

ImagiNació

ImagiNation

José Carlos Avellar

RESUM

En aquest text escrit el 2004, José Carlos Avellar explora el sorgiment del Cinema Novo als anys seixanta i la seva herència en films brasilers dels noranta, particularment *La ostra y el viento* (Walter Lima Jr., 1996) i *Estación central de Brasil* (Walter Salles, 1998). Ho fa considerant la metàfora parla/escriptura, per suggerir que el moviment va tenir l'espontaneïtat creadora de l'oralitat; la recerca d'una identitat cinematogràfica, en relació amb la cultura nacional, el Nuevo Cine Latinoamericano i el cinema d'Europa i els Estats Units, i, finalment, l'actitud de l'espectador davant de les imatges, que, per a ell, no pot sacrificar mai la seva capacitat d'imaginar.

PARAULES CLAU

Cinema Novo, Nuevo Cine Latinoamericano, *La ostra y el viento*, *Estación central del Brasil*, cinema brasiler, escriptura cinematogràfica, espectador, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Walter Lima Jr.

ABSTRACT

In this piece written in 2004, José Carlos Avellar explores the emergence of Cinema Novo in the '60s and its legacy for Brazilian films in the '90s, especially *The Oyster and the Wind* (Walter Lima Jr., 1996) and *Central Station* (Walter Salles, 1998). To that end, the author considers the metaphor of speech/writing to suggest that the movement possessed the creative spontaneity of oral language; the search for a cinematographic identity, in relation to the national culture, the New Latin American Cinema and European and US cinema; and, finally, the attitude of the spectator when faced with images which, according to him, should never undermine his ability to imagine.

KEYWORDS

Cinema Novo, New Latin American Cinema, *The Oyster and the Wind*, *Central Station*, brazilian cinema, cinematographic writing, spectator, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Walter Lima Jr.

Aquest text fou escrit per José Carlos Avellar (1936-2016) per a l'exposició i seminari *Tudo é Brasil*, organitzada per Lauro Cavalcanti i realitzada pel Paço Imperial i l'Instituto Itaú Cultural a Rio de Janeiro, d'agost a octubre de 2004, i São Paulo, de novembre de 2004 a febrer de 2005. La versió original en portuguès es troba a la seva pàgina web www.escrevercinema.com.

1.

Imaginem una cosa que sigui al mateix temps ostra i vent. La petxina, la closca, l'immòbil, el tancat i també l'obert cap a totes bandes, el que no té forma ni cos, el que és només moviment. Vegem el títol de la pel·lícula de Walter Lima Jr., *La ostra y el viento* (*A Ostra e o Vento*, 1996), como si es volgués referir no tan sols als personatges, a l'avinença entre la Marcela i en Saulo (ella l'ostra, ell el vent) o a la desavinença entre en José i la Marcela (ell l'ostra, ella el vent), sinó com una imatge que suggereix a l'espectador una manera de veure la pel·lícula (o, en un sentit més ampli, una manera de veure tota i qualsevol pel·lícula). Pensem el títol com el buf primer per a la construcció d'aquesta pel·lícula, la idea que organitza la història i la manera de narrar-la; i també com a expressió d'una immobilitat tota ella moviment: l'especial relació entre l'espectador i la pel·lícula a l'instant de la projecció. No el cinema en el moment en què l'espectador prossegueix i reinventa en la imaginació el que ha vist en la projecció, sinó el cinema a l'instant en què és només imatge davant dels ulls. La relació entre la pel·lícula i l'espectador a l'instant de la projecció és un obert/tancat, un moviment/immòbil. La pel·lícula (que passa oberta com aire en moviment, bufa cap a totes bandes en el tancat de la pantalla) és ostra i vent. L'espectador (que, aturat a la sala de projecció com una petxina dins d'una altra, mou la imaginació cap a totes bandes) és vent i ostra.

2.

Imaginem el cinema brasiler de la dècada de 1960, no exclusivament però especialment el Cinema Novo, com un equivalent de la *parla*. A partir d'aquí potser sigui possible pensar el cinema brasiler d'avui com un equivalent de l'*escriptura*, com una manera d'escriure la manera de parlar dels anys seixanta. Imaginem encara les pel·lícules brasileres de la dècada de 1960 com una parla personal, autoral, com a resultat del que podríem anomenar un *cinema de realitzador*. A partir d'aquí potser sigui possible pensar el cinema fet abans del Cinema Novo com un *cinema d'espectador*, com una temptativa d'imitar la manera d'escriure del Hollywood d'aleshores; i pensar un *cinema d'espectador* i un *cinema de realitzador* com impulsos bàsics no de la idea sinó de la pràctica del cinema; en particular de la pràctica del cinema en grups socials sotmesos a la colonització

–política, econòmica o cultural–. La colonització pot haver estat la violència que una nació imposa a una altra o que, dins d'un mateix país, una parcel·la de la societat imposa a una altra; el colonitzador pot haver enviat tropes o tan sols pel·lícules, no importa; quan un grup econòmic i materialment més fort imposa a un altre, per mitjà d'una pressió qualsevol, la inhibició que impedeix la lliure invenció i condiona les persones a comportar-se com a espectadors, tots es tornen més ostra que vent –i no només com a espectadors d'una pel·lícula.

3.

Potser, en realitzar *Limite* (1930), Mário Peixoto intentés dialogar amb part de l'avantguarda fotogràfica europea del final de la dècada de 1920, Moholy-Nagy, Kertész, Burchartz, Man Ray, Hausmann, Renger-Patzsch, Rodtchenko. Potser, en realitzar *Ganga bruta* (1933), Humberto Mauro busqués dialogar amb una altra part de l'avantguarda fotogràfica europea, Cartier-Bresson, August Sander, Alfred Stieglitz; diàleg directe i conscient o mediat per qualsevol altra imatge, de revista impresa o cinema, influenciada per ells, perquè potser Peixoto i Mauro estiguessin efectivament en diàleg amb la creença general que el cinema ens fa veure més i millor. Llavors Vertov parlava de la possibilitat de «tornar visible l'invisible, d'il·luminar la foscor, de veure sense fronteres i sense distàncies»; llavors Grierson parlava de la possibilitat d'«observar i seleccionar instants de la vida mateixa per crear un art nou». Mauro, en diàleg amb Grierson, buscava portar el brasiler a veure's millor a la pantalla, portar al cinema «el nostre ambient, la terra, el poble, Brasil tal com és». Peixoto, en diàleg amb Vertov, busca mostrar que el cinema ens porta a veure menys i pitjor, torna invisible el visible –i aquí rau la seva força–. El que es veu es mostra només per establir una tensió amb el que no es veu. El cinema tapa, amaga, talla, comença de fet amb un tall, com si la veu de comandament feta servir per interrompre el pla, «talla!», marqués l'inici de tot plegat. Potser sigui possible que ens fotografiem com a part (i no com un tot), una fotografia abans del digital i que, davant dels ulls, estengui per un temps infinit el procés de revelat, el paper fotogràfic en el revelador, la imatge es forma i al mateix temps es modifica per petites entrades de llum. Potser així ens revelem tal com va observar Walter Lima Jr. en una declaració per al primer número de la revista *Cinemais* (setembre/octubre de 1996):

«és significatiu que hi hagi dins del cinema brasiler dos títols que són arquetips tan clars de la nostra recerca, que són *Limite* i *Ganga bruta*. Una cosa que has de refinar i una cosa que determina el teu espai, suggerint al mateix temps que existeix més enllà d'ell. Això és estrany, però d'alguna manera crea un paràmetre.» (MATTOS et al., 1996)

4.

Imaginem que la qüestió pugui ser pensada al mateix temps com a ostra (tot és Brasil) i vent (Brasil és tot).

5.

Imaginem que no tot el que és nostre ens pertanyi i que no ens agradi posseir part del que és nostre. Com observa Nelson Pereira dos Santos, en la conversa amb Maria Rita Galvão sobre la Vera Cruz (1981): «Voliem un cinema que reflectís la realitat brasilera, com si fos possible un cinema fet aquí que no reflectís, que no es relacionés amb la realitat que li donava origen. Com si la mateixa Vera Cruz no fos el reflex de mil coses». Una frase de Zavattini (com digué Nelson: «nosaltres no ens recolzàvem pròpiament en el seu sistema d'idees, eren més aviat frases»): «el cinema ha de buscar la veritat, la poesia ve després». Una imatge d'Eisenstein (com digué Leon Hirszman: «vaig veure el *Potemkin* i em vaig tornar boig! Vaig pensar que estava davant del renaixement, saps?»). Recordem: *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos; *Pedreira de São Diogo* (1962) de Hirszman. Imaginem: Zavattini i Eisenstein com la samba, la promptitud i altres *bossas*. La Vera Cruz, cosa nostra?¹

6.

Imaginem que les pel·lícules brasileres, per sobre de les històries explicades a cadascuna d'elles, diguin totes plegades que tenim de nosaltres mateixos una visió fragmentada. Potser el cinema, potser fins i tot el país com un tot, visqui un procés semblant a aquell que al documental *O Fio da Memória* (1991) Eduardo Coutinho presenta com a condició imposada a la cultura negra: amb l'abolició, el negre, analfabet, desaculturat, sense ciutadania i sense família, hagué de lluitar contra la desagregació i reunir els fragments de la seva identitat i construir «el Brasil segons nosaltres mateix²», com anota al seu diari Gabriel Joaquim dos Santos. Ell va viure al municipi de São Pedro d'Aldeia, a menys de 200 quilòmetres de Rio de Janeiro, on construí la seva casa, la Casa da Flor, amb pedaços de tot allò arreplegat a les escombraries –bocins de vidre, rajoles trencades, trossos de maó, pedra o fusta– i anotà regularment en una sèrie de quaderns fragments de la vida brasilera des que va aprendre a llegir, als 34 anys, el 1926, fins a la seva mort, als 92 anys, el 1985. Imaginem que les pel·lícules brasileres narren les seves històries amb ulls semblants als d'en Gabriel, entestats en construir una casa, un lloc, un país.

1. L'autor fa referència aquí al conegut tema de samba de Noel Rosa «São Coisas Nossas», la tornada del qual diu: «O samba, a prontidão / e outras bossas, / são nossas coisas, / são coisas nossas!». La traducció catalana seria: «La samba, la promptitud / i altres *bossas*, / són nostres coses, / són coses nostres!» *Bossa*

7.

Imaginem un espectador estranger. Estranger no perquè ocasionalment es trobi fora del país en què va néixer, sinó perquè és estranger com a condició; o perquè sobreviu fora de l'espai en què podria realitzar-se; o perquè les condicions de recepció d'un informatiu, d'una telenovel·la o d'una pel·lícula a la televisió feren d'ell un observador desatent, i sempre estranger respecte a la imatge que té davant. Quan, al llarg de l'aventura narrada a *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles i Daniela Thomas, la brasilera Alex, que ha emigrat de Brasil a Portugal, ven el seu passaport (avui dia un passaport brasiler, diu el comprador, no val res), o quan diu que sent pena pels portuguesos (perquè després del gran esforç per travessar l'oceà acabaren descobrint Brasil), quan actua i parla així l'Alex no tan sols es comporta coherentment amb el context de la història que la pel·lícula ens explica. També, i principalment, expressa en un gest dramàtic el sentiment que s'apoderà de joves de la classe mitjana brasilera a inicis de la dècada dels 90. L'aventura a la pantalla viu en una altra dimensió el que els espectadors visqueren de veritat: la sensació de pertànyer a un país que no funciona, de no tenir arrels ni identitat, de viure la seva terra com una terra estrangera, de sobreviure (recordem dues imatges de la pel·lícula) com una nau embarrancada en un banc de sorra, com un cotxe disparat per creuar la frontera.

8.

Imaginem que pensar l'art com a expressió d'una realitat concreta signifiqui pensar al mateix temps la realitat com a una expressió de l'art, o, per no exagerar en la imaginació, pensar l'art com a possibilitat d'anticipar-se a un fet concret i expressar una realitat que encara no existeixi.

9.

Imaginem que Joaquim Pedro de Andrade en dir, el 1966, en declaracions per a *O processo do Cinema Novo* d'Alex Vianny (2001), que «hi ha sempre una capa d'interpenetració, de comunicació, entre la intel·ligència dels països més desenvolupats i la nostra, la dels països menys desenvolupats», anés a la recerca no precisament d'un diàleg amb l'avantguarda europea o nord-americana sinó més exactament amb l'expressió llatinoamericana d'aleshores. Amb Solanas, «els països subdesenvolupats són víctimes d'un neocolonialisme on l'estandardització de models culturals

és un terme de difícil traducció en aquest context, ja que aglutina significats d'ornament arquitectònic convex, vocació o talent, moviment del cos en caminar i forma de fer les coses.

2. Discordança gramatical en l'original: «nós próprio».

substitueix exèrcits d'ocupació»; amb Glauber, «un cinema d'economia subdesenvolupada no haurà de ser culturalment subdesenvolupat»; amb Nelson Pereira dos Santos, «el que proposem és un cinema lliure de les limitacions de l'estudi, un cinema dels carrers, en contacte directe amb el poble i els seus problemes». En Joaquim, en dir que ningú deixa «de rebre informació de l'avantguarda cultural del món sencer» i de ser, «evidentment, abastat per aquesta informació», dóna continuïtat a la discussió que es feia aleshores: com rebutjar «valors i processos directament importats i sense una vinculació més veritable amb la nostra realitat»? com «trobar els processos legítimament brasilers»? En Joaquim recorda la temptativa d'una presa de posició en relació a aquest problema a la Setmana d'Art Modern i diu: «hi sortiríem guanyant si tornéssim a analitzar el moviment del 22 en relació al que ocorre actualment».

10.

Potser, pla tancat (com a ostra) sobre *O Cangaceiro* (1953), les afirmacions radicals (més que vent, ventada) de Lima Barreto i de Glauber podrien llegir-se com una suggestió que la solució per al nostre es troba en el nostre, en el Brasil fet per nosaltres mateix³, («qui pensi de forma diferent és ruc i antipatriota»), i que el problema per al nostre es troba en la dificultat de localitzar on està el nostre («Qui som? Quin cinema és el nostre?»). En una carta escrita el 1954 per a *O Estado de São Paulo* (citada per Alex Viany a *Introdução ao cinema brasileiro*, 1959) Lima Barreto diu que «si admetem que hi ha d'haver i s'ha de produir una contribució brasilera al cinema-art internacional és més aviat en el contingut de les pel·lícules que en la forma tècnica exterior. En el cas del cinema brasiler i en defensa de la nostra cultura, ha d'importar i comptar més la representació que la presentació. Generalment, els enzes en cinema, els babaus de l'art cinematogràfic, es queden bocabadats davant d'una fotografia límpida, d'un so audible, d'un muntatge mínimament estrany, d'una angulació *à la russe*. El que es troba darrere de tot això –l'essència, l'autèntica intenció de la pel·lícula, el missatge, la intenció filmològica– és quelcom que no els interessa, que no veuen, ni sospiten de la seva existència. La tècnica de presentació, l'aspecte exterior del cinema, el continent del filmològic, la fotografia en blanc i negre o color, el so estereofònic o no, els decorats sumptuosos o tan sols ajustats a l'acció, el cinemascopi, la tercera dimensió, la vistavisió, els trucs de vegades miraculosos, el maquillatge, els moviments de càmera estrofolaris: tot això pràcticament ja s'ha

portat a les últimes conseqüències en el cinema dels *gringos*. I, mentre no descobrim, per expressar-los, els nostres temes, dins del propi, del nostre, del concepte estètic-fílmic-cinematogràfic eminentment vilatà-pagès-mestís-camperol-rústic⁴, com voldria Mário de Andrade i volen els escassos homes de cultura de Brasil, no trobarem la forma audiovisual de generalitzar, de disseminar la nostra cultura –incipient, sí, però autèntica, veritable, irrefutable–. Qui pensi de forma diferent és ruc i antipatriota».

Potser es pugui dir que en discutir *O Cangaceiro a Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), mogut per la idea de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964), que començava a filmar en aquell instant, Glauber veié Lima Barreto al mateix temps com a «ateu i catòlic, patriota i reaccionari, progressista i desenvolupista, ni dreta ni esquerra», «un parnassià armat de molta informació pèssimament interpretada»; com el director d'una pel·lícula dirigida a un espectador «educat en la mitologia idealista del *western*» i que no situa «el *cangaço*, com a fenomen de rebel·lia místico-anàrquica sorgit del sistema latifundista del Nord-est, agreujat per les sequeres». Per a Glauber, Lima, «sense haver entès la novel·la de *cangaço* i sense haver interpretat el sentit de les novel·les populars del Nord-est», féu «un drama d'aventures convencional i psicològicament primari», una «epopeia a ritme de *corrido* mexicà». No obstant, per darrere del radical desacord, els dos textos semblen concordar que la contribució brasilera al cinema estaria «més en el contingut de les pel·lícules que en la forma tècnica exterior» (com diu Lima Barreto a la seva carta) perquè «una habilitat tècnica no pot ser el suport d'una expressió com el cinema» (com diu Glauber a la seva *Revisão*).

11.

Imaginem que l'espectador que contempla una obra està davant del producte d'un procés que ha partit d'un acte de contemplació de la realitat objectiva, com proposa Tomás Gutiérrez Alea a la seva *Dialéctica del espectador* (1982); que una obra es dirigeix no exclusivament però prioritàriament a un espectador privilegiat, i que busca il·luminar-se a partir del diàleg amb aquesta alteritat; si així és, podem suposar que en una determinada etapa del procés d'invençió d'una obra, el realitzador, com a espectador en l'acte de contemplació, privilegia una determinada obra com a fragment de la realitat objectiva que il·luminarà la seva creació; la qüestió no es troba, per tant,

3. Veure nota 2.

4. L'original empra una sèrie de termes eminentment brasilers de difícil traducció: «matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo».

en la relació amb l'altre sinó en la tria del seu altre. Imaginem, encara, com suggereix Hélio Oiticica a *Situações da vanguarda no Brasil* (1966), que «l'objecte d'art és una qüestió superada, una fase que ha passat», i que l'artista ha de «buscar una manera de donar a l'individu la possibilitat d'experimentar la creació, de deixar de ser espectador per ser participant». Imaginem l'art com el que transforma l'espectador en creador, invitació a la creació com proposaren Fernando Solanas i Octavio Getino a *La hora de los hornos* (1968). La pel·lícula recorda el que va dir Frantz Fanon el 1961 a *Els condemnats de la terra: (en la lluita contra el colonialisme ningú pot escapar-se)* tot espectador és un covard o un traïdor. La invitació a pensar com Alea (amb Marx en la memòria: *la producció d'una obra d'art no elabora només un objecte per a un subjecte sinó també un subjecte per a un objecte*): realitzador i espectador és tot el mateix.

12.

Imaginem que la qüestió resumida en certa ocasió per Glauber en dues interrogacions enganxades l'una a l'altra –Qui som? Quin cinema és el nostre?– sigui no la pregunta sinó la resposta. Imaginem que som pregunta.

13.

Imaginem una expressió no articulada tal com un discurs s'articula per escrit: així són les primeres imatges, tremoloses i fetes gairebé només de blanc, de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Plans llargs, gairebé buits, blanc sobre blanc, la càmera en mà de l'operador camina a la vora de la família d'emigrants; les imatges sorgeixen a la pantalla com si fossin un pensament en construcció, pensat en veu alta, una correspondència visual de la parla: de la pronunciació més accentuada d'una paraula i del so mig empassat d'una altra al mig de la frase; del gest que acompanya la parla i completa el sentit del que s'ha dit tan sols a mitges i de la puntuació de vegades irregular, de les pauses que marquen la recerca de l'expressió correcta. En fi, el blanc intens i la tremolor de la imatge es poden prendre com a correspondències de tot el que sembla imperfecció quan la llengua parlada es compara a la llengua escrita. Imaginem més, una parla amb prou feines organitzada com a llengua, fenomen essencial, rudimentari, expressió en estat pur, del tot inarticulada: així són les imatges de *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber, aquelles en què la càmera puja, com de genolls, al costat dels beats de Sebastião, les pedres del Monte Santo; aquelles altres en què gira al voltant de Corisco o corre al costat d'Antônio das Mortes. Ni una llengua estrangera i desconeguda ni una desarticulació provocada pel mal ús de la llengua: aquí es parla com si no existís encara cap llengua, com si tot estigués per inventar, com si una nova manera de sentir i pensar el món s'estigués inventant en aquell instant, com si allà hi hagués una paraula

mai dita abans. Per simplificar la qüestió: pensem la llengua com un cinema resultant del muntatge de dos plans ben diferents entre si, de vegades aparentment en conflicte però en realitat complementaris: la parla i l'escriptura; el primer, natural i obert com el pla d'un documental; el segon, disciplinat i construït com el pla d'una pel·lícula de ficció. Pensem el cinema de la dècada de 1960 com equivalent a la parla no perquè intentés interpretar visualment la manera de parlar dels brasilers, no perquè intentés una operació semblant a aquella realitzada quan una pel·lícula es recolza en l'escriptura per estructurar la seva narrativa; als anys seixanta el cinema fou més *parla* que *escriptura* perquè es va expressar amb el directe i l'articulació tan sols parcial de la llengua parlada; perquè es va expressar fins i tot amb equivalents de la (diguem-ho així) paraula abans de la paraula, amb equivalents d'aquell instant en què, per expressar una cosa qualsevol que encara no ha guanyat nom, existeix només una interjecció, un crit, un grunyit, un gest mut, la parla més sentiment que raó. Imaginem: la realitat era llavors sentida com cinema *in natura*. La vida sencera «en el seu conjunt d'accions és un cinema natural i viu: i en això és lingüísticament l'equivalent de la llengua parlada». Amb la memòria i els somnis com a «esquemes primordials», el cinema és el «moment escrit d'aquesta llengua natural i total, que és l'acció dels homes en la realitat». El cinema com *la* llengua escrita de la realitat, imaginava aleshores Pasolini. En diàleg amb aquesta manera de sentir la realitat com un cinema *in natura*, el Cinema Novo s'imaginava com a llengua parlada, natural i total, acció en la realitat, gairebé com si a la pantalla no existís cap pel·lícula, la representació com una re-presentació/reinvenció de la realitat, com a llenguatge primer. Efectivament, primer: pensament en articulació, pensament al desert, a la frontera, a l'instant entre l'encara no-conscient, l'encara no-present, i la possibilitat de guanyar forma i expressió.

14.

Imaginem que fer cinema entre nosaltres sigui com dictar una carta per a la Dora d'*Estación central de Brasil (Central do Brasil)*, Walter Salles, 1998): són poques les possibilitats que la carta es porti a correus i arribi al destinatari. I són mínimes les possibilitats que la Dora, encara que es decideixi a prendre la improbable decisió de dur la carta a correus, trobi carters interessats a distribuir correspondència nacional. Per als carters de cinema, la carta és també la que ve de l'exterior, escrita en una altra llengua i amb un altre segell. Imaginem que la lliure imaginació cinematogràfica es pugui confondre de vegades amb el treball de doblatge que posa diàlegs en portuguès a pel·lícules estrangeres, tal com és dibuixat a *Dias Melhores Virão* (1990), de Carlos Diegues, en què la morena dobladora brasilera veu la rossa actriu americana amb la seva veu a la televisió i comenta: «mira, jo a la televisió!».

15.

Imaginem el que Nelson Pereira dos Santos va dir una vegada per resumir el sentiment que impulsava la seva generació a mitjan anys 50 –«No era simplement cinema el que nosaltres volíem, era cinema brasiler»– com a una expressió dirigida menys al cinema estranger que a les pel·lícules que fèiem llavors, adaptacions de tendències estrangeres. Ell explica en declaracions a Maria Rita Galvão per a *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* el que aleshores es debatia: «Es procurava copiar el cinema internacional en l'estructura dramàtica, en el llenguatge, en la temàtica, en tot [...] per exemple, el negre no apareixia a les pel·lícules a no ser que fos en papers determinats, estereotipats per a negres, com Ruth de Souza, que era sempre la criada. Això era un prejudici, era el negre percebut des del punt de vista del blanc, burgès, era una característica del cinema americà transportada al cinema brasiler. Allà negres i blancs vivien en mons estancs, aquí no, la interrelació era molt més gran, tot i que amb prejudicis, i hi havia també molt mulat emblanquit circulant pel món dels blancs. Però no a les pel·lícules. El tipus mateix dels actors era americanitzat, les noietes maquillades a l'americana, un munt d'actors amb els cabells tenyits de tons més clars, el tipus de comportament tan poc nostre, artificial per a nosaltres, encara que fos –jo crec que ho era– natural a les pel·lícules americanes. Etc. El mateix ús de la llengua portuguesa en el cinema paulista no tenia sentit, era totalment fals; hi havia un prejudici respecte a posar a les pel·lícules la llengua parlada corrent, equivocada, que és de fet la nostra. Nosaltres parlem malament moltes vegades, jo parlo malament, tu parles malament, i els dos tenim formació superior... Però, si és així com la gent parla, per què està malament?» Una cosa estava clara: «el cinema existent no expressava la nostra realitat, no tenia representativitat cultural». Perquè en tingués, calia «crear una forma pròpia d'expressió, no fer servir una preexistent, com feia la Vera Cruz».

16.

Potser Júlio Bressane, en reiterar a la dècada de 1990 (poc abans del seu *Miramar* [1997]) que el cinema «és un organisme intel·lectual massa sensible, no només sensible, sinó massa sensible» i que aquest massa «empeny, força el cinema a buscar els seus límits», a fer «frontera amb totes les arts i amb gairebé totes les ciències», Bressane amb aquesta afirmació sembla prosseguir i ampliar el que Mário de Andrade va dir a la dècada dels vint (poc abans de la seva «novel·la cinematogràfica», *Amar, verbo intransitivo* [1927]): el cinema, com que és un art impur, és «l'eureka! de les arts pures». Impuresa, mescla, multiplicitat de llenguatges, l'art sentit com el procés de muntatge de variats i diferents materials i influències. Potser una influència semblant a l'exercida pel cinema en les arts pures al començament del segle XX la tingui ara la televisió sobre el cinema. En mesclar, amb

una impuresa encara més gran, lliçons del teatre, de la música, de la literatura i del mateix cinema, la televisió ha desenvolupat una forma de comunicació que porta l'espectador a comportar-se de manera desatenta davant de la imatge per atendre els interessos d'ella, televisió, i d'ell, espectador: Ella procura fragmentar i repetir el que mostra per tornar la conversa més fàcil de seguir; ell procura veure la televisió al mateix temps en què veu i fa qualsevol altra cosa, lliure de l'atenció concentrada, exclusiva, que sol dedicar a la pantalla de cinema. Tal com un dia, davant del cinematògraf dels germans Lumière, per escapar del tren de La Ciotat que amenaçava amb saltar de la pantalla cap a dins de la sala, l'espectador tancà els ulls, girà el rostre, esbossà un gest de fuga, avui tant se val quin malson amenaci amb saltar de la televisió cap a dins de casa, ell manté els ulls ben oberts però no fixa l'atenció enlloc. Procura defensar-se del que veu sense deixar de veure. Amb la televisió a la sala, estar a casa és al mateix temps estar fora de casa, en un lloc/altre, on és possible comportar-se com la *Ninhinha* d'*A Terceira Margem do Rio* (1995), de Nelson Pereira dos Santos: per atendre el desig de l'àvia, la noia fica la mà dins de la imatge i porta cap a la sala els bombons de l'anunci a la televisió. La casa com aquest lloc altre, terra de ningú, en cap cas realitat, la imatge, ella també, de tant en tant estén la mà cap a fora del televisor per agafar alguna cosa. Davant de la televisió l'espectador pot repetir-se a si mateix el que el portuguès Pedro diu al brasiler Paco acabat d'arribar a Lisboa a *Terra Estrangeira*: «Això d'aquí no és un lloc per trobar-se amb ningú. És el lloc ideal per perdre algú, o per perdre's un mateix».

17.

Imaginem que abans de la dècada de 1960 intentéssim escriure abans de parlar, com si una llengua pogués néixer primer com a escriptura per només a continuació sorgir com a parla; o que busquéssim escriure el cinema que es parlava a Hollywood. *Vidas Secas* i *Dios y el diablo en la tierra del sol* sorgeixen en un moment en què es feia cinema com a il·lustració d'una idea pensada abans de la imatge, pensada per escrit –i de tant en tant pensada per un altre, pensada fora, on, segons semblava, es pensava millor–. Imaginem que llavors el cinema fos pensat com una manera de coordinar una limitada possibilitat de compondre imatges (*close-up*, primer pla, pla general, picat, contrapicat, camp i contracamp, panoràmiques, *travellings*, *tilts*): la imatge feta amb la càmera en mà (a la vegada tots aquells enquadraments i cap d'ells) i les improvisacions durant les filmacions ben aviat sorgiren com les marques més fortes de les nostres pel·lícules a la dècada de 1960. En realitat filmar així, revelant més la presència nerviosa de la càmera que l'escena pròpiament dita, fou una intervenció creativa per tornar la parla cinematogràfica més complexa. *Tierra en trance* (*Terra em Transe*, 1967), de Glauber, és un bon exemple: l'escena

s'improvisa no perquè no hagués estat convenientment pensada abans en el guió, sinó perquè continuava essent pensada a la filmació; la imatge tremolava no per una mancança o la menor habilitat de l'operador, sinó perquè llavors la realitat es discutia així, discurs nerviós i tremolós. Llavors el cinema pensava el guió com un desafiament a la filmació, la filmació com un desafiament al muntatge i la pel·lícula com un tot com un desafiament a la mirada. El cinema es pensava com a expressió al mateix temps acabada, llesta, a la pantalla, i inacabada, part d'un procés que no s'esgota en la projecció: provocador d'imatges, còpia de treball, copiò perquè l'espectador netegi i posi en ordre en la imaginació.

18.

Imaginem que la qüestió pugui ser pensada al mateix temps com a ostra (Brasil és tot) i vent (tot és Brasil).

19.

Imaginem una imatge interessada no simplement a revelar el que mira sinó també la seva manera de mirar; vegem, per exemple, la història de la professora jubilada que per guanyar-se la vida escriu cartes per a persones que no saben llegir, com si ella fos una metàfora del procés de renaixement del cinema brasiler després de la paralització imposada entre 1990 i 1993 per la corrupció del Govern Collor. *Estación central de Brasil* no fou pensada per compondre tal metàfora, però pot també (un cop entesa en la seva essència) veure's així, com la història del renaixement de la mirada: podíem de nou contar històries en una llengua que ens és comuna i pròpia, redescobrir el país, descobrir-nos com a part d'un determinat espai i temps. La pel·lícula passa per paisatges i personatges que marcaren el cinema parlat de la dècada dels seixanta –el Nord-est, el *sertão*, els emigrants, els pelegrins, el treballador comú de la perifèria de les grans ciutats–; efectua en sentit contrari la migració dels personatges de *Vidas Secas*, acompanya la trajectòria d'una dona que viu un procés de *ressensibilització*. L'expressió usada per Walter Salles defineix l'experiència de la Dora i per extensió la del cinema brasiler en els darrers anys. Les pel·lícules i els espectadors, el cinema com un tot, ha passat per un procés de *ressensibilització*. Aquest procés és de certa manera una retrobada amb el pare (el vell Cinema Novo, i a través d'ell una retrobada amb tot allò amb què va dialogar) i amb el país. És la comprensió del país en una imatge que té una mica del pare protector i castrador de *La ostra y el viento*, passa per l'autoritari impotent que pren possessió paterna dels fills que no són d'ell a *Yo, tú, ellos* (*Eu, Tu, Eles*, 2000) d'Andrucha Waddington;

per la insensibilitat del pare que interna el fill a un hospici per lliurar-se de la vergonya de veure'l drogat a *Bicho de Sete Cabeças* (2001) de Laís Bodanzky; per la figura tràgica del pare del Tonho i del Pacu a *Detrás del sol* (*Abril Despedaçado*, 2001) de Walter Salles; i per l'absència del pare de la Branquinha i del Japa a *Como Nascem os Anjos* (1996) de Murilo Salles; i per l'absència del pare de *Estación central de Brasil*.

El retrobament amb el pare/país⁵ es fa amb tota l'ambigüitat i la tragicitat que la història de la Dora i en Josué confereix a la imatge del pare, al mateix temps la figura que en Josué admira sense conèixer, que en Moisés menysprea per haver-se destruït en la beguda i que l'Isaías espera veure de tornada a casa, a la família, al treball amb la fusta; és el borratxo groller i insensible, la Dora no ho oblidava, que abandonà la família, que un dia intentà conquerir la pròpia filla en trobar-la al carrer i no reconèixer-la; és també el maquinista afectuós, la Dora acaba recordant, que un dia deixà que la filla, llavors una nena, conduís el tren en què treballava. La retrobada és també la recuperació d'una manera de mirar entestada a inventar el país a través del cinema –o viceversa, perquè la invenció d'un seria la invenció de l'altre: crear una imatge capaç d'expressar el país seria crear el cinema i després el país a la seva imatge i semblança, imatge nació–.

20.

Imaginem que la qüestió pugui ser pensada amb la Marcela (l'ostra?), que el pare opressor manté presa a l'illa, com a germana d'en Josué (el vent?), que recorre el país del Sud-est al Nord-est a la recerca del pare que no coneix.

21.

Imaginem que el nostre com a solució del nostre també pogués estar més enllà de les nostres fronteres. És el que sembla proposar Alex Viany a la pàgina d'obertura del seu *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), en muntar un vers de Noel Rosa de 1930 («la samba, la promptitud i altres *bossas*/ són nostres coses, són coses nostres»⁶) al costat d'una frase d'Álvaro Lins de 1956: «no ens podem prendre el luxe de ser "ciutadans del món" perquè encara no som suficientment homes de la nostra regió i del nostre país, és a dir, homes degudament impregnats del sentiment de la terra, de la societat, de la cultura brasilera», ni «aspirar a una posició internacional mentre no haguem consolidat una forta situació nacional. Això tant en art com en política». I encara, en el tros que obre la cita, subratlla: «És necessari realitzar el nacionalisme en literatura i art. Realitzar una emancipació en l'ordre de la cultura com es parla

5. Joc de paraules en l'original: «pai/país».

6. Veure nota 1.

d'emancipació econòmica. Necessitem pensar Brasil en termes nacionals i en termes d'Amèrica, principalment d'Amèrica del Sud».

L'Amèrica Llatina com a cosa nostra: 1959, Glauber veu en la pel·lícula mexicana *Raíces* (1953) de Benito Alazraki una contribució «per al futur del llenguatge cinematogràfic a Mèxic, als països llatins i principalment a Argentina i Brasil»; 1961, des de Salvador, fins i tot abans d'acabar *Barravento* (1962), Glauber proposa en una carta a Alfredo Guevara de l'Institut Cubà de l'Art i Indústria Cinematogràfics una trobada internacional de cineastes independents d'Amèrica Llatina amb l'exhibició de pel·lícules i discussions dels problemes comuns; 1967, a Viña del Mar, a Xile, es realitza la primera trobada de cineastes d'Amèrica Llatina; art impur i contradictori, el que per massa sensible fa frontera amb tot, el cinema començava a proposar una imatge nació, una extensió del nostre: «la noció d'Amèrica Llatina supera la noció de nacionalismes». L'altre, l'avantguarda, l'interlocutor, el nostre fet per nosaltres mateix⁷ estava aquí mateix o aquí al costat.

22.

Potser amb les mateixes paraules, les mateixes afirmacions, i fins i tot influències de les mateixes pel·lícules i textos per a la invenció d'un cinema brasiler, els directors es referissin a coses diferents a començaments de la dècada de 1950 (podríem dir que llavors es buscava una fórmula?) i a començaments de la dècada de 1960 (podríem dir que llavors es buscava un procés?). La fusió de l'expressionisme alemany (la llum intensa privilegia un punt de l'escena) amb el Neorealisme italià (la llum suaument escampada per tota l'escena) d'*O Cangaceiro* de Lima Barreto o *El pagador de promesas* (*O Pagador de Promessas*, 1962) d'Anselmo Duarte. La fusió de la imatge neorealista feta en escenaris naturals amb el paisatge de Rio, a *Agulha no Palheiro* (1952) d'Alex Viany i *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, i amb el de São Paulo a *O Grande Momento*. Potser sigui possible veure en aquestes fusions el començament d'una nova relació en què el cinema estranger deixava de ser un model i passava a ser un interlocutor. Un comiat de

les paròdies (un exemple: *Nem Sansão nem Dalila* [1954] de Carlos Manga en lloc de *Sansón y Dalila* [*Samson and Delilah*, 1949] de Cecil B. De Mille). Un comiat de les imitacions d'estil i gèneres europeus o nord-americans (un exemple: *O Ébrio* de Gilda de Abreu [1946] en lloc de *Días sin huella* [*The Lost Weekend*, 1945] de Billy Wilder. D'altres: Walter Hugo Khoury, *O Estranho Encontro* [1958], en lloc de Bergman; Rubem Biáfora, *Ravina* [1959], en lloc de Wyler). Un interlocutor: de la mateixa manera que, el 1969, en un seminari obert i informal amb la participació de Hirszman, Joaquim, Escorel, Sarno i David Neves, entre d'altres, Glauber reinventà Eisenstein per mitjà de la lectura i de la discussió del seu treball teòric.

23.

Imaginem: potser no imaginem tant com caldria. En el que la revista *Time* anotà el 26 d'abril de 1999 en anunciar el llançament de *Star Wars: Episodio I – La amenaza fantasma* (*Star Wars: Episode 1 – The Phantom Menace*), de George Lucas, es troba, més que una amenaça, un perill real i immediat: avui, tot allò que es pot somniar, la tecnologia digital pot realitzar-ho en el cinema: «if you can dream it, you can see it». Quelcom no va bé en els somnis quan somniem tan sols el que es pot realitzar ben aviat. En afirmar la tecnologia per sobre de la capacitat de somniar, la revista tan sols repeteix el principal reclam promocional de Hollywood, reitera la sensació comuna que la tecnologia pensa, imagina i realitza per nosaltres. En el món de l'expressió tecnològica, l'avantguarda sembla haver-se quedat enrere –per això mateix a Recife, com explica Cláudio Assis, durant l'època universitària ell, Lírio Ferreira i d'altres tenien un grup artístic anomenat Vanretro, la Vanguarda Retrógrada–. Les pel·lícules produïdes per la gran indústria de l'audiovisual, per sobre de les històries que expliquen, reafirmen que el que compta realment és la tecnologia, tot el que es podia imaginar ja fou imaginat.

En aquest escenari, no és difícil imaginar el que cal fer: imaginem. •

7. Veure nota 2.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ANDRADE, Mário de (1927). *Amar, verbo intransitivo: Idílio*. São Paulo: Casa Ed Antonio Tisi.

FANON, Frantz (1961). *Les Damnés de la Terre*. Paris: La Découverte.

GALVÃO, Maria Rita (1981). *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Embrafilme.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1982). *Dialéctica del espectador*. La Havana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

MATTOS, Carlos Alberto de, SARNO, Geraldo, BENTES, Ivana, AVELLAR, José Carlos (1996) *Walter Lima Junior: reinventar a luz, com alguma originalidade*. *Cinemais*, Vol. 1, Setembro-October 1996, pp. 7-30.

OITICICA, Hélio (1966). *Situação da Vanguarda no Brasil*. FIGUEIREDO, Luciano, PAPE, Lygia, SALOMÃO, Waly (orgs.) (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

PASOLINI, Pier Paolo (1995) *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.

ROCHA, Glauber (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

VIANY, Alex (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

VIANY, Alex (2001). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

JOSÉ CARLOS AVELLAR

José Carlos Avellar (1936-2016) fou un dels principals teòrics del cinema brasiler i llatinoamericà. Crític del diari *Jornal do Brasil* durant més de vint anys, escriví llibres de referència com *O Cinema Dilacerado* (1986), *A ponte clandestina – Teorias de cinema na América Latina* (1995), *Glauber Rocha* (2002) i *O chão da palavra: Cinema e literatura no Brasil* (2007). Al llarg

de la seva vida també ocupà diferents càrrecs en institucions vinculades al cinema, com ara director de la Cinemateca del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (1991-1992), director-president de RioFilme (1994-2000), president del consell del Programa Petrobrás Cinema (2001-2009) i vicepresident de FIPRESCI (1986-1995).