarnos al mismo tiempo las estructuras y las prácticas mismas del cine en el mismo sentido que comenzaban a hacerlo otros cineastas del continente. Labor que, además, mostraba las falencias de la labor meramente individual y exigía de acciones mancomunadas –obligando a menudo al cambio de roles en el equipo realizador– promoviendo la formación de grupos y colectivos, caracterizados, esto sí, por una mirada compartida tanto del cine como de la realidad nacional.

En su *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha, el gran analista también de los fenómenos de la despersonalización cultural, sostenía en 1963, en momentos donde la mayor parte de los cineastas de la región –excepto la cubana– deambulaban de un lado a otro buscando algún crédito o subsidio para producir sus películas personales: *“Tudo é muito claro: o que se precisa é a união dos independentes contra o trust americano –a primeira batalha foi interna, contra a chanchada. A segunda é maior, é uma luta igual às outras da indústria brasileira, e mais do que nunca, agora, este instrumento fundamental no desenvolvimento cultural e no amadurecimento político de um povo necessita da legenda: «o cinema é nosso», como no caso do petróleo... O cinema é mais do que a imprensa, a força das idéias novas no Brasil; as idéias de independência econômica, política e cultural da exploração imperialista”*

Estas ideas sólo tenían como antecedente en nuestro país las conclusiones a que había llegado la Escuela Documental de Santa Fe por boca de Fernando Birri: *“Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine”*. Faltaban sin embargo algunos años para que en otros países de América latina algunos cineastas comenzaran a poner en marcha grupos operativos de trabajo, con ideas y basamentos muy cercanos a los del *cinema novo*, aunque diferenciados a la vez, según las circunstancias socioculturales y políticas de cada país.

A mediados de los 60, Jorge Sanjinés, había construido con Oscar Soria y otros cineastas el *Grupo Ukamau*. Pronto aparecerían en nuestro país los grupos de *Cine Liberación* y el *Cine de la*

*Base*, mientras que en las otras márgenes del Río de la Plata, ocurriría algo parecido con la creación de la *Cinemateca del Tercer Mundo*. Eran grupos o pequeños movimientos, cuyos integrantes sólo tenían como antecedente inmediato en sus respectivos países la labor de realizaciones individualizadas y experiencias escasamente compartidas. En ninguna otra parte de América Latina –exceptuando al cine cubano, necesariamente aglutinado detrás de la política del ICAIC y de la Revolución– se logró entre los años 50 y 60 una confluencia política cultural tan creativa y productiva como la que se alcanzó en Brasil, a partir de las primeras obras de Pereira dos Santos y de quienes integraron luego, cada uno a su manera, dicho movimiento.

El *rewind* continúa y con él, la apelación a la memoria y a la nostalgia como deseada anticipación.

La escena resulta ahora casi anecdótica. Incluso, podría ser innecesaria. Pero siento que quizá tenga alguna utilidad todavía. Al menos para los más jóvenes. Se trata de mi tercer encuentro con la obra de Nelson, a mediados del 68, en una vereda nocturna de esa ciudad fantasmal que era Praga. Las imágenes ilustran también, sospecho, parte de la situación que vivíamos algunos cineastas latinoamericanos en aquellos años. Me acompañaban Paulo César Saraceni y Julio Bressane, tan encabronados como yo por el ninguneo al que había sido sometido el cine latinoamericano por las autoridades del festival de Karlovi-Vary, mientras que, como contraparte, rendía ruidosos homenajes a la figura de Martin Luther King, aunque sólo para congraciarse con los actores, directores y productores de la delegación norteamericana.

Veníamos de la Europa capitalista, donde algunos festivales, como el de Pesaro, habían rendido tributo a nuestras cinematografías y acabábamos de escuchar a Walter Achugar –*alma mater* de la *Cinemateca del Tercer Mundo*– explicando, como en una barricada, la forma en que las juventudes parisinas amagaban con derribar la sociedad de consumo y dar rienda suelta a todas sus hermosas utopías. Y en la ciudad de arquitectura aristocrática donde se había llevado a cabo el festival –uno de los pocos existentes en el bloque comunista– nos habíamos topado con oscuros

funcionarios, que enviaban nuestros filmes al rincón de los desperdicios. (Me tocó soportar, durante una proyección de **La hora de los hornos**, realizada para un grupo de cineastas y funcionarios de los países del este –en una improvisada sala y con un proyector de 16 mm metiendo ruido entre algunas sillas– los ronquidos de algunos representantes de la cultura y el régimen comunista, así como el reiterado pedido de silencio que hacía Istvan Szabó a sus camaradas: único cineasta presente, interesado en conocer lo que sucedía en esta parte del continente.)

Algo parecido habían experimentado las dos figuras del *cinema novo*, deseoso como yo de impedir el sueño de los vecinos praguenses. Fue Paulo César, si la memoria no me engaña, quien –botella de vodka mediante– narró la frustrada tentativa de venta de **Vidas secas** a la empresa estatal checa. Posiblemente exageraba los hechos, pero creí a ojos cerrados todo lo que nos contaba. Ocurre que el funcionario a cargo de decidir la suerte de la película de Nelson, habría negado su compra para la exhibición en las salas monopolizadas por el gobierno. ¿El pretexto? El filme contenía escenas “*terriblemente violentas*” que podrían confundir al público. Las escenas argumentadas no tenían nada que ver con los padecimientos de Fabiano y su familia, ni las experimentadas en el calabozo o ante **Soares, el senhor da terra**, sino que estaban remitidas a un momento muy particular del filme. “¿*De qué momento se trata?*”, preguntó inquieta la persona que ofertaba los derechos del filme. “¿*Acaso usted no lo recuerda?*”, replicó sorprendido, el funcionario. Y como si denunciase un grave pecado, anunció, deletreando las palabras: “¿*Se olvidó acaso usted de la ingrata escena en que el protagonista mata a su perro...?*”.

Hago un breve *stop* en lo de “ingrata” porque este calificativo fue lo que más me impactó en aquella noche de Praga.

Eran, sin duda, otros tiempos de la historia brasileña (y también de la nuestra). Pero los nuevos tiempos de este hermano país no serían necesariamente los que hoy experimenta, si es que aquellas situaciones no hubieran existido. Y más aún, si no continuara viva en la memoria de

nuestro cine, del cine latinoamericano, lo intentado y realizado por uno de sus más enriquecedores movimientos casi medio siglo atrás. Un desafío claramente precisado por Nelson hace casi treinta años: “*A intenção, quando comecei a filmar **Vidas secas**, era muito a de participar, a través de linhas culturais, da política. A gente nunca deixa de participar politicamente quando participa culturalmente. A intenção não é abandonar a visão política, mas ter essa visão política na prática cultural*”.

Esta visión subsiste tanto en buena parte del cine brasileño como en el nuestro. ¿Pero hasta qué punto ella se ha fortalecido? La respuesta no es fácil. Hoy como treinta o cuarenta años atrás los intercambios entre ambas cinematografías continúan siendo nulas, o en el mejor de los casos, insignificantes. Sigue siendo totalmente injusto que las imágenes en movimiento de ambas culturas estén impedidas de proyectarse más allá de las fronteras de cada país. Creo que en este homenaje a Nelson y, a través de él, a los cineastas que han intentado siempre expresar los imaginarios de sus pueblos, junto con los propios, representa un avance efectivo en la superación de injustas fronteras ya que está orientado a construir sobre lo que nos une, que es mucho más que lo que nos separa.

Una necesidad imperiosa si es que aspiramos a que los numerosos Fabiano que aún resisten allá y acá puedan encontrarse, no tanto para intercambiar las quejas, sino para celebrar la fiesta del necesario encuentro. Y algo parecido le ocurra también a nuestro cine. Porque, a no olvidarlo, la *seca* y los *senhores da terra* aún no han sido todavía doblegados y siguen siendo una amenaza tanto para nuestros pueblos, como para nuestras cinematografías.

Soltemos entonces el *rewind* y pongamos *play*...

Nota: Los textos en portugués correspondientes a Nelson Pereira dos Santos han sido extraídos de la entrevista realizada por Marcelo Beraba, del Cineclub Macunaíma, para el programa de la Retrospectiva que se le organizó al cineasta en febrero de 1975. Aparecen también en *Hojas de cine, Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Volumen I, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988.





®  
**Rio zona norte** (1957)





**Nelson Pereira dos Santos:  
del neorrealismo al *Cinema novo***

por Jorge Ruffinelli



El primer impulso de Nelson Pereira dos Santos en cine fue neorrealista. ¿Qué significaba eso hacia 1955 (**Rio Quarenta Graus**) y 1957 (**Rio Zona Norte**)? ¿Qué significa hoy? “Neorrealismo” es uno de esos conceptos que todos entendemos pero nadie sabe cómo definir. Lo identificamos al instante pero las palabras resultan insuficientes al intento de caracterizarlo. El Neorrealismo nació sin nombre. Varios años después de que Roberto Rossellini exhibiera **Roma città aperta** (1945) y **Paisà** (1946), se denominó “neorrealistas” el estilo y la actitud ética de un cine nuevo, diferente e inesperado que se hacía en la Italia de posguerra. La primera película que recibió ese *nombre* fue **Ossessione** de Luchino Visconti pero su perfil completo lo obtuvo con Rossellini y también con Cesare Zavattini escribiendo los guiones para Vittorio de Sica (**Sciuscià**, 1946, **Ladri di biciclette**, 1948).

Preguntarse por el “Neorrealismo” brasileño sería hoy tratar de contestar una de dos cuestiones (o ambas a la vez): qué películas adoptaron los parámetros éticos, estilísticos y estéticos de una cinematografía propia de posguerra, o qué películas acusaron el impacto específico de las imágenes y situaciones dramáticas que los modelos italianos les ofrecían.

El Neorrealismo italiano tuvo maneras diversas de expresarse. No fue lo mismo Rossellini que Zavattini. Ugo Pirro lo expresó con elocuencia: “Si Rossellini veía la realidad de modo fugaz, como si la observase desde un tren en marcha, Zavattini estaba ocupado, en via Sant’Angela Merici donde vivía, en interpretar con detalle lo cotidiano de la existencia, como vista a través de

un lente de aumento. Le interesaba un abrigo, un sombrero, un paraguas, una arruga de la boca”.

Nos entendemos cuando enumeramos los rasgos habituales del neorrealismo: fue un cine de la calle (no de los estudios), y en ésta recogió a la mayor parte de sus intérpretes —los actores “naturales”—; no usó afeites de escenografía; buscó narrar emociones simples y directas. Fue un cine independiente y pobre. A través del Neorrealismo, el cine italiano abandonó lo espectacular, que era tan popular en las películas épicas del cine comercial. Ante su público, el cine Neorrealista “fracasó” en la seducción: ¿quién querría ver aquellas historias de pobreza que eran las propias?

Algo semejante podría decirse del Neorrealismo mexicano (**Raíces**, 1950, de Benito Alazraki) como del brasileño que inauguró Nelson Pereira dos Santos. En **Rio Quarenta Graus** (1955), Pereira dos Santos hizo lo mismo que Alazraki: apeló al dispositivo de las “historias breves”, pues las secuencias varias y con diferentes personajes —como había sido originariamente el esquema de composición en las películas de Rossellini— no sólo facilitaban la filmación (que podía hacerse por temporadas), sino que permitían cubrir una zona social amplia. Así, la *opera prima* de Nelson Pereira dos Santos fue una muestra de la vida de un domingo en Rio de Janeiro, formada por varias historias a partir de cinco humildes vendedores de maní, y desarrollada en diferentes ambientes: el Maracanã (reino del fútbol), la Quinta de la Boa Vista (zoológico), Copacabana (playa), Pan de Azúcar y El Corcovado (zonas de turismo).

Dichas historias le sirvieron al director para explorar tonalidades del relato según de qué historia se trataba. Desde el conflicto íntimo de la empleada doméstica embarazada por el marino, hasta la trama urdida por un matrimonio burgués para prevalecer en la política usando a su hija de “carnada”, pasando por la imagen cuasi santificada de la “madre” en su lecho de enferma mientras el hijo, Jorge, vende maní en las calles y acaba muerto en un accidente, o la historia del niño y su lagartija Catarina (el segmento más lírico y hermoso de la película), o el “comentario” social sobre la sustitución de un “crack” de fútbol maduro y ya “inservible”, por otro, más joven pero temeroso frente a la multitud, o la historia de la mulata Alice, que presenta a su nuevo novio, Alberto,

mientras el “malandro” Milo, considerándose también su novio, prepara el desafío en pleno ensayo de la escuela de samba del morro Cabuçu. Estas y otras historias y situaciones, éstos y otros personajes, van “creciendo” en la película de una manera alternativa, pareja, equilibrada, de tal modo que ningún personaje individual es el “principal”, y acaso el único protagónico es la entidad colectiva que llamamos Rio de Janeiro.

La historia personal y política de Nelson Pereira dos Santos era interesante e insólita, porque quien conseguiría descubrir en la pantalla un Rio de Janeiro inédito, era un activo participante del Partido Comunista en São Paulo, donde se desarrollaron sus primeras luchas políticas (y en torno al cine). La inspiración estético-política podía provenir del cine soviético, pero mucho más, del Neorrealismo italiano. En su libro sobre el cineasta, Helena Salem lo dijo así: *“Aunque citaran a Jdanov, no era en los soviéticos, sino en los neorrealistas italianos que los jóvenes paulistas aspirantes a cineastas iban a buscar su principal fuente de inspiración, para los proyectos futuros.”* Y citó al cineasta: *“Usábamos el neorrealismo. Andábamos siempre con el libro bajo el brazo y nos valíamos del apoyo extranjero en la argumentación (...) Zavattini fue el gran argumentista y guionista del neorrealismo. Tenía una intensa actividad teórica y crítica. Era un filósofo, un ideólogo. [Lo decisivo] no era el partido, era Zavattini”.*

Nelson Pereira dos Santos sentía en esa época que no había tradición o fundamentos, en el cine del país: *“Yo no veía ningún punto de referencia en el cine brasileño anterior, para iniciar un acercamiento a la cultura nacional. Estábamos partiendo de nada”.*

Y partiendo de nada llegaron a **Rio Quarenta Graus**, una película que hoy puede considerarse un “clásico”, para quienes gustan de esas categorías. Una vez realizada la película, fue prohibida por las autoridades, pues exhibía la *pobreza* y con ello “denigraba” al Brasil. Estas historias de censuras eran conocidas, pues en diversos grados las sufrieron otras películas latinoamericanas, como **Los olvidados**, de Luis Buñuel en México, **La escalinata**, de Enríquez en Venezuela, **El mégano**, de Julio García Espinosa en Cuba. En rigor, a prácticamente a todo el cine

decidido a dar una visión no oficialista de la realidad.

Las películas posteriores a **Rio Quarenta Graus**, irían alejándose del “Neorrealismo” para retornar a él en la magnífica **Vidas secas** en la siguiente década (1963). **Rio Zona Norte** fue la historia de un compositor popular marginado, Espirito da Luz Cardoso (interpretado por Grande Otelo), basada libremente en la vida de Zé Kéti (quien también actúa). La película recupera esa vida en *flash backs* mientras Espirito agoniza después de un accidente, con una estructura sabiamente alternada entre el presente de una vida que se escapa y el pasado de una vida explotada y miserable. Compositor de escuela de sambas, Espirito tiene un gran talento de improvisador, pero su amigo empresario lo engaña comprándole música y letras por sumas miserables para atribuirlos a sambistas famosos. Pereira dos Santos denuncia una práctica de explotación, pero a la vez emplea a Espirito como metáfora del Brasil entero, cuyas fuerzas populares son siempre absorbidas y explotadas por la burguesía rapaz.

**Mandacaru Vermelho** (1960) fue un *western* ubicado en el Nordeste brasileño: Pereira dos Santos empleó a conciencia los recursos del género norteamericano: cabalgatas, tiroteos, pelea física entre peñascos y en el río, incluyendo la música (mezclada con motivos brasileños), para contar una historia de amor, honor, persecución, y muerte. Se adelantó al “western” nordestino por antonomasia del Cinema Novo: **Dios y el diablo en la tierra del sol** (Glauber Rocha, 1964), como si explorara el terreno, y lo hizo contando con todo su equipo de filmación como actores, incluyéndose a él mismo como el protagonista.

Pereira dos Santos realizó con buen espíritu “deportivo” esta historieta nordestina porque nunca ocultó el propósito de divertimento dentro del cual se permitió la crítica social (violencia de los terratenientes, denuncia del “pecado” por un eremita) y la construcción de héroes falibles. El título aludía al lugar donde se ha vertido la sangre.

**Boca de ouro** (1962) se basó en la conocida pieza teatral de Nelson Rodrigues, conocido entonces como dramaturgo y periodista (tenía una columna en *Ultima Hora*), aunque todavía no

era tan controvertido como lo sería más tarde. En 1962 Jece Valadão convenció a Nelson Pereira dos Santos a dirigir **Boca de ouro** con él en el papel principal, y aunque en su momento la película fue modestamente recibida por público y crítica, con el tiempo ha devenido una obra importante, casi fundadora, en el tema de la representación de los malandros de Rio.

Sólo con **Vidas secas** Nelson Pereira dos Santos regresó al Neorrealismo con palpable inspiración y denuedo, y a la fundación del Cinema Novo. Nuevamente basada en una obra literaria/social (de Graciliano Ramos), la película es puro cine y cine puro. Uno de los ejemplos más logrados en la historia del cine brasileño.

La sequedad y aridez de la zona desértica en que fue filmada (Palmeira dos Indios, de donde era Graciliano Ramos, el autor del libro) se traslada a la película gracias a una notable fotografía de Luiz Carlos Barreto, quien experimentó con la luz cruda y sin contrastes, que el sol a rajatabla producía sobre seres y cosas. El calor y la sequía son dos elementos fundamentales, así como su efecto aletargante sobre los personajes (incluyendo a la expresiva perrita Baleia). Al final, cuando la madre menciona la palabra “infierno” y uno de sus hijos le pide que le explique qué significa, y ella contesta simplemente: “un lugar con mucho calor... Horrible”, y la metáfora no necesita mayor ampliación. El niño repite varias veces la nueva palabra. Pero la historia que cuenta **Vidas secas** no trata sólo de un clima achicharrante sino de las condiciones sociales de los campesinos del Nordeste. Es decir, del otro infierno. La historia se ubica en 1941, año famoso por la sequía, y señala al inicio una doble fidelidad: al libro y a la situación social. “Este film no es sólo una fiel transposición al cine de una obra inmortal de la literatura brasileña. Es ante todo un testimonio sobre una dramática realidad social de nuestros días y que ningún brasileño digno puede seguir ignorando”, dijo Pereira dos Santos.

Las vicisitudes sufridas por una familia de transmigrantes —Fabiano, Vitória y sus dos hijos niños— parece no tener fin feliz, pese a los sueños de Vitória de “dormir en cama de cuero” y “ser gente”. Cuando llegan a una casa abandonada e intentan asentarse, el hacendado pasa por el lugar

para expulsarlos. Fabiano lo convence de que es buen vaquero y comienza a trabajar a su servicio, pero hasta la misérrima paga le es disminuída arbitrariamente. Poco después intenta vender carne en el pueblo hasta que un funcionario pretende cobrarle “impuestos”. Fabiano y su familia van al pueblo en día de fiesta, y sin proponérselo Fabiano gasta su dinero en el juego, y luego acaba en la cárcel. Allí lo golpean de modo arbitrario y gratuito, mientras su mujer e hijos desconocen su paradero y pasan la noche a la intemperie, esperándolo. Con un ritmo lento, la película trasmite precisamente la vida como una tediosa pero inevitable espera. Lo interesante es la proyección al futuro —al menos de parte de la mujer— que la lleva a hacer cuenta de días trabajados gracias a unas piedritas, y a reaccionar con reproche ante su marido cuando éste malgasta el dinero. Los demás —los niños y Fabiano— parecen vivir, como Baleia, “vidas de perro”.

Llena de paciencia, la película de Pereira dos Santos encontró en el libro de Graciliano Ramos un “guión” natural para ser filmado. El estilo secamente descriptivo y narrativo de Ramos parecía el más adecuado para imaginar la historia en términos cinematográficos. Nelson Pereira dos Santos hizo una adaptación tersa, fina y talentosa, dejando a veces la perspectiva a los niños, otras a la mujer, sin introducir los efectos melodramáticos habituales de la música. De hecho la película prescinde casi totalmente de música, y en cambio deja al principio y al final los ruidos chirriantes y desagradables del carro de bueyes como el marco auditivo que encierra una historia con un final casi idéntico al principio (la familia de marcha y reinicia así una vez más su peregrinaje).

**Vidas secas** fue un cine de denuncia pero inteligente, sin panfleto. Fue una historia contada con pureza narrativa y concisión estilística pocas veces antes vista, emocionando por las vicisitudes de las vidas humildes y al borde de su propia desaparición por hambre, sed, falta de trabajo, de sus personajes. Con una perfecta integración de individuos, medio social y físico —y actores muy adecuados para encarnar a sus personajes (incluyendo los dos niños)—, **Vidas secas** pasó de la estética descriptiva y humanista del Neorrealismo, a la visión descarnada a la vez que



lítica del Cinema Novo (expresión que inventó Ely Azevedo). Con Pereira dos Santos y Glauber Rocha el sertón y sus habitantes empezaron a reclamar la atención, y ambos (junto con otros cineastas) la devolvieron con talento, sensibilidad y sabiduría de lenguaje. La filmografía de Nelson Pereira dos Santos continuó desarrollándose. Tenía como fundamento un cine de tanta calidad e innovación que, más tarde, muy pocas películas pudieron alcanzar.





**Vidas secas** (1963) <sup>®</sup>



# **La experiencia de un cine de "textos y contextos"**

Por Pablo De Vita



*“Si el cine puede ser resucitado es solo mediante el nacimiento de un nuevo tipo de cine-amor”*

*Susan Sontag*

Como somos nostálgicos y disfrutamos del sabor del recuerdo, lo mejor es aproximarse a esa experiencia liberadora para toda Latinoamérica que significó el Cinema Novo de la mano de una voz calificada: *“nuestra tarea es esencialmente la de construir una expresión fílmica del Brasil, y es lo que me parece importante. Construir una cinematografía brasileña nueva, original, honesta, corajuda, etc, políticamente lúcida, que sea capaz de arrastrar al público brasileño para el cine”*. La cita fue grabada el 20/08/1970 en la casa de Joaquim Pedro de Andrade y es el propio realizador de **Macunaima** que explica su postura frente al rumbo del cine de su país. Ningún dato es menor y bien vale la evocación: **Macunaima** fue el film que triunfó en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1970, el último encuentro realizado en 26 años hasta 1996, y la cita de *Cine & Medios*, aquella revista donde podían encontrarse las plumas de Agustín Mahieu, “Miguelito” Grinberg y Homero Alsina Thevenet, muestra a las claras la importancia del cine de aquel país en el nuestro. En ese público de la Avenida Corrientes que, lejos de shows de “dudoso gusto” como hoy, se aglutinaba frente al cine Lorraine para ver las novedades del momento y los clásicos de siempre. Una “novedad del momento” (devenida en “clásico de siempre” hoy) fue **Vidas secas** de Nelson Pereira dos Santos, realizador que marcó las líneas fundamentales de todo un movimiento. Alberto Kipnis, memorioso alma-mater de la legendaria sala de la calle Corrientes, recuerda que la exhibición del film de Dos Santos: *“Fue un suceso que sirvió como ratificación de un momento muy particular en el cine latinoamericano. La película se exhibió reiteradamente en ciclos*

*durante mucho tiempo, hasta que la copia no dio abasto por la cantidad de proyecciones que tuvo”.*

Antes, en 1955, Dos Santos realizará **Rio 40 graus** en la que se internará en el mundo casi subterráneo de las favelas cariocas que se presentan de la mano de cinco vendedores que se instalan en los puntos más pintorescos de la ciudad de Río de Janeiro (Copacabana, Corcovado, Maracanã, por ejemplo) en una clara confrontación de clases sociales. Dos Santos, al igual que nuestro compatriota Fernando Birri, buscará en la realidad cotidiana los elementos de su cine y tratará la problemática de su pueblo. Ambos, no casualmente, estarán influidos notoriamente por el neorrealismo italiano y, más precisamente, por las experiencias políticas que se viven a partir de los años '50 en todo el mundo y, en particular y con mucha convulsión, en Latinoamérica.

Si estética e ideológicamente el Cinema Novo estará vinculado en sus orígenes al neorrealismo italiano, la coyuntura estructural que dará génesis al movimiento tendrá mucho de aquella *Nouvelle Vague* francesa porque originariamente estos grupos se dedicaron a gestar teóricamente un cine inexistente y dos de sus grandes propulsores realizaban tareas periodísticas: Glauber Rocha y Dos Santos en el diario *Jornal do Brasil*. Un nacimiento oficial de dicha tendencia puede vislumbrarse en la exhibición de cortos documentales por parte de la Cinemateca Brasileña, que enseguida llamaron la atención de los grandes medios y que hoy bien puede significar casi una sintonía al recuerdo de Jean-Luc Godard y Henri Langlois en la Cinemateca Francesa en aquella década y a los estudios emprendidos, unos años antes, por Nelson Pereira dos Santos en el Instituto Superior de Estudios Cinematográficos de París.

En la experiencia de Carlos Vieira puede retratarse la importancia de la Cinemateca Brasileña en la memoria fundacional del cine en su país: *“Al alba del siglo un portugués llamado António Leal, sorprende al público de Río de Janeiro con una «máquina para filmar» (...) Leal ocupa un lugar preponderante en los comienzos de la historia del cine brasileño. Su gran hazaña: haber realizado en 1906 una película titulada Os estranguladores protagonizada solo por hombres. En*



1929, el *Chaplin Club*, por intermedio de su boletín *O Fan*, mostraba los progresos desiguales de una industria que se estaba constituyendo. **Barro Humano** de Adhemar Gonzaga, **Limite de Mário Peixoto** y las obras de Humberto Mauro son la incipiente búsqueda de una cinematografía nacional". Este punto será principal en los textos aparecidos a comienzos de los '60: la relación entre el cine y la identidad cultural como factor determinante de toda la concepción del *nuevo cine* y reflejo también, por ejemplo, en **Río Zona Norte** (1957) donde Dos Santos presenta la tragedia de un compositor de una escuela de samba y un accidente que da paso a la revisión de su vida y como la frustración viene de la imposibilidad de plasmar su arte. Las tradiciones culturales, el "motivo brasileño", y la producción independiente encontraron forma de canalizar una pequeña estructura cinematográfica que posibilitaba reemplazar a producciones de bajo nivel artístico, en muchas ocasiones norteamericanas, por obras locales de indudable jerarquía. En Bahía, Rex Scindler y Braga Neto se arriesgaron a la producción continua. En Río de Janeiro, la producción fue encarada por el organismo central de las federaciones estudiantiles (UNE, Unión Nacional de los Estudiantes) germen del CPC (Centro Popular de Cultura).

*“No creo en la demagogia política respecto del arte;  
sí, en cambio, en el trabajo creador como expresión  
política de una cultura”*

*Glauber Rocha, hacia 1969*

En su **Estética del hambre**, Glauber Rocha nos dice: “Desde **Amanda** hasta **Vidas secas**, el Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos que identificó al Cinema Novo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales...”. Curiosidades del destino, esta nueva reflexión sobre el Cinema Novo nace, precisamente, en momentos que un Presidente brasileño, Lula Da Silva, significa la esperanza de la erradicación del hambre (su primera gran acción de gobierno) y una luz de cambio en un continente devastado por políticas económicas bruscas y de nulo sentimiento humano. Si el sertao es una denominación común que cruza desde **Vidas secas** hasta **Abril despedacado (Detrás del sol)**, Walter Salles), el hambre también lo es y sirve de fiel testimonio el texto incluido al comienzo de **Vidas secas**: “*E antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nosos dias e extrema miséria que escraviza 27 millones de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar*”. Con este film, Dos Santos expondrá vigorosamente la violencia, el hambre y la injusticia entremezclados con un maravilloso tono poético de imágenes casi documentales de gran lirismo. Sino cómo olvidar esa maravillosa fotografía en blanco y negro, con gran contraste, como marco para la historia de Graciliano Ramos que nos muestra a esa

familia expulsada por la sequía interminable y tan dolorosa como la anunciación que traerá la lluvia. También en 1963 nuestro compatriota Raymundo Gleyzer se acercará al original movimiento cinematográfico brasileño filmando, en el mismo nordeste, su corto **La Tierra Quemada**. Gleyzer es uno de los trabajadores del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina desaparecido desde la última dictadura militar.

Los primeros años de la década del '60 significaron la expansión del Cinema Novo hasta el golpe de Estado de 1964, después comenzará una férrea censura que significará la dispersión definitiva del movimiento hacia 1969 buscando, sus promotores, nuevos horizontes. Sobre este punto Tzvi Tal de la Universidad de Tel Aviv señala: *“coincidió con el auge de la represión luego del Acta institucional número cinco a fines de 1969. Las artes populares brasileñas, y con ellas el cine, desarrollaron un Tropicalismo, donde la exaltación exagerada de «lo brasileiro» parodiaba la consigna dictatorial «Brasil, ámela o déjala!».* Con el auge del cine nacional bajo control, llegó a su fin la experiencia del Cinema Novo. Los films de los cinemanovistas originales optaron por narrativas que no siempre fueron toleradas por la censura, en las cuales siguieron elaborando la idea de lo nacional y popular, como forma de resistencia al «capitalismo salvaje» que implantó la burguesía brasileira respaldada por la dictadura militar”. Ya en su cobertura del Festival de Viña de 1969, Agustín Mahieu anota: *“la situación política los ha llevado, insensiblemente, a sustituir cada vez más la crítica directa por las alegorías más o menos prudentes. Sátira, humor, historia nacional, ciencia ficción, comedia, son las vertientes para confundir a la férrea censura. El agotamiento parcial de la saga del Nordeste y la búsqueda de un cine urbano (Terra en trance, de Rocha o São Paulo SA de L.S. Person) es un trance lógico de evolución, pero no ha dado, al parecer, los resultados que se esperaban después del deslumbramiento inicial”.* Desde **Vidas secas**, Dos Santos tendrá una producción continua, a razón de un film por año, en la realización de cortometrajes documentales. De ellos anotamos: **O Rio de Machado de Assis** (1964), **Fala Brasília** (1965, colectivo), **Cruzada ABC** (1966), **El justicero** (1967),

**Abastecimento, nova política** (1968). Entre 1968 y 1970 volverá al largometraje y de esos años se recuerdan **Fome de amor**, **Azylo muito luoco** y **Como era gostoso o meu francês**. La primera y la última participarán en la Sección Oficial del Festival de Cine de Berlín (1968 y 1971); la otra de la Selección Oficial del Festival de Cine de Cannes en 1970 donde dos Santos triunfó en 1964 con **Vidas secas**, premio OCIC junto a **Los paraguas de Cherburgo** de Jacques Demy, y en 1984 con **Memorias do carcere**, que se alzó con el premio de la Crítica. **Memorias de la cárcel** vuelve a la obra de Graciliano Ramos y narra el deseo de libertad a partir de una cárcel que sirve de metáfora sobre la sociedad brasileña. La prisión política, económica y social. El encierro como modelo paradigmático de las sociedades modernas y, en la visión de Michel Foucault, útil a la intención de construir sujetos dóciles al sistema capitalista. En la prisión de Ilha Grande de **Memorias de la cárcel** se ve al ladrón, al homosexual y al negro, a los estigmatizados sociales. A aquellos condenados por la sociedad a través de los tiempos.

A Nelson Pereira dos Santos el cine latinoamericano le debe mucho. A Luiz Carlos Barreto, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Vladimir de Carvalho, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, también. Como homenaje, Pereira dos Santos evocará nuestra propia historia cinematográfica en **El cine de las lágrimas**, y la memoria de Mário Peixoto en el documental de Sérgio Machado **Onde a terra acaba**. Nuestro homenaje quizá transcurra en estas páginas o en cada momento que, emocionados, vemos la belleza e inteligencia que surgen de imágenes de tanta crudeza que dos Santos supo plasmar, como la voz de los sin voz y como la realidad de todo un continente.

## Bibliografía

- Vieira, Carlos: “Cultura Cinematográfica en Brasil”, en la revista *Tiempo de Cine*, Año 1, Nro. 2, Buenos Aires, septiembre de 1960.
- Capovilla, Maurice: “El nuevo cine y los sistemas de producción en Brasil”, en la revista *Tiempo de Cine*, Año 3, Nro. 12, Buenos Aires, diciembre de 1962.
- AA.VV. : “Moviola, Glauber Rocha opus tres” en la revista *Cine & Medios*, Año 1, Nro. 1, Buenos Aires, junio-julio de 1969.
- Andrade, Joaquim Pedro de: “Joaquim Pedro de Andrade por él mismo”, en la revista *Cine & Medios*, Año 2, número 5, Buenos Aires
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana: *El Cine de las historias de la Revolución*, Museo del Cine y Grupo Editor Altamira, Buenos Aires, 2002.
- Glauber Rocha: “La estética del Hambre” en la revista *Kilómetro III*, ensayos sobre cine, número 2, Buena Aires, septiembre de 2001.
- Tal Tzvi: “Una visión comparativa del cine de la Liberación y el Cinema Novo” en el sitio web de la revista *Film* [www.filmonline.com.ar](http://www.filmonline.com.ar)
- Romaguera, Joaquim: *Diccionario Filmográfico Universal 1, directores de España, Portugal y Latinoamérica*, Editorial Alertes, Barcelona, 1994.
- Toledo, Teresa: *10 años del nuevo cine latinoamericano*, Editorial Verdoux y Sociedad Estatal Quinto Centenario, España, 1990.





®

**Nelson Pereira dos Santos**





# **Tal como éramos**

Por Dolly Pussi



Conocí a Nelson Pereira dos Santos en el año 1962. La película **Los inundados**, dirigida por Fernando Birri con la participación activa de la Escuela Documental de Santa Fe, denominada Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, increíblemente, no participaba de la competencia oficial del Festival de Mar del Plata. Finalmente se proyectó fuera de competencia.

La camioneta IKA del Instituto de Cine de la UNL, cargada con rollos de película, paneles, fotos para una exposición de los fotodocumentales de la Escuela partió de Santa Fe, comandada por el chofer, don Pedro Micheli, el productor de **Los inundados**, mi compañero, Edgardo “Cacho” Pallero, el fotógrafo Diego Bonacina y yo, alumnos de la Escuela. Allí nos encontramos con Birri y Manucho Giménez, asistente de Fernando.

Pudimos armar, nosotros mismos, en el hall del Hotel Provincial, la exposición de la Escuela Documental, a contramano de los organizadores del Festival. **Los inundados** se proyectó en un cine lejano del centro de las actividades del Festival. El mismo destino sufrió la película brasileña **Mandacaru vermelho**, de Nelson Pereira dos Santos. Así conocí a Nelson.

Aquel nuevo cine latinoamericano de Birri y Pereira dos Santos, no interesaba al cine oficial e incluso al independiente que surgía en la Argentina. Por el contrario, fue en aquellos momentos un cine marginado.

Nelson Pereira dos Santos representaba para el cine brasileño, una ideología recuperadora de la identidad nacional.

Hasta los años 50, el cine brasileño, que nació prácticamente con la aparición del séptimo arte, a finales del siglo XIX con obras que documentaban la realidad nacional, fue alejándose de esta temática para producir comedias musicales, o un cine “a la manera de” Hollywood, como intentó la compañía cinematográfica Vera Cruz.

Nelson, que venía de una formación cineclubística, estudió abogacía y periodismo. Enrolado en un movimiento crítico, junto con otros jóvenes interesados en el cine consideraban al cine brasileño de ese momento como un cine colonizado. Rescataron a un cineasta independiente, totalmente ignorado por la crítica, que realizó un film de ambiente rural producido lejos de los centros cinematográficos, en Minas Gerais: Humberto Mauro, planteándose realizar un cine propio, con temáticas realistas, crítico, y en la búsqueda de una narrativa propia.

Esta actitud coincide con los postulados de Fernando Birri en la Escuela de Santa Fe, donde también se planteaba la necesidad un cine “nacional, popular y crítico”.

En Mar del Plata, en aquel 1962, las conversaciones giraron sobre el futuro. Nelson y Birri junto a sus discípulos, plantearon qué cine debía hacerse en Latinoamérica, cómo afrontar la producción en nuestros países, y el problema de la distribución de este cine, que no contaba – por supuesto – con ningún tipo de apoyo, ni en Brasil, ni en Argentina. En aquellos momentos pensábamos en la enorme, interesante y maravillosa tarea, de hacer un cine que utilizara capitales nacionales o extranjeros, pero con el objetivo de hacer un cine que, creativamente, abordara otras temáticas, un cine nacional.

Para mí, como estudiante de cine de una ciudad del interior, sin contacto alguno con la industria cinematográfica que se producía en Buenos Aires, aquel encuentro con Nelson Pereira dos Santos fue una apertura en el horizonte. Comprendí que no estábamos solos en la inquietud de encontrar otras formas de producción para realizar un cine de efectiva inserción en nuestra realidad, sino que, en Brasil tenían ideas similares, y esta circunstancia reafirmó mis ideas como

alumna del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe. Me resultó extraordinario saber que no estábamos solos.

Quizás, hoy, cuando las comunicaciones son instantáneas, y es posible viajar con facilidad a otras latitudes, me cuesta ubicarme en el tiempo, y comprender la importante dimensión de esta certeza. Para nosotros provincianos, en aquellos años, Brasil, país limítrofe, estaba muy lejos.

Mientras Nelson en 1954 y 1955 filmaba **Río, 40 grados**, Birri y los alumnos de la Escuela de Santa Fe, filmaban **Tire die**. Ambos films fueron rodados con mínima producción. En Río de Janeiro, Nelson armaba una cooperativa para poder filmar, y en Santa Fe, con grandes dificultades técnicas, con muy pocos recursos económicos, se hace **Tire die**.

Birri rueda luego **Los inundados**, la cual no fue seleccionada para el Festival de Mar del Plata, hecho que extrañó al crítico español José María Escudero: *“Fue significativo que la película argentina que a muchos de los de afuera nos interesó más, fuese la película de Fernando Birri, que se exhibió fuera del Festival...”* y se pregunta *“¿No será que es un país demasiado vuelto hacia Europa y de espaldas a lo propio?”*<sup>1</sup>. Además, la película afrontó un grave problema de distribución. Se exhibió, después de muchas luchas, en una sala de la calle Lavalle, pero pese a lograr buena respuesta de público y llegar a la media exigida, fue levantada de cartel en su tercera semana por necesidades comerciales del distribuidor-exhibidor. El Instituto de Cine no intervino, a pesar de su papel de rector de estos temas. Por otra parte, cuando este organismo instituyó un sistema de premios, por el cual se otorgaban anualmente alrededor de 58 millones de pesos, ninguno de los 15 premios adjudicados a películas de producción argentina en ese año, le corresponde **Los inundados**. Tampoco logran ningún premio ni el director, ni ningún otro rubro.

El Instituto de Cine no envió **Los inundados** a ningún Festival. Pero fue invitada directamente al Festival de Karlovy Vary en Checoslovaquia, donde ganó en aquel 1962, el Premio Especial del Nuevo Cine de Asia, Africa y América Latina. El Director del Festival de Venecia, Luigi Chiarini, enterado de los méritos del film, la invita directamente. Nadie del

equipo puede acompañar la exhibición en Venecia, no hay pasajes oficiales ni dinero de la productora o personal. Allí ganó la Medalla de Oro León de San Marcos, Premio Opera Prima, 1962, el premio más importante que había obtenido Argentina en un concurso internacional. **Los inundados** fue solicitada oficialmente por Cristianne Rochefort y Favre Lebret al Festival de Cannes. Se reunió entonces una Comisión de representantes de la industria cinematográfica argentina, y firmaron un acta, declarando que la película no tenía valores artísticos ni morales para representar al país en el exterior.

De vuelta en Santa Fe, la Universidad del Litoral no le renueva a Birri su contrato como Director del Instituto de Cine. El permanece dictando clases en la Escuela, sin recibir un solo peso, porque también era dificultoso cobrar las horas de cátedra.

En este punto, la desesperanza y la falta absoluta de perspectivas, nos inducen a vacilar. Estábamos terminando **La Pampa gringa**. “*Y ahora...*” dice Fernando. Recuerdo perfectamente que nos encontrábamos cenando en nuestra casa, y a mí se me ocurrió de pronto, como una idea dormida que despierta con toda la luz de una soleada mañana santafesina, lo cual es mucho decir: “*Vámonos a Brasil...*”. Me miran asombrados Cacho Pallero y Birri; Fernando al segundo dice “*Vamos...*” y Cacho aprueba.

En Brasil estaba la gente que coincidía con nuestras ideas y las de Birri. Aquel encuentro con Nelson en Mar del Plata fue determinante para decidir, preparar y emprender aquel viaje al que se sumaron Horacio Giménez y Carmen Papio, esposa de Fernando. Así se emprendió el largo y difícil camino del movimiento al que muchos se sumaron luego y que hoy se conoce como *Nuevo Cine Latinoamericano*.

La persecución a la Escuela de Santa Fe –también fue prohibido por decreto del gobierno Nacional, el documental de Juan Oliva, **Los cuarenta cuartos** producida por el Instituto de Cinematografía de la UNL– fue política, desde lo ideológico y también desde lo ético.

En Argentina el golpe de Estado había derrocado al Presidente constitucional Frondizi y en Brasil en cambio gobernaba Goulart, una esperanza para el pueblo brasileño. También esta circunstancia fue decisiva para emprender aquel viaje.

Llegados a Brasil, la euforia del quehacer cinematográfico local era extraordinaria. Nelson Pereira dos Santos acababa de hacer su gran película **Vidas secas**. Se iniciaba el *Cinema Novo* y él se constituyó en el referente de posteriores cineastas. Fueron fundamentales sus ideas y su tarea en la creación de dicho movimiento.

Nelson ayudó a Glauber Rocha en la difícil compaginación de **Barravento**, luego hace el montaje de **Cinco veces favela**, un largometraje compuesto de cinco episodios por cinco directores: León Hirszman, Joaquin Pedro y Miguel Borges, entre otros. El grupo *Cinema Novo* participa de la creación de un sindicato de Productores, tema de preocupación ya conversado con Nelson en Mar del Plata durante aquel 1962: luchar para lograr que los exhibidores brinden alguna oportunidad al cine nuevo, exigiendo la aplicación de una ley de protección al cine brasileño.

La generosidad de los cineastas brasileños se puso de manifiesto con el grupo argentino, nos incorporamos a esta *turma* de cineastas. Lamentablemente, como históricamente se repite en nuestros países, en 1964 se produce un golpe militar y Goulart fue derrocado. El *Cinema Novo* sufre las consecuencias de una terrible censura política, los cineastas, algunos encarcelados, otros exiliados. Nelson Pereira dos Santos, tardará varios años en volver al cine de largometraje.

La figura de Nelson Pereira dos Santos es una de las más importantes entre las que fundamentaron ideológica, estética y prácticamente la construcción de un cine nacional en Brasil, y el nacimiento del movimiento *Nuevo Cine Latinoamericano*. Quizá podría sintetizar la utopía imperante en aquella época con un texto de quien fue la autoridad teórica decisiva para comprender el papel de un intelectual comprometido con la realidad, Frantz Fanon:

*“La Nación, no solo es condición de la cultura, de su efervescencia, de su continua renovación, de su profundización. Es también una exigencia...”*

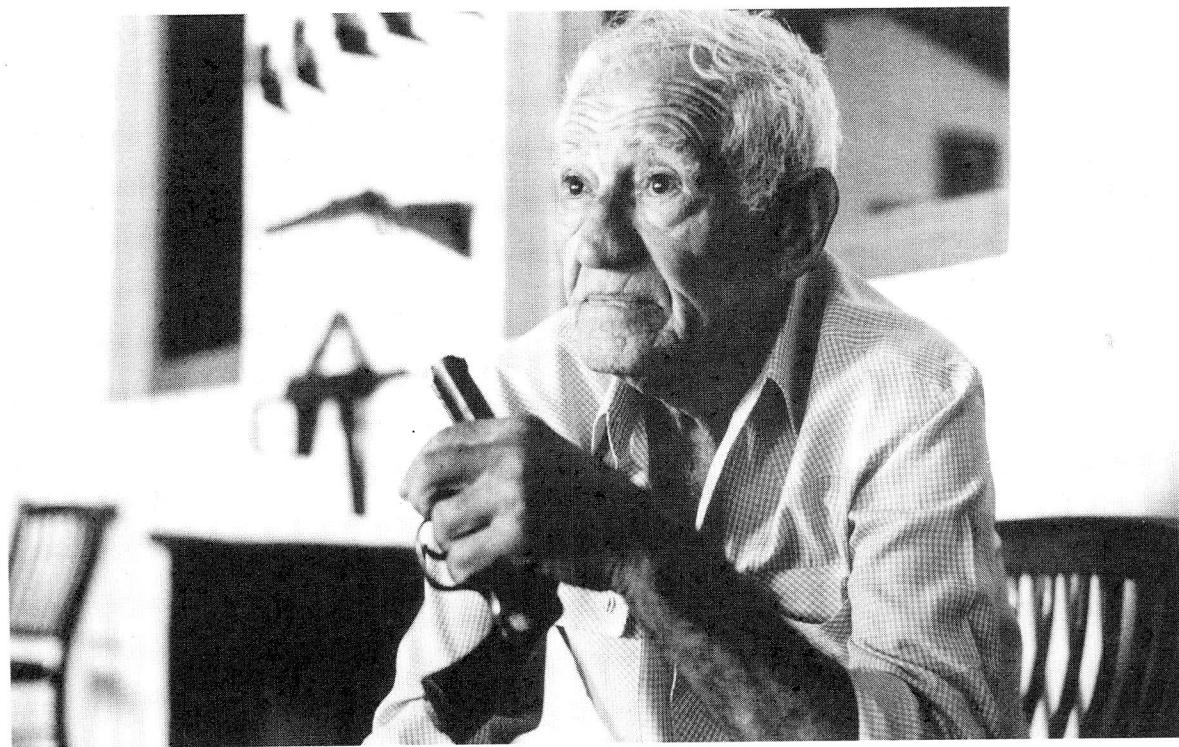
*“Hay que seguir paso a paso...el surgimiento de la imaginación, de la creación...”*

*“..hay que descubrir; hay que inventar...”<sup>2</sup>*

1 *Film Ideal*, N° 95, pp. 261.

2 *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanon.





®

**A terceira margem do rio (1993)**



# **La tercera orilla de la cárcel**

por José Carlos Avellar



En el tramo final de **Memorias de la cárcel**, Graciliano Ramos escribe con un cabo de lápiz sobre una hoja de papel arrugado.

Está sentado en el piso de tierra de la barraca dormitorio. Los otros presos se sientan a su lado para ayudarlo con el libro.

Mario Pinto aporta un viejo cuaderno. Cubano consigue un lápiz. Gaúcho trae un taco de papel. Luego, Graciliano se ve rodeado de gente que quiere entrar, formar parte, del libro. Así, el escritor recibe de sus compañeros de prisión papel, lápiz y también historias que contar. El libro que está escribiendo es tanto de él como de los otros. Toda la gente presa colabora para el libro, y defiende el libro como si fuera algo propio.

Gaúcho, que robara el papel del depósito de la prisión, es encerrado en una celda de castigo cuando se descubre el robo; pero no confiesa el destino dado al papel. El está en el libro. Defiende su libro. Los guardias allanan la barraca para confiscar los escritos de Graciliano; revisan las cosas del escritor mas no encuentran nada: los presos habían juntado las hojas y las habían ocultado debajo de la camisa; adentro de los pantalones y hasta de las medias.

Ellos están en el libro y lo defienden como a su propio cuerpo.

El libro de verdad que el escritor Graciliano Ramos escribió para contar lo que pasó después de su prisión, marzo de 1936 en Maceió, el libro de verdad, las memorias que inspiraran las imágenes de la cárcel filmadas por Nelson, el libro surgido así como sugiere

esta escena del film: el escritor abre sus páginas para que sus compañeros de prisión cuenten sus historias.

Los que fueran llevados con él de la cárcel de la ciudad de Maceió a la prisión del cuartel del Ejército de Recife; los que estuvieron con él en las celdas de la Casa de detención de Río de Janeiro y, finalmente, los que compartieron con él la barraca de la Colonia Penal de Isla Grande. Graciliano Ramos, por decirlo así, escribió un libro como si filmara un documental.

Por cierto que el film documental existe en la base de la literatura de Graciliano. En este libro, **Memorias de la cárcel** (publicado en 1953), en particular aunque también en sus otras novelas: en **San Bernardo** (1934), en **Angustia** (1936) y en **Vidas secas** (1938). Y también es cierto que el documental existe también en los filmes que Nelson Pereira dos Santos adaptó de los libros de Graciliano: **Memorias de la cárcel** y **Vidas secas**.

La verdad es que lo documental y lo periodístico existe en buena parte del cine brasileño, desde la mitad de la década de 1950 hasta fines de la de 1960. Tal vez de allí provenga la particular comunicación entre el trabajo del escritor y el del cineasta, y también del hecho de que ambos pasaran profesionalmente por la redacción de algún diario.

Esto quiere decir: el libro no es un reportaje ni el film se propone como un documental. Son, tanto uno como el otro, ficción. Construcción dramática. Invención. Ficción fuertemente influenciada por la realidad, por hechos verdaderamente acontecidos; pero, de cualquier manera, ficción. Sueño. Producto de la libre creación.

El escritor no consigue recuperar las notas hechas en la cárcel: todo ocurre como está en el film. Los escritos quedarán allá, debajo de las camisas, dentro de las medias y los pantalones de los otros presos.

Graciliano escribe sus memorias casi veinte años después de lo ocurrido. Sus memorias de la cárcel de 1936 fueron escritas poco antes de su publicación, en 1953. Graciliano escribe, usando

una expresión popular, de memoria, preocupado en ajustarse a los hechos y en demostrar que nadie disfruta de una completa libertad.

El cineasta, al filmar el libro, no intentó reconstruir con fidelidad la cárcel de 1936. Ni tampoco usar aquella cárcel como una representación alegórica de esta otra realidad, más reciente, que comenzó en 1964 con el golpe de Estado que derrocó al presidente João Goulart, llevó a los militares al poder, fue más largo, más violento, y todavía no ha recuperado totalmente su memoria. Nelson –usemos las palabras con cierta libertad– filmó de memoria.

Preocupado en componer una ficción, en tomar la prisión como una metáfora de la condición brasileña: la cárcel –o el cerco– de las relaciones sociales y políticas que aprisionan al pueblo brasileño.

Una ficción con algo de documento, porque en el libro, como en el film, la expresión nace más de la libre invención a partir del contacto directo con el marco social y político en que vive el artista que del respeto a las formas tradicionales del medio de expresión elegido. El registro documental como impulso generador de la ficción.

El cine que comenzamos a hacer en Brasil en torno a Nelson Pereira dos Santos (con **Río 40 grados** de 1954, cuando Graciliano publicaba *Memorias de la cárcel*, y con **Río Zona Norte** de 1957), comenzó igual que en el film **Memorias de la cárcel** empieza la escritura del libro de Graciliano Ramos: con el escritor que, rodeado de personas que quieren entrar, formar parte, de ese libro, anota lo que ve y oye.

El moderno cine brasileño nació de una voluntad de revelar, de discutir, de intervenir en el país. Voluntad que derivó en formas de composición determinadas por la realidad, no por la mera preocupación de registrar con fidelidad un fragmento de realidad mediante la cámara.

El director, al hacer su película, dejaba un espacio abierto para que las condiciones del momento de la filmación participaran en el momento de componer el cuadro, de iluminar la escena, de dirigir a los actores o de montar las imágenes.

El director trabajaba con materiales cedidos por la realidad, por la gente común, así como Graciliano trabajaba sentado en el piso del presidio con una idea en la cabeza y un lápiz en la mano: en parte como una posible representación del todo; o el todo como una parte posible de ser transformada por la visión y comprensión del todo. Se trataba de montar una ficción, una representación, una imagen en movimiento del país, un esfuerzo por romper los límites de la prisión.

Graciliano, el escritor, no el personaje del film de Nelson, explica en sus *Memorias de la cárcel*, que intentó esconderse detrás del pronombre “yo” para mostrar mejor a los otros. Entre el escritor “de verdad”, el personaje del escritor en la película y el director del film existen muchas cosas en común.

Es evidente que Nelson no intentó retratarse a sí mismo en el Graciliano del film, pero la experiencia que el escritor vive en la pantalla tiene algo que ver con la que el director vive en el lapso que va de **Vidas secas** (1963) a **Memorias de la cárcel** (1983).

En cierto modo, films como **El amuleto de Ogum** (1975), **Tienda de los milagros** (1977) y **La calle de la vida** (1981) fueron hechos por un realizador que se coloca delante del otro más o menos como “el personaje” Graciliano delante de la gente que lo va rodeando en la barraca de Isla Grande: dispuesto a ver y a oír cómo es la condición del otro prisionero.

Dispuesto a abrir un espacio para que el otro cuente cómo y por qué la gente común va a parar a la cárcel. Dispuesto a ver y a oír por qué son encarceladas sin motivo: uno porque es sastre, otro porque entró en el sindicato; porque hizo huelga, dice un tercero; porque es un buen tipo, dice Gaúcho, que agrega: persona de buen corazón y buen carácter, igual que su mujer, que ya tiene treinta y dos entradas en la Casa de Detención.

Estar preso es una condición natural, no hace falta un motivo, recuerda el Cubano. Como las leyes se hacen y se deshacen, dice el abogado de Graciliano, se encuentran motivos de sobra para arrestar y condenar a cualquiera simplemente leyendo las cosas que escribe.



Lo que el espectador percibe en las imágenes de la cárcel, tiene mucho que ver con lo que se esboza en **El amuleto de Ogum**, en particular la cena de “feijoada” en casa de los padres de Eneida, y con lo que se esboza también en **Tienda de los milagros**, especialmente en la conversación de café entre el profesor Fraga Neto y Pedro Arcanjo. Y también tiene que ver con lo que se esboza en el tono ligero, irreverente y malicioso, que caracteriza a **La calle de la vida** desde el primer instante; el encuentro de los dos pobretones con nombres que sugieren a gente adinerada, José Rico y Millonario, buscando un cuarto en la Pensión de los Artistas.

Y como si **Memorias de la cárcel** hubiera sido preparado, estudiado, cuidadosamente calculado previamente en estos tres films de historias y de estilos tan diferentes entre sí aunque producto de una voluntad común de revelar al otro. De la precisa construcción de **Vidas secas** saltamos, en estos tres films, a una forma un poco “desarmada”, desprolija. De un discurso seguro, sin rodeos, de quien ha pensado dos veces lo que va a decir antes de hablar, pasamos a otro, desorganizado que da vueltas, equivoca la concordancia y se abre a muchas cosas al mismo tiempo, tal como un discurso que va siendo pensado sobre la marcha, en el instante en que se habla.

En **Vidas secas** parece que la economía de lenguaje fuera una imposición del contacto inmediato con la realidad, con el tema tratado. Ya desde el principio los planos de Fabiano, Sinhá Victoria, el niño mayor y el menor caminando por el lecho del río seco, cumplimentan al mismo tiempo la idea de componer una dramaturgia a partir de la observación directa de lo cotidiano –el realizador en el rol de espectador de la realidad objetiva– y la idea de un cine intelectual tal como fuera imaginado alguna vez por Eisenstein. Un cine que se expresa más por la forma de la composición que por las situaciones representadas.

Los planos fueron filmados cámara en mano, la imagen es acentuadamente blanca y trémula. Imágenes como las de Sinhá Victoria con un baúl en la cabeza y el niño pequeño sobre los hombros, como las de la sombra de Fabiano caminando sobre la tierra quemada por el sol, como

las del paso inseguro y cansado del niño mayor, y aún como las de los arbustos secos a contraluz del sol abrasador, no muestran estas cosas que de hecho están allí, que el espectador ve e identifica: muestran el temblor de la cámara, que no debería estar allí pero sin embargo está, bien visible sobre lo visible, cubriendo lo visible. Muestran el mirar, la poesía de mirar; cine de poesía, dirá Pasolini poco después pensando en los films donde la presencia de la cámara se insinúa en la imagen o, en casos más radicales, donde la presencia de la cámara es toda la imagen.

El cuadro inestable y oblicuo de **Vidas secas** llama la atención del espectador por sí mismo, por las líneas de la composición, por lo que no se ve, por lo que queda fuera del espacio visible, por lo que conforma el entorno. A veces, fijada sobre un trípode, la cámara descentraliza y encuadra como si estuviera en la mano del fotógrafo. El encuentro de Fabiano con el Soldado Amarillo en la “catinga” es marcado por un plano formado casi exclusivamente por el hombro y el brazo izquierdo del vaquero que empuña una daga. Fabiano es entonces un hombre representado apenas por un pedazo de brazo, puñal y la mitad de un hombro. El espectador no puede ver el rostro; o lo ve como un rostro que es mitad ojo y mitad cuchillo.

Algo en el modo de filmar a Fabiano, Sinhá Victoria, el niño mayor o el menor, revela para el espectador que la miseria de aquel lugar, causada por el sol excesivo, por la ausencia de agua, no está determinada por Dios ni siquiera por el Diablo. Vemos una familia empujada a huir constantemente de la sequía, de los dueños de la tierra, de las autoridades, de la incapacidad de articular el sufrimiento en rebelión, en discurso, en acción. Vemos a estos personajes a través de una cámara que un ojo al mismo tiempo próximo y distante de ellos.

Estamos cerca por solidaridad con el sufrimiento de los personajes y distantes por conscientes de que la pobreza resulta de una situación social (y no de un determinismo geográfico), y también estamos cerca porque estamos dotados de un lenguaje mejor articulado para expresar nuestra conciencia. Sufrimos un sufrimiento ajeno. En **Vidas secas** Fabiano y Sinhá Victoria viven una tragedia, la cámara no. Ella se mueve nerviosa, indignada e insegura en la

mano del fotógrafo porque su conocimiento y su capacidad de expresión no consigue traducirse, como sería natural, como ella lo desea, en acción directa contra la pobreza.

**Memorias de la cárcel** parece retornar a la precisión, a la forma simple, directa y firme de **Vidas secas** enriquecida por la experiencia de, por decirlo así, tener colocada la cámara en el suelo del barracón de la cárcel. El centro del film está más o menos allí, en esa imagen del artista como un preso igual a los otros, como alguien que vive la situación que traslada a la pantalla y no como una sensibilidad especial que examina y discute el problema desde un punto de vista exterior, a media distancia. Tal vez sea más correcto hablar de un punto de vista central en lugar de una cuestión central. Un punto de vista que permite que el film se abra para muchas cuestiones y pueda desarrollarlas a todas, una tras otra, una encima de otra, una a la otra, mezclando las cosas pero sin perder la línea de visión.

El punto de vista es la cárcel. Es la comprensión de que ya sea lo que pase aquí, no exactamente en el aquí del film sino en el aquí que se “recrea” para el film, pasa dentro de la cárcel. No la de 1936, no la de 1964, no la de 1984; ninguna cárcel en particular pero una cárcel como condición nacional, como propia de la vida brasileña, herencia del colonialismo, forma de mostrar la dependencia, el subdesarrollo, la violencia de las clases dominantes que están presentes dentro de la cárcel en la persona de los carceleros.

La cárcel entonces como una insinuación de que el poder, también, está en un espacio allá afuera, no conocido o bien fuera de alcance. Como una insinuación de que todos vivimos presos, tanto los guardias como los prisioneros, dentro de los muros construidos (dice el capitán Mota) por el imperialismo que (él lo destaca con voz tonante y ojos bien abiertos) es un monstruo que apresa, inhibe, inmoviliza, impide soñar.

La cárcel como una sociedad: en una celda el profesor enseña inglés a otros presos. En la celda de al lado, aula de matemáticas. En la siguiente, aula de ruso. En otra un periódico hablado, programa de Radio Libertad, noticias gritadas en voz alta al resto de los presos sentados en las

gradas, la boca proyectada hacia delante para ser oídos por todos los presos. Alguien se distrae jugando a las cartas, alguien escribe poesía. En el vecino pabellón de las mujeres una presa encinta, alemana, sin entender lo que se dice repite la pregunta: Was? Was? En una celda alguien canta Noel Rosa. Al lado, un anarquista de rostro afeitado protesta en voz alta, en parte para negar la validez de todas las cosas, en parte para unirse a la tarea común de construcción de la libertad. El cigarrillo ladeado, en la comisura de los labios, la hoja de papel sobre las rodillas, un pedazo de lápiz en la mano, un hombre que casi no habla y casi no come: escribe, describe lo que ve.

Los hombres se rebelan contra el traslado de dos compañeras del pabellón de mujeres. Arrojan la comida afuera, rompen los platos, meten bulla, se habla de huelga, exigen que las compañeras permanezcan allí mismo. La rebeldía es sofocada por los guardias, y como castigo los revoltosos son confinados en sus celdas. Semanas después, terminado el castigo, con las celdas abiertas otra vez para los consabidos paseos por el patio interno –espacio cerrado y sin contacto posible con el exterior, separado de todo por un macizo portal de hierro– los hombres conmemoran la apertura para adentro de la prisión con vivas a la libertad.

Desde lo alto de la escalera que lleva a las celdas de la planta alta, militares, presos también, habitantes de la cárcel también, observan los movimientos indisciplinados de los compañeros en el patio de la prisión. Los grupos de conversación se mezclan, una frase comienza aquí y termina más adelante. Un gesto de disgusto se inicia y tropieza con el gesto del preso de al lado. El espacio es escaso, los hombres muchos y todos se mueven al mismo tiempo. Los militares que observan hablan bajo entre sí y deciden poner la casa en orden : disciplina. Hablando alto y con voz de mando, anuncian: gimnasio, uso más racional del patio, jerarquía, filas para la distribución de los alimentos.

A la hora de almorzar, Graciliano propone un cambio en el postre: dos bananas en lugar de una banana y una naranja. Pero el capitán que organiza la distribución de comida *finje no haber escuchado el pedido*. Graciliano permanece al costado de la fila. Espera un poco, espera un poco

más, y aún un poco más hasta que se irrita y pierde la paciencia. Trata al militar de fascista y sale del comedor. Grosería sin razón, ofensa grave la de calificar a un oficial del Ejército de fascista. Quizá la peor de las ofensas, comenta en tono amable otro militar, que agrega: seguramente Graciliano no se ha dado cuenta de lo que ha dicho, habló por hablar, sin pensar.

Graciliano coincide con esto: pensar no pensó. Si hubiera pensado hubiera recordado que, en realidad, los militares quieren que todos se inclinen respetuosamente ante ellos; tendría que haber gritado, entonces, más fuerte: ¡fascistas, todos fascistas!

La comida continúa; pero el conflicto queda planteado en este punto. La escena sigue adelante, para dejar bien claro que la intención del film no es la de reducir la cuestión a una simple imprecación contra los militares: todos fascistas. La escena de la pequeña reyerta a propósito de la banana queda atrás; pero el fin de la acción no soluciona el conflicto. Lo que de hecho interesa es mostrar ese desencuentro, discutir la relación entre militares y civiles en la cárcel de la sociedad brasileña. Esto significa: Memorias de la cárcel no fue hecha para discutir el desencuentro entre la manera de pensar y de actuar de los militares (¿pura disciplina?) y el pensamiento y comportamiento de la gente común (¿pura indisciplina?).

El resto del film no gira en torno de esa escena, ni en torno de otras dos o tres donde se plantea un conflicto similar. Al contrario, esas escenas están subordinadas de las otras. El film, en resumen, no discute principalmente el modo en que los militares se insertan en la sociedad. Discute la sociedad toda y a los militares como parte de ella. El problema central, en realidad, es el papel del intelectual y el trayecto de Graciliano desde su oficina de director de Instrucción Pública del Estado de Alagoas al galpón abierto de la Colonia Penal de Isla Grande.

Importa de hecho discutir el rol del intelectual tanto es así que la discusión se plantea en las diversas escenas en que Graciliano recibe un pedazo de papel para escribir: el libro para escribir llevado por el Capitán Lobo, las hojas de papel compradas a escondidas en la prisión, la hoja en blanco para redactar una petición para el abogado, el viejo cuaderno aportado por Mário Pinto, las

hojas robadas por Gaúcho del depósito del pañol de la cárcel; las hojas arrimadas por el Jefe de Guardia, el señor Arruda, en pago de un favorcito de nada, un discurso de salutación para el aniversario del director del presidio, y las hojas impresas, primeras pruebas de Angustia para corrección, alcanzadas por Desiderio.

También importa el trayecto recorrido desde el despacho del funcionario público, de los expedientes, de la prisión de la sintaxis y el lenguaje burocrático a la cárcel, a los papeles conseguidos con dificultad para anotar las historias contadas por los otros presos.

Graciliano, mientras espera a los soldados que irán a arrestarlo, comenta que quizá logre librarse de la prisión. La afirmación, dicha así como al pasar, tal como aparece en el film, no se refiere a una situación en particular sino más bien a la situación general: en libertad, en su casa, en el trabajo, yendo y viniendo, él se siente como quien está prisionero.

Cuando llega a la prisión el guardia se sorprende de la naturalidad con que se conduce el recién llegado, que traspone la puerta como si estuviera entrando a su propia casa. En la prisión, nada de la violencia, crueldad y deshumanización que suelen verse en las películas que transcurren en presidios. Una vida, hasta donde es posible, por decir así normal: las personas se comportan como si estuviesen en casa. Un aula, un juego de cartas, un programa de radio, una conversación banal, una imprecación, una reunión para programar una acción política, una charla sobre política, el marxista hablando en español...

Es en este contexto que aparecen los militares: algunos chistes contados por el capitán Mota, preso con Graciliano en el Cuartel del Ejército en Recife; unas frases cortantes del capitán Lobo, algunas palabras intolerantes del general, y después, en la prisión de Río de Janeiro, la disciplina impuesta por los militares a los compañeros de cárcel, algo así como la disciplina impuesta al país a partir de 1964; algo así como el contrapunto de la indisciplina creativa que, entre otras cosas, ayudó a mantener vivas las diversas dramaturgias cinematográficas brasileñas, por ejemplo la de Nelson.

Conviene recalcar; la escena (los oficiales en lo alto de la escalera, el uso disciplinado del patio) no fue hecha para servir de representación simbólica de lo que pasó aquí a partir de 1964; tal como la escena en que los presos gritan vivas a la libertad, a raíz de la apertura de las celdas al patio cerrado de la prisión, no fue hecha para funcionar como una alegoría de la apertura política promovida por el poder militar a partir del comienzo de los años ochenta. Sin duda una escena y otra, que evocan lo que pasó no simbolizan pero evocan porque están hechas por gente que vivió todo eso y que pone un poco de la memoria y del sentimiento del que vivió y no inventa; porque, además, las escenas están hechas por gente que lee el texto de Graciliano con ojos de hoy. Ojos de quien continúa sufriendo esa misma prisión por parte de la elite de la sociedad brasileña que, ahora también (cuando el libro de Graciliano Ramos y el film de Nelson Pereira dos Santos ya viven en la memoria), intenta colocar las cosas en su lugar, de arriba hacia abajo, sin dejar espacio para la participación de nadie más.

La película remarca de esa realidad el conflicto entre la libre voluntad creadora y el orden que se propone como racional y disciplinado y califica todo lo demás de indisciplina. Deja planteada la discusión en el punto en que termina la disputa de sobremesa. No para cerrar la reyerta que culmina con el insulto, sino para interrumpirla justo en el instante en que la pelea por una simple banana puede estimular una reflexión (como la que planteamos aquí, como la que puede plantear cualquier espectador pensando en la imágenes guardadas en su memoria) sobre ese “impasse”.

El film deja la discusión abierta porque se interesa también por las personas comunes que Graciliano encuentra en la prisión de Recife, a bordo del barco que lo conduce a Río y, sobre todo, en la Colonia Penal de Isla Grande. Porque pretende demostrar que la mayor violencia está en nosotros mismos: es la que nos encarcela, inhibe, inmoviliza y reprime los sueños de la gente común. Sinhá Victoria, que apenas tuvo en su casa una esterilla sobre el piso o improvisadas camas de madera, no sueña más que con una cama de cuero como la de su Tomás. Y como es

consciente de que vive como un animal, parte (al final de **Vidas secas**, la familia vuelve a vagar por la falta de trabajo) soñando con el día en que sus hijos puedan vivir como la gente.

En films posteriores, como continuando esta situación; como en un diálogo que se retoma (conciente o no, poco importa) con la escena final de **Vidas secas**, Nelson vuelve a apoyarse en la intérprete que da vida a Sinhá Victoria –María Ribeiro– para dar continuidad al personaje o diseñar otro similar, de la misma familia y en el mismo contexto.

Ella aparece ya al principio de **El amuleto de Ogum**: víctima de una emboscada muere su padre y ella queda sola en compañía de Gabriel (¿el niño más pequeño?). Reaparece en **La tercera margen del río** (1994): su padre se embarca río arriba y ella queda sola otra vez con Liojorge (¿acaso el niño mayor?). La presencia de la actriz que encarna a Sinhá Victoria en el papel de madre de Gabriel en **El amuleto de Ogum** y de la madre de Liojorge en **La tercera margen del río** crea un vínculo tenue pero significativo entre estos films: el rostro conocido de María Ribeiro no deja lugar a dudas, se trata de aquella misma familia que encontramos un día caminando por el lecho del río seco esperando la lluvia y en busca de tierra para labrar. La misma familia u otra igualmente condenada a una existencia trágica en un pedazo de tierra yerma; en un pedazo de tierra codiciada por un coronel violento o en la margen de un río que todavía no se secó: Fabiano, Victoria, el hijo mayor y el menor (ya sea un niño o una niña).

Un día, trabajando la tierra seca como siempre, cuidando el ganado, quieto y en silencio como siempre, Fabiano cae víctima de una emboscada. Sinhá Victoria permanece en el campo; pero después, apenas puede, envía al niño pequeño a probar suerte en la ciudad. Entonces, un buen día, sin decir palabra, Fabiano un poco más viejo y achacoso, decide abandonar a su mujer, a sus hijos y a la tierra seca para vivir solo en medio del río y no volver a pisar nunca más el suelo y no cambiar palabra alguna con nadie más.

Sinhá Victoria, entonces, queda sola con su hijo que, cuando decide casarse, acude a la vera del río a pedir el consentimiento del padre.



La familia es casi la misma pero los personajes se movilizan más, inventan milagros para sobrevivir a la violencia que los empuja del campo hacia los arrabales de la gran ciudad. Gabriel, en el plano narrativo de **El amuleto de Ogum**, se convierte en pistolero, entra en la banda del bandido Severiano.

A su vez Liojorge, en la realidad ficcional de **La tercera margen del río**, con un compañero de la prisión, descubre cómo vengarse del bandido Dagobé que había secuestrado a su mujer, Alva.

Una narración sigue a la otra, no exactamente como si fuera una misma historia, pero como si la gente pobre, como Fabiano, Victoria, los niños, Gabriel, Liojorge, estuvieran todos condenados a sobrellevar una misma existencia trágica, seca, miserable, quemada, sin poseer ni siquiera una cama de cuero.

Cuando el padre se despide, la cámara sube a la canoa con él, se aparta de la orilla, de la madre, del niño mayor, de la niña más pequeña. Y así, ya desde sus primeras imágenes, **La tercera margen del río** define el punto de vista desde donde la historia va a ser narrada. Ya sea cuando vuelve a tierra firme como cuando interna en la favela, en los márgenes de la gran ciudad, la cámara continúa “mirando” desde adentro de la canoa en medio del río, a través de los ojos del padre, con los ojos de quien se retiró (¿penitencia, desesperanza?), de quien se zambulló en la calma y el silencio del río porque vivir en armonía entre los hombres es imposible, como dice el Amigo. Liojorge, como Fabiano, es empujado a una existencia trágica, y aquí la cámara sufre idéntica presión: no está segura de tener exacta conciencia de lo que ve, ni de poder articular, expresar, comunicar, traducir en imágenes la brutalidad que oprime a los que viven al margen del bienestar material de la sociedad. Vivir al margen, buscar un “tercer margen”, dilema que el realizador no intenta explicar ni contestar.

Tal vez la tercera margen del río seco sea aquello que todo el mundo busca sin saber exactamente de qué se trata “*Yo mismo no sé qué es...*” dice Nelson. Cabe al espectador, en el plano existencial, buscar la respuesta.

Analizados separadamente, cada uno de estos films de Nelson Pereira dos Santos se mueve en este espacio, a partir de esta preocupación. Vistos en conjunto, vistos como una conversación que parte de uno y prosigue en otro, los films de Nelson revelan mejor la preocupación básica de su cine, mostrar que tal vez un tercer margen –una tercera orilla, como la del río seco– para el Brasil, entre lo viejo y lo nuevo, e invitar al espectador a buscar una respuesta, a participar de la construcción de esta “orilla”. Orilla, margen, que será al mismo tiempo tercera y primera; margen y centro.



®  
Afiche de Rio, zona norte (1957)



# **De gauchos y gaúchos: memoria argentina del cine brasileño**

por Daniel *Paraná* Sendrós



Como suele ocurrir, en Argentina Pereira dos Santos es más famoso que conocido. La fama precedió al conocimiento de su obra, y cuando ésta vino, tardíamente y en dosis homeopáticas, muy pocos supieron paladearla. Apenas cuatro películas suyas se estrenaron comercialmente, todas con escasa fortuna, y solo la primera pudo alargar su vida útil, gracias a los cine clubes. El hecho ilustra, también, la relación de nuestro público con el cine brasileño, alternando entre la admiración, la envidia, y el desdén a lo largo de cuatro décadas.

La admiración empieza en 1956, con el estreno de la romántica cuan exótica **O cangaceiro**, se detiene ese mismo año frente al tremendismo de **Manos sangrientas**, se enreda luego placenteramente en los ritmos de **Fantasia carioca**, **Tico Tico no Fuba** (la película sobre el autor de la popular pieza musical) y otros pasatiempos de relativa difusión, y renace ante la folklórica potencia de **El pagador de promesas**. Dato interesante, **O cangaceiro** y **O pagador**... ya venían con la consagración de Cannes bajo el brazo. La misma que respaldó al **Orfeo negro** que romantizaba las favelas, un film brasileño en talento, cultura y paisajes, aunque francés en la realización y los dineros.

Pero **Vidas secas** era otra cosa. “*En cuanto al público, es difícil que acuda a ver un film que, aunque muy bello y humano, expone un tremendo espectáculo de miseria*”, fue la sentencia de los consultores del *Heraldo del Cine* y *La gaceta de los espectáculos*, algo así como las biblias de los exhibidores. De hecho, la película se estrenó recién en abril de 1968, en un solo cine, el Loire, y,

aunque se la promocionó debidamente y en esa época cualquier cinta alcanzaba cifras rimbombantes, ésta apenas hizo 3.413 espectadores, mil menos que la reposición de **Ladrones de bicicletas** en el Losuar. En números suena peor: solo 792 dólares. Por suerte, los cine clubes argentinos la hicieron suya, y durante buen tiempo multiplicaron largamente la cantidad de espectadores, ya que no la de dólares.

Los elogios también se multiplicaron, con palabras como pureza cinematográfica, sobriedad, severa belleza, dignidad en vez de protesta plañidera, etc. La muerte de la perra, observada desde los ojos del animal que expira, era entonces un ejemplo de la sensibilidad con que se había hecho la película. Y la obra entera, un ejemplo a seguir, en el descubrimiento de la realidad latinoamericana.

Con **Vidas secas** debutó el sello distribuidor Renacimiento Films, que tres meses después estrenaba otro hito del Cinema Novo, **Dios y el diablo en la tierra del sol**. Aunque más criticado (“lento, poco claro, las mujeres actúan simbólicamente, paradas mirando inmóviles largo tiempo la lontananza”, etc.), Glauber Rocha iba a tener mucha más prensa, más seguidores, y más títulos en cartelera. Por esnobismo de izquierda, o por sus propios y sólidos meritos, fue todo un suceso. Pero Renacimiento no terminaba de nacer. A poco lanzó **El muro**, con diálogos del propio Jean-Paul Sartre (y un joven Jorge Lavelli haciendo de oficial nazi), que fue un fracaso mundial, pudo erguirse saludando con **I pugnì in tasca**, y pasó a mejor vida.

Recién doce años más tarde, en 1980, se estrenaría otra película de Dos Santos. Entonces las cosas habían cambiado mucho. Desde 1974 el cine argentino sufría una censura muy fuerte. Y resulta que, en diciembre de 1977 los brasileños, también tenían censura, militares gobernando y todo lo que esto conlleva, presentan una semana de cine con **Xica da Silva**, **Doña Flor y sus dos maridos**, **Vai trabalhar, vagabundo** y otras películas con las que cualquiera se maravillaba. Claro, en comparación, la censura de los militares brasileños era mucho más permisiva y hábil que la de los argentinos. Y no solo respetaba, sino que también promocionaba debidamente bellezas



naturales como Zeze Motta (que enseguida vino a cantar) y Sônia Braga (que vino mucho después, como jurado del festival de Marplá, y como todos recordarán cantaba, silbaba, y chiflaba fuertísimo, con los dos dedos en la boca). Como remate, la segunda semana, en 1979, trajo otra belleza natural, Elke Maravilha, y, entre diversas joyas, el fortísimo **Lucio Flavio, pasajero de la agonía**, financiado por el organismo estatal Embrafilme, presentado por la Embajada, y realizado por un argentino, Héctor Babenco.

A propósito, valga una pequeña digresión. Aun hoy, ¿cuántos argentinos tolerarían que un brasileño hiciera, con nuestro dinero público, películas sobre nuestros paramilitares, nuestros vergonzosos asilos y nuestros niños de la calle, como hizo Babenco al exponer las lacras de su país adoptivo en **Lucio Flavio** y **Pixote**? Peor todavía en aquellos tiempos. Plus sobre plus, la última de Babenco es una mega producción sobre un famoso motín, bárbaramente reprimido, en una cárcel paulista.

Esta vez, la admiración se mezclaba con la envidia, y el público argentino llenaba las salas para ver películas brasileñas. Así pudo concretarse el segundo estreno comercial de Dos Santos entre nosotros: **Tienda de los milagros**, cuyo lanzamiento en el Monumental hizo milagrosamente un promedio de 3.000 espectadores por día, acaso primordialmente atraídos por el nombre de Jorge Amado. *“Ni siquiera las arbitrariedades de la censura le restaron fuerza a una sólida narración que, ante todo, sorprende por su audacia imaginativa”*, se exaltaba un crítico, entendiendo que la película duraba mucho más de los 100 minutos que acá se autorizaron. Empresa distribuidora: Darel Cine, de Isaac Gdansky, verdadero prohombre que también nos permitió ver **Padre padrone**, **El árbol de los zuecos**, **Stalker**, y varias más de igual calibre.

En 1982, Brasil promediaba unos 100 títulos por año, varios de los cuales se veían en todas partes. Citemos, de lo estrenado entre nosotros para entonces, **Bye, bye Brasil**, **Sei seguro, malandra**, **Gaijin**, **camino de libertad** (opera prima de Tizuka Yamazaki, directora de arte de **Tienda de los milagros...**), y, un poco más adelante, **Eu te amo**, **Sargento Getulio**, y la

demoledora **Pra frente Brasil**. Por entonces en Argentina se producían 20 títulos, que no veíamos ni nosotros mismos. Pero entrábamos en guerra con Gran Bretaña.

Justo en ese abril del 82, apareció el propio Pereira dos Santos en persona. Ya canoso, de espalda bien derecha, y solidaria escarapela argentina en el ojal, fue la figura mayor de una nueva semana en el Libertador, esta vez con **Pixote, Ellos no usan smocking, Engrazadinha**, con la hermosa Lucelia Santos, y tres de Dos Santos. Una, se estrenó enseguida, **El amuleto de Ogum**, curioso policial que, según las crónicas, *“respira ese folklore brasileño absolutamente inimitable no solo a través de sus grandezas sino también de sus miserias”*. El núcleo: mediante un rito materno, el cuerpo de un chico ha sido “cerrado” a las balas, y solo se volverá vulnerable recién cuando muera la madre. Se enteran los de la banda rival, perfiles lombrosianos todos, y uno de ellos, el de cejas más patibularias, se enternece y dice: *“¡Qué bonito, jefe! ¡La madre siempre es la madre!”*.

La segunda, **Como era gostoso o meu francês**, mostraba con toques de humor negro la mala suerte de un conquistador que cae en una tribu de indios caníbales, pasando a ser, por un tiempo, mientras engordaba, el protegido de la india más bonita. Lo singular es que todo el elenco estaba desnudo prácticamente todo el tiempo —era una película algo estrepitosa—, e, increíblemente, ya se había pasado por la televisión carioca.

La tercera, **Millonario e Ze Rico na ruta da vida**, era la amable historia de un dúo de música popular por los caminos provincianos del éxito en clubes, parroquias, y festivales, hasta la consagración nacional. Mezcla de Los Visconti con Los Hermanos Cuesta, tenían el mismo público que los cuartetos cordobeses; hacían mariachadas como Los Cantores del Alba, y guaranías, y hasta plagiaban “Cuando pa Chile me voy”, de Mombrun Ocampo. Francamente, acá hubo y hay materia prima como para hacer la misma historia, y hasta con más agarre, pero nadie la encara. Asimismo, el paso del viejo maestro por la Argentina fue desaprovechado. Aunque entonces más bien parecía un populista desparejo, ya tenía la suficiente experiencia como para

aconsejar a cualquiera. Era, y sigue siendo, un verdadero maestro. Al que unos pocos de los nuevos cineastas de ese momento se molestaron en saludar.

La empresa que lo trajo, Carybe Comunicaciones, conducida por Leonardo Guttman y subsidiaria de su homónima brasileña, le firmó contrato para distribuir nueve de sus películas, y editar la banda sonora de **El amuleto de Ogum**, pero todo se fue diluyendo. También fue cambiando el interés del público. Con el fin de la censura en Argentina, empezó a imponerse otro tipo de cine brasileño: el pornosoft de la llamada “boca de lixo” paulista, así como el de otros centros de producción erótica más exquisita, un material que tuvo su buen cuarto de hora entre los valijeros, acaso el último cuarto de hora de esta especie hoy prácticamente extinguida (faltó, de todos modos, uno de sus títulos mas divertidos: **O filho do sexo explícito**).

En ese clima, era lógico que **Memorias de la cárcel**, el último gran empeño de Dos Santos, y su reencuentro con Graciliano Ramos, en 1986, pasara inadvertido entre nosotros. Así es la vida, sobre todo con ese tema. Desde entonces, pasaron también poco menos de veinte años. Pero en realidad, solo los años pasan. Las obras notables que hacen los hombres como Pereira dos Santos quedan. Y se recuperan, igual que su ejemplo.



## **Filmografía esencial**



## **Como director**

**CASA GRANDE & SENZALA (1949)\***

**MEU COMPADRE, ZE KETTI (1949)\***

**JUVENTUDE (1950)\***

**RIO, 40 GRAUS (1955)**

*Elenco:* Glauce Rocha, Jece Valadão, Roberto Batalin, Claudia Morena, Antonio Novaes, Ana Beatriz, Modesto de Souza, Jackson de Souza, Ze Ketti, Sady Cabral, Escola do Samba Unidos do Cabucu, Escola do Samba Portela; *guión:* Nelson Pereira dos Santos; *dirección de fotografía:* Helio Silva; *montaje:* Rafael J. Valverde; *música:* Radames Guattali *duración:* 93 min

**RIO, ZONA NORTE (1957)**

*Elenco:* Grande Otelo, Angela María, Ze Ketti, Haroldo de Oliveira, Jece Valadao, Paulo Goulart, Iracema Vitoria, Maria Pétar, Lauriña Santos; *guión:* Nelson Pereira dos Santos; *dirección de fotografía:* Helio Silva; *montaje:* Rafael J. Valverde; *música:* Alexandre Guattali *duración:* 87 min

**SOLDADOS DO FOGO (1958)\***

**MANDACARU VERMELHO (1961)**

*Elenco:* Nelson Pereira dos Santos, Ivan de Souza, Sonia Pereira, Miguel Torres, Luiz Paulino dos Santos, Mozart Cintra; *guión:* Nelson Pereira dos Santos; *dirección de fotografía:* Helio Silva *montaje:* Nello Melli; *música:* Remo Usai; *duración:* 76 min

**BOCA DE OURO (1962)**

*Elenco:* Jece Valadao, Odette Lara, Daniel Filho, Maria Luisa Monteiro; *guión:* Nelson Pereira dos Santos y Walter Avancini; *dirección de fotografía:* Jose Rocha y Amleto Daisse; *montaje:* Rafael J. Valverde; *duración:* 103 min

**BALLET DO BRASIL (1962)\***

**VIDAS SECAS (1963)**

*Elenco:* Atila Iorio, María Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, y los niños Gilvan y Genivaldo; *guión:* Nelson Pereira dos Santos; *dirección de fotografía:* Josó Rosa; *montaje:* Rafael J. Valverde y Nello Melli; *duración:* 105 min  
Premio de la O.C.I.C. al mejor film para la juventud y premios de cine de arte y ensayo en el Festival Internacional de Cine de Cannes 1964  
Premio al mejor film en la Reseña de Cine Latinoamericano de Génova, 1965.

**UN MOÇO DE 74 ANOS (1965)\***

**O RIO DE MACHADO DE ASSIS (1965)\***

**FALA-BRASILIA (1966)\***

**CRUZADA ABC (1966)\***

**EL JUSTICERO (1967)**

*Elenco:* Arduino Colosanti, Adriana Prieto, Marcia Rodríguez, Enmanuel Cavalcanti, Alvaro Aquiar, Rosita Lopes, José Wilker; *guión:* Nelson Pereira dos Santos; *duración:* 80 min

**FOME DE AMOR, Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua? (1967)**

*Elenco:* Lelia Dimiz, Anduino Colosanti, Paulo Porto, Irene Stefania

**ABASTECIMIENTO, NOVA POLÍTICA (1968)**

**AZYLLO MUITO LOUCO (1969)**

*Elenco:* Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Leila Diniz, Nelson Dantas, Ana María Magalhaes; *guión:* Nelson Pereira dos Santos; *dirección de fotografía:* Dib Lufti; *montaje:* Rafael Justo



Valverde; *música*: Guilherme Magalhaes Vaz; *duración*: 100 min

**COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS (1971)**

*Elenco*: Arduino Colassanti, Ana María Magalhaes, José Wilker, Manfredo Colassanti, Eduardo Imbashy Filho; *guión*: Nelson Pereira dos Santos; *dirección de fotografía*: Dib Lutfi; *sonido*: Nelson Ribeiro; *música*: Ze Rodrix; *duración*: 91 min

**ALFABETIZAÇÃO (1970)\***

**QUEM É BETA? – Pas de violence entre nous (1973)**

*Elenco*: Frederic de Pasquale, Regina Rosemburgo, Sylvie Fennec, Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduino Colassanti

**CIDADE LABORATORIO DE HUMBOLDT 73 (1973)\***

**O AMULETO DE OGUM (1974)**

*Elenco*: Jards Macalé, Ney Santana, Jofre Soares, Anecy Rocha, María Ribeiro; *guión y dirección de fotografía*: Nelson Pereira dos Santos; *sonido*: Geraldo Jose, *montaje*: Severino Dada y Paulo Pessoa; *música*: Jards Macale; *duración*: 112 min

**PROJETO ARIPUAÑA (1974)\***

**TENDA DOS MILAGRES (1975)**

*Elenco*: Hugo Carvana, Anecy Rocha, Severino Dada, Jards Macalé, Juárez Paraíso, Emanuel Cavalcanti, Nildo Parente, Mae Menininha do Gantois, Mestre Pastinha, Lawrence Wilson, Caribe da Rocha; *dirección de fotografía*: Helio Silva; *montaje*: Severino Dada y Raimundo Higino; *música*: Gilberto Gil; *duración*: 139 min

**NOSSO MUNDO (TV) (1978)\***

**NA ESTRADA DA VIDA (1979)**

*Elenco*: Milionario, José Rico, Nadia Lippi, Silvia Leblon, Raimundo Silva; *guión*: Chico de Assis; *dirección de fotografía*: Francisco Botelho; *montaje*: Carlos Alberto Camuyrano; *música*: Dooby Ghizzi

**UM LADRAO** (1981)\*

**MISSA DO GALO** (1982)\*

**A ARTE FANTÁSTICA DE MARIO GRUBER** (1982)\*

**MEMÓRIAS DO CARCERE** (1983)

*Elenco:* Carlos Varezza, Gloria Pires, José Dumont, Jofre Soares, Nildo Parente, Wilson Grey, Tonico Pereira; *dirección de fotografía:* José Medeiros y Antonio Luis Soares; *sonido:* Jorge Saldanha, *montaje:* Carlos Alberto Camuyrano; *duración:* 124 min

**A NOVA ERA** (1984)

**LA DRÔLE DE GUERRE** (1986)\*

**JUBIABÁ** (1986)

*Elenco:* Grande Otelo, Antonio José Santana, Ruth de Souza, Françoise Goussard, Charles Baiano, Betty Faria, Julien Guimar, Jofre Soares, Zeze Motta; *dirección de fotografía:* José Medeiros; *montaje:* Yvon Lemiere, Yves Cari, Catherine Gabriellois, Sylvie Lermernier, Alain Fresnot; *música:* Gilberto Gil; *duración:* 107 min

**CASTRO ALVES** (1987)\*

**A TERCEIRA MARGEM DO RIO** (1993)

*Elenco:* Illya Sao Paulo, Sonja Saurin, Maria Ribeiro, Mariane Vicentini, Barbara Brant, Chico Dias, Henrique Rovira, Waldyr Onofre, Gilson Moura, Mario Lute, Ana Maria Nascimento Silva y la participación especial de: Jofre Soares, Vanja Orico y Laura Lustosa; *guión:* Nelson Pereira dos Santos, inspirado en los cuentos *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa; *dirección de fotografía:* Gilberto Azevedo, Fernando Duarte; *escenografía:* Chico Bororo; *montaje:* Carlos Alberto Camuyrano y Luelane Correa; *música:* Milton Nascimento; *duración:* 94 min

**O CINEMA DE LÁGRIMAS** (1995)

*Elenco:* Raul Cortez, André Barros, Cristiane Trolone, Patrick Tannus; *guión:* Nelson Pereira

dos Santos y Silvia Oroz; *dirección de fotografía*: Walter Carvalho; *dirección de arte*: Silvana Gontijo; *sonido*: Juárez Dagoberto, *montaje*: Luelane Correa; *música*: Paulo Jobim; *duración*: 100 min

Film seleccionado para la competencia oficial en el Festival Internacional de Cine de Cannes 1995

**GUERRA E LIBERDADE – CASTRO ALVES EN SAO PAULO (1998)\***

### **Como Asistente de dirección**

**O SACI (1951)**

**AGULHA NO PALHEIRO (1952)**

**BALANÇA, MAS NÃO CAI (1953)**

### **Como Montajista**

**BARRAVENTO (Glauber Rocha, 1961)**

**O MENINO DA CAICA BRANCA (Sérgio Ricardo, 1962)**

**PEDREIRA DE SAO DIEGO (episodio de CINCO VEZES FAVELA) (León Hirzman, 1962)**

**MAIORIA ABSOLUTA (Leon Hirzman, 1964)**

**CANTORES E TROVADORES (Evandro A. Moura, 1968)**

**A NOVA ERA (Nilo Sergio, 1985)**

## **Solo como productor**

**O GRANDE MOMENTO** (Roberto Santos, 1958)

**A OPINIÃO PÚBLICA** (Arnaldo Jabor, 1965)

**AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO** (Waldyr Onofre, 1975)

**A DAMA DO LOTACAO** (Neville d'Almeida, 1977)

## **Como actor**

**MANDACARU VERMELHO** (Nelson Pereira dos Santos, 1961)

**JARDIM DE GUERRA** (Neville d'Almeida, 1968)

**O MAIOR** (Alberto Graça, 1999)

**ONDE A TERRA ACABA** (Sérgio Machado, 2001)

## **Para televisión**

**CINEMA RIO** (1980)

**O MUNDO MÁGICO** (1983)

**A MUSICA SEGUNDO TOM JOBIM** (1984)

**CAPIBA** (1984)

**EU SOU O SAMBA** (1985)

**BAHIA DE TODOS OS SANTOS** (1985)

**SUPER GREGORIO** (1987)

\* Documentales, cortos y medimétrajes

# Indice

<b>1. Presentación</b>	
por María del Carmen Vieites.....	7
<b>2. La Nostalgia como anticipo</b>	
por Octavio Getino .....	11
<b>3. Nelson Pereira dos Santos, del Neorrealismo al Cinema Novo</b>	
por Jorge Rufinelli .....	27
<b>4. La experiencia de un cine de textos y contextos</b>	
por Pablo De Vita .....	39
<b>5. Tal como éramos</b>	
por Dolly Pussi .....	51
<b>6. La tercera orilla de la cárcel</b>	
por José Carlos Avellar .....	61
<b>7. De gauchos y gaúchos: memoria argentina del cine brasileño</b>	
por Paraná Sendrós .....	79
<b>7. Filmografía esencial.....</b>	87

Se terminó de imprimir en marzo de 2003  
en los talleres de  
Artes Gráficas Delsur  
Solier 2540, Avellaneda, Argentina



**auspician**



**Museo del Cine**  
PABLO C. DUCROS HICKEN



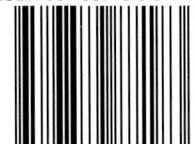
**SECRETARIA DE CULTURA**  
**Subsecretaría de Patrimonio Cultural**



**Museos de Buenos Aires**  
DIRECCION GENERAL DE MUSEOS



ISBN 987-98718-3-9



9 789879 871836