

Conversa amb Eryk Rocha: El llegat de l'etern

Conversation with Eryk Rocha: The legacy of the eternal

Carolina Sourdis (amb la col·laboració d'Andrés Pedraza)

RESUM

En aquesta conversa s'aborda l'actualitat del pensament del Cinema Novo des de l'obra del cineasta Eryk Rocha, discutint els seus processos de creació i les relacions que el cineasta traça amb el llegat d'aquest moviment cinematogràfic de què el seu pare, Glauber Rocha, va ser una figura fonamental. A més, es qüestiona la potència de la noció de col·lectiu en l'art dins del context polític brasiler i llatinoamericà d'avui dia, emfatitzant les relacions que es teixeixen entre política i estètica i remarcant la necessitat de seguir articulant un pensament llatinoamericà des del cinema.

PARAULES CLAU

Cinema Novo, Nuevo Cine Latinoamericano, Eryk Rocha, cinema polític, moviment cinematogràfic, pensament llatinoamericà, estètica-política.

ABSTRACT

This conversation deals with the prevalence of the ideas of Cinema Novo through the work of the filmmaker Eryk Rocha, by discussing his process of creation and his relationship with the legacy of this cinema movement in which his father, Glauber Rocha, was an essential figure. In addition, it questions the strength of collectiveness in art within the Brazilian and Latin American political context nowadays, and it stresses the relationships between politics and aesthetics highlighting the need to keep constructing a Latin American way of thinking from cinema.

KEYWORDS

Cinema Novo, New Latin American Cinema, Eryk Rocha, political cinema, cinematographic movement, Latin American thought, aesthetics-politics.

En el marc de la XVIII Mostra Internacional Documental de Bogotà, Colòmbia, realitzada del 24 al 30 d'octubre, es va produir aquesta conversa amb el cineasta brasiler Eryk Rocha. Discutim amb ell sobre la vigència de les idees del Cinema Novo, les propostes estètiques i polítiques dels cineastes brasilers actuals i les relacions que ell mateix ha traçat, des del seu cinema, amb el llegat d'aquest moviment cinematogràfic. Eryk Rocha ha viscut en diferents ciutats d'Amèrica Llatina: Bogotà, l'Havana i el seu Brasil natal, on resideix actualment. En total ha realitzat set llargmetratges documentals dels quals destaquen *Rocha que Voa* (2002), *Transeúnte* (2010), sobre la figura del cantautor brasiler José Paes de Lira, *Campo de Jogo* (2014) i *Cinema Novo* (2016).

Recentment has estrenat a Cannes *Cinema Novo*, una pel·lícula realitzada a partir del remuntatge de fragments de films del Cinema Novo. D'on sorgeix el desig de fer aquesta pel·lícula?

Ja amb certa distància, crec que podria dir tres coses sobre *Cinema Novo* per obrir una mica la conversa. En primer lloc, és una pel·lícula que vaig fer per saber millor d'on vinc, no només a nivell de les meves arrels afectives, és a dir d'on vinc com a persona, sinó també de les meves arrels com a part de la història cinematogràfica i política del meu país. En segon lloc, jo visc al Brasil i ara passem per un moment polític molt difícil, necessitava entendre per què vull seguir fent cinema, què vull dir i quina és la meva necessitat de fer pel·lícules; aquesta ja és la setena. D'aquí sorgeix una mica el tercer punt, que és fer la pel·lícula per tractar de comprendre millor el meu país avui dia, perquè, malgrat que el punt de partida del film és el Cinema Novo, penso que és una pel·lícula sobre el present. És fruit d'un diàleg entre generacions. Neix del diàleg entre la meva generació i la generació dels seixanta, la del meu pare i tants d'altres mestres del cinema brasiler. Penso que aquests tres punts són tres motivacions, tres passions que em van portar a fer aquesta pel·lícula.

Ja el teu primer llargmetratge, *Rocha que Voa*, apuntava en aquesta direcció. D'alguna manera començaves ja a qüestionar la relació del passat cinematogràfic amb el passat polític, i la possibilitat de projectar, des de la reconstrucció de la generació dels seixanta i els seus ideals cinematogràfics, el món actual. Quins vincles pots traçar avui entre *Rocha que Voa*, que vas fer fa catorze anys exclusivament al voltant de la figura del teu pare durant el seu exili a Cuba, i *Cinema Novo*, que abasta tota una generació de cineastes?

Vaig filmar *Rocha que Voa* després d'acabar els estudis a San Antonio de los Baños, a Cuba, als meus vint-i-quatre anys. Vaig anar a viure un any a l'Havana amb dos amics, que havien estudiat amb mi a la universitat, un brasiler i un franc-uruguaià. Encara que la pel·lícula té a veure amb *Cinema Novo*, el focus de *Rocha que Voa* estava més obert al cinema llatinoamericà i al cubà, i en particular a la relació del meu pare, Glauber Rocha, amb la cinematografia cubana, en un any d'exili pels volts del 71, en plena dictadura militar al Brasil. Així que *Rocha que Voa* és més aviat el contracamp del Cinema Novo, perquè parla d'un altre moment a nivell d'Amèrica Llatina. Però és clar, les dues pel·lícules tenen un diàleg fort. Jo crec que són complementàries, entre l'una i l'altra he fet cinc llargmetratges i diversos curts, molts d'altres projectes; és interessant que la meva primera pel·lícula tingui a veure amb una declaració d'amor al meu pare, al cinema i a l'Amèrica Llatina. Crec que tot el cinema que es proposa ser cinema és quelcom molt personal, neix de la relació d'un amb el món, és quelcom que és una necessitat, una urgència. He tornat a aquestes arrels catorze anys després i m'he fet preguntes essencials del perquè de seguir fent cinema i de què és el que està passant al Brasil avui dia. I en aquest sentit, em deixa molt feliç la connexió de *Cinema Novo* amb el present. Els arxius de la pel·lícula no són uns arxius morts, ja la paraula arxiu em sembla una mica complicada, moltes vegades els termes del cinema documental em semblen molt complicats... "Arxius", sembla una cosa policial... es relaciona amb "depoimentos", com un testimoni. Sona horrible! Es torna un terme que llança immediatament una noció de passat.

No obstant a *Cinema Novo* l'arxiu no és el passat, és justament el que proposa el títol de la mostra¹, una memòria en moviment. No és una memòria congelada del passat cristal·litzat o idealitzat, romantitzat. Moltes vegades un parla dels anys seixanta i té una tendència a idealitzar, a romantitzar, a la nostàlgia... la meva pel·lícula no té res a veure amb això, per sort. És una memòria, però en termes del poeta brasiler Murilo Mendes, que afirmava que la memòria és una construcció de futur. Aquesta és la memòria en moviment, i això és el que més m'interessa dels arxius. Fins i tot havia filmat per a la pel·lícula moltes coses que es van descartar en el muntatge. Tot el que es va filmar avui dia amb els cineastes del Cinema Novo, els que estan vius encara, tot es va descartar. Perquè és una paradoxa, però encara que fossin materials filmats avui dia, tot això creava una noció de passat per a la pel·lícula; en canvi tot el que era arxiu creava una noció de present, i tot plegat té a veure amb la construcció del llenguatge que buscàvem, amb la poètica, amb una transfiguració de les formes del Cinema Novo.

1. La Mostra Internacional Documental de Bogotà, on es va donar aquesta conversa, va tenir com a motiu central films i reflexions teòriques en relació a

les "Memòries en moviment".

Ahir discutíem sobre la implicació personal del cineasta, de com d'alguna manera totes les pel·lícules són un relat personal que acaba extrapolant-se a un retrat o un discurs col·lectiu determinat per un context, que al seu torn determina certes formes visuals. Com enfrontes avui aquesta poètica del Cinema Novo en el muntatge quan parles de la cerca d'un llenguatge i de la transfiguració? Com enfrontes aquest procés d'intervenció de les imatges del passat per activar el que sents que continua vigent i que pot projectar-se cap al futur, com a memòria del teu país i del seu cinema, en una nova estructura de muntatge?

Vam estar nou mesos muntant la imatge, després tres mesos muntant el so. Un any de treball en la pel·lícula a temps complet. Sens dubte el cos de la pel·lícula està fet de molts cossos, d'una multitud de fragments. El cor de la pel·lícula és el muntatge, que a partir de diferents cossos i fragments fa néixer un nou cos dramàtic i poètic. Jo jugo molt amb això. Sempre dic que no és una pel·lícula *sobre* el Cinema Novo, és una pel·lícula *a través* del Cinema Novo i *amb* el Cinema Novo. Jo mai he tingut la pretensió de fer una pel·lícula sobre res, em sembla un punt de partida equivocat pretendre fer una pel·lícula *sobre* alguna cosa. El *sobre* ja pressuposa cert control, és una idea totalitzadora i crec que una pel·lícula no es fa per formar una idea totalitzadora de res; *sobre* pressuposa control, és una visió una mica arrogant. M'interessa molt més el diàleg, aquest *a través de...* Com jo travesso la pel·lícula i com la pel·lícula em travessa a mi.

El fonamental de la pel·lícula és com nosaltres –parlo de nosaltres perquè som jo, el muntador de la pel·lícula Renato Valone, que és una persona fonamental en la creació, i Edson Secco, que va fer el so amb mi– incorporem aquesta energia creativa, estètica, política i espiritual del Cinema Novo. Com incorporar això en el moment de la construcció de la pel·lícula. En cap moment va interessar fer una cosa sobre el Cinema Novo biogràfica o anecdòtica, on jo pogués explicar què és el Cinema Novo, perquè sento que és molt complicat explicar un moviment de tal complexitat. Han hagut de passar cinquanta anys perquè es fes aquesta pel·lícula, i no és per casualitat, és perquè és un moviment fonamental no només del cinema, sinó de la cultura brasilera i llatinoamericana. Per tant no m'interessava tractar de fer una cosa *sobre*, treure una conclusió o una definició. És molt més un diàleg, per això crec que és una pel·lícula d'assaig, perquè proposa un diàleg sobre com incorporar aquesta energia de la transfiguració. És sens dubte la pel·lícula més complexa que he fet, són almenys quinze mestres del cinema brasiler, són més però diguem que són

quinze fonamentals; fem servir cent trenta pel·lícules diferents, a més d'arxius de televisions brasileres i internacionals, arxius familiars dels cineastes, arxius sonors i una mica del so de les entrevistes que vam filmar avui, molt poc.

Així que el gran desafiament va ser com relacionar-se amb aquests materials, quins serien els punts de partida d'aquest muntatge, d'aquesta construcció. El primer punt de partida va ser no crear cap mediació entre el passat i el present, no volíem mostrar els cineastes avui dia, ja vells, parlant del que va ser el Cinema Novo, això va ser totalment eliminat del muntatge. Vam voler que la pel·lícula fos completament creada amb materials d'arxiu, un risc molt gran: com renovar la pel·lícula a cada seqüència només amb material d'arxiu, amb pel·lícules en blanc i negre moltes vegades en estats precaris? Un altre punt de partida fonamental del muntatge va ser narrar la pel·lícula en primera persona. Aquesta polifonia narrativa sorgeix dels creadors, els autors del Cinema Novo, no hi ha crítics, no hi ha historiadors, no hi ha intermediació. No vam voler incloure res que servís com a interpretació, res que servís de mediació per explicar el que va ser el Cinema Novo. La pel·lícula neix llavors des de dins, de l'ebullició de la creació, de l'aventura de la creació. Neix d'aquests autors.

Reprent un dels punts que deies que et van motivar a fer Cinema Novo... Gran part de la força del moviment, i en general de l'anomenat Nuevo Cine Latinoamericano, va radicar en la necessitat de construir categories de pensament pròpiament llatinoamericanes, que sorgissin a l'interior del cinema, a l'interior de la creació. Si es va aconseguir o no és bastant complicat de dir. Avui dia, tant de temps després, com s'aborda des de la teva pel·lícula aquesta possibilitat de configurar un pensament llatinoamericà en relació al que plantejaves sobre la cerca simultània d'un passat cinematogràfic i un de polític, en relació a aquesta fusió que s'ha somiat entre la política i l'estètica?

Els anys seixanta estan presents avui dia. Hi ha característiques i problemes de fons molt similars al que vam viure fa cinquanta anys, problemes que estan oberts i no van ser resolts, però hi ha qüestions molt específiques de cada època, i això m'interessa pensar-ho. Al Brasil acabem de sofrir un cop dels mitjans de comunicació, del parlament i del sector jurídic. El Cinema Novo va ser una generació que va viure la interrupció del procés democràtic a través d'un cop militar, un cop d'estat. Per tant, aquests cicles d'interrupció i recomençament són una tradició de la tragèdia d'Amèrica Llatina. Vivim constantment interrupcions dels processos democràtics i hem de recomençar.

I aquesta tragèdia, que no només viu el Brasil, sinó diversos països d'Amèrica Llatina, és també una clau d'inspiració en la construcció del muntatge de *Cinema Novo*.

No només al Brasil, sinó al món sencer, aquesta necessitat de pensar l'estètica i la seva relació amb la política és quelcom molt actual, molt urgent i molt necessari. Aquesta generació dels seixanta va plantar una llavor molt important sobre aquest tema i avui dia torna amb molta força, es fa molt necessària. Crec que també la meua pel·lícula és una petita llavor, una temptativa de contribució en relació a això. No hi ha manera de fugir de la política. El ciutadà comú que camina pels carrers de Rio de Janeiro, de Bogotà, Caracas o Buenos Aires, viu la política a flor de pell. Avui dia al meu país està passant una cosa que jo mai hauria pensat que experimentaríem com a generació. Va arribar un nou cop, una nova interrupció del procés democràtic, el país polaritzat, un neofeixisme violentíssim, molt fort. Una reculada. Abans del cinema ve la vida, i jo com a ciutadà visc això a flor de pell. Això no m'afecta només a mi sinó a qualsevol persona que està caminant pel carrer, que ha de despertar-se per anar a treballar sigui on sigui. Això afecta la vida, afecta qualsevol persona i afecta també el cinema. El cinema viu d'aquesta relació amb la vida, aquí està la contemporaneïtat d'aquest pensament estètic-polític del Cinema Novo. El que fa del Cinema Novo un moviment extremadament original no és només fer pel·lícules amb temes polítics, sinó fer pel·lícules amb temes polítics i amb formes polítiques. La política està en el llenguatge de les pel·lícules i en un nou paradigma de producció. Per això aquesta simbiosi entre política i estètica és la gran empremta del Cinema Novo, i crec que la gran empremta de la millor tradició del cinema d'Amèrica Llatina.

En aquest context és interessant parlar de la teua pel·lícula *Campo de Jogo*. Veiem que aquí plantejges molt bé aquesta mena de relació molt íntima entre la política i l'estètica, i sobretot la implicació de la política en la quotidianitat del ciutadà, en la seva experiència ordinària. És una pel·lícula bastant gestual, s'atura sobre els gestos de dolor, d'emoció, i evita del tot la paraula. No fas cap entrevista, no hi ha cap testimoniatge o res que pretengui aclarir o presentar la situació. No obstant se sent progressió dramàtica, es percep l'ascensió d'aquest èxtasi col·lectiu creat a través del futbol, que també es percep com un èxtasi ambigu en aquesta insistència del contacte alhora passional i gairebé violent que es dona entre els cossos. Com aquesta pel·lícula segueix vinculada amb els preceptes del Cinema Novo, com regenera aquest llegat?

Una de les meves grans passions és el futbol i sempre havia volgut fer una pel·lícula a través del futbol i amb el futbol. Fent la recerca vaig descobrir que no m'interessava el futbol industrial,

el futbol milionari; a més, estàvem a la vora de la Copa Mundial al Brasil. Amb el meu assistent vam definir que no filmaríem el Maracanã, la gran indústria, això ja ho fa la televisió cada dia. Així que vam decidir fer una pel·lícula amb el futbol popular. Realment el futbol del Brasil va néixer en aquestes pistes populars, però desafortunadament s'ha oblidat i ara el Brasil vol imitar la forma de jugar del futbol europeu, encara que Alemanya s'inspirés en el futbol brasiler per reinventar-se i ser campiona mundial. El Brasil va començar a mimetitzar el pitjor d'Europa, aquest és el complex del colonialisme que sofrim a l'Amèrica Llatina, volem portar el pitjor mentre la gent està esperant alguna cosa de nosaltres. La pel·lícula, entre d'altres coses, tracta de ser també una metàfora d'això.

En principi, volia fer la pel·lícula a diversos llocs perifèrics de Rio, a diverses pistes de terra, populars. Però vam trobar una pista al barri de Sampaio, cap a la zona nord, que ens va semblar que sintetitzava totes les pistes: estava envoltada per diverses faveles, justament s'estava jugant un campionat anual i estava a dos quilòmetres del Maracanã –és curiós perquè això no va ser pensat, però estava al costat del gran Estadi–. Hi vam arribar, vam començar a acostar-nos a la gent, a fer-nos amics, a freqüentar el lloc, i quan ens en vam adonar ja estàvem filmant la pel·lícula. Això sol passar molt, les pel·lícules són més ràpides que un mateix. No ets tu el que fa la pel·lícula, és ella la que et fa a tu, i tens la sensació que la pel·lícula et va arrossegant cap a una direcció. Vam filmar tot el campionat fins a la gran final, eren catorze equips i cada equip representava una favela diferent. La final va ser entre Geração i Juventude, els equips de dos faveles que històricament han estat rivals per assumptes de narcotràfic.

Quan vam arribar al muntatge i vam tractar de fer una versió de la pel·lícula muntant tota la història del campionat, vam veure que quedava molt fragmentada, es tornava una cosa anecdòtica. I aquí ens vam adonar que la gran final del campionat, aquesta final Geração vs. Juventude, carregava per si sola tot un drama, tenia fins i tot una estructura dramàtica, així que vam concentrar-hi tota la pel·lícula. El dramaturg Nelson Rodrigues deia que fins i tot el partit de futbol més petit, en qualsevol cantonada, era una tragèdia shakespeariana. Moltes vegades a la pista l'espai d'alegria, d'èxtasi, és també un espai de guerra. De fet, jo crec que aquesta és una característica molt forta d'Amèrica Llatina, la coexistència permanent entre la tragèdia, la guerra i l'alegria; penso que són coses que coexisteixen amb molta força en els nostres pobles.

Així doncs, la pel·lícula és primer un contrapunt al futbol oficial: és una pista que està al costat del Maracanã on es juga la gran final de la Copa del Món que recapta milions. És la indústria més milionària del món, que també té milions de càmeres, i

per tant filmar una pista popular de futbol de carrer, filmar la final d'un campionat de les faveles, filmar aquesta regió de la ciutat, que és una regió amb majoria de joventut negra, en gran part sense feina ni oportunitats, es torna un acte polític. A més, al Brasil aquestes pistes estan desapareixent, s'estan apropiant d'aquests espais per a la renovació immobiliària. És a dir, també estan robant la pista de futbol popular, que és, potser, l'últim espai democràtic del poble, on el poble pot circular, trobar-se. Si un mirava la transmissió del mundial, tot en *high definition*, al final era això el que es mostrava. No es veia a un sol negre en les panoràmiques de les tribunes perquè les entrades eren caríssimes. El poble ha estat exclòs dels estadis al Brasil, que se suposa que és el país del futbol.

No obstant, al costat d'aquest Maracanã, amb prou feines a dos quilòmetres, hi ha una pista on encara es dóna un espai de resistència popular. Aquesta pista esdevé el reflex del país. En aquestes faveles només hi ha esglésies i narcotràfic i per tant aquesta pista representa molt: representa la cultura d'aquesta gent, la cultura que ells posseeixen. Tots els diumenges hi van ritualment, s'hi troben per jugar a futbol, per jugar aquest campionat. Aquesta pista és un espai de celebració, d'invenció, és un espai polític, de trobada. Probablement sense aquesta pista hi hauria molta més violència. El futbol és la forma en què aquests joves poden canalitzar la seva energia i la seva creativitat, la seva ràbia i la seva violència, i aquest jugar a futbol és també un ball. El futbol té un llenguatge corporal i visual molt potent, dramàtic, extremadament fort; és un trànsit. *Campo de Jogo* és una pel·lícula altament política a través d'aquesta perspectiva sense explicar sociològicament què són les faveles o quants morts ha deixat el narcotràfic. La pel·lícula s'explica sola, confronta l'espectador amb aquesta potència visual. Jo volia que la pel·lícula fos una proposta gairebé teatral, on l'espectador estigués present com si estigués ficat en aquesta pista, en aquest lloc, al barri de Sampaio; també per això és molt coreogràfica.

A més d'aquesta cerca político-estètica a l'interior del llenguatge del cinema i les formes artístiques, el Cinema Novo i el Nuevo Cine Latinoamericano van buscar una sincronia col·lectiva. Es van establir moviments artístics vinculats a projectes nacionals, a idees de països i de continent. Específicament al Brasil aquesta idea del col·lectiu es va traslladar en un diàleg molt ric i potent entre molts fronts artístics: la música, el cinema, la literatura... no va ser un moviment exclusivament cinematogràfic. Les forces i els moviments travessaven totes les àrees. Què passa ara amb aquesta idea de col·lectivitat, amb la possibilitat que hi hagi somnis comuns en una generació d'artistes? Es pot pensar encara en una força cultural comuna, en un impuls artístic que generi un moviment col·lectiu?

Avui dia vivim una època de col·lapse, un col·lapse afectiu, un col·lapse econòmic, social i polític, això és el món d'avui. Hi ha un col·lapse i la falta de col·lectivitat nés una conseqüència. Crec que hi ha alguns moviments embrionaris amb el desig d'una reconstrucció del col·lectiu, potser al Brasil n'hi ha algunes pistes, alguns indicis. Hi ha alguns col·lectius, alguns moviments que semblen estar naixent, però encara són coses que estan en formació, que no sabem molt bé cap a on van. No obstant, crec que ja no existeix aquesta idea de moviment com a tal, d'un moviment tal com va existir en el Cinema Novo.

La idea del col·lectiu que existia en el Cinema Novo, on hi havia moviments de música, de cinema, de teatre, de literatura, està molt present a la meua pel·lícula. Si un va a mirar què era el Cinema Novo, a més de ser persones i artistes amb molt de talent, molt de coratge, allí va haver-hi un gran afecte, una gran amistat entre ells, profunda. Una germanor. Hi ha un moment de la pel·lícula en què Carlos Diegues diu alguna cosa així com «Nosaltres no érem amics perquè fèiem cinema sinó que fèiem cinema perquè érem amics». Ells eren amics perquè els uns admiraven les pel·lícules dels altres, és el sentit essencial, una admiració dels uns pels altres. Avui dia es veu poc això. Jo formo part d'un nou cinema brasiler, tinc afinat amb diversos autors, això existeix, però no és una cosa tan forta com per construir-se com un moviment, encara és quelcom que falta. Falta més agressivitat en relació a un projecte, més profunditat i més comprensió de l'època en què vivim.

Avui els projectes d'art són individuals. En els anys seixanta hi havia aquesta idea dels cinemes nacionals: el cinema brasiler, el cinema argentí, el cinema cubà. Penso que un desafiament per a la nostra generació és reinventar i reconstruir aquesta idea del col·lectiu. Hi ha nous paradigmes de la comunicació, de la tecnologia, noves formes de producció i organització que s'estan esbossant, s'estan donant algunes impressions. Alguns intents. Hi ha coses que s'estan formant, hi ha embrions, hi ha llavors. Però en realitat, avui dia quina cinematografia del món pot definir-se com a tal? En un punt va haver-hi un cinema iranià, ara potser no existeix. Va haver-hi un cinema argentí al principi dels noranta, però avui dia? Molt menys el cinema brasiler, aquí no hi ha una idea d'un moviment cohesionat, ni una unitat que es pugui constituir com un moviment. Jo crec que no. El que hi ha són projectes individuals de cerques i afinitats entre artistes que treballen junts. Potser avui és un moment més interessant en aquest sentit que fa deu anys.

Es podria pensar que aquesta individualitat que es dóna després de l'obertura econòmica dels noranta a Llatinoamèrica es trenca una mica amb el sorgiment dels projectes d'esquerra. El fet que haguessin arribat al poder Hugo Chávez, Lula da Silva o Néstor Kirchner. Com toca

això al cinema brasiler actual? Aquesta visió d'unitat que es concreta en polítiques econòmiques com UNASUR o MERCOSUR... al cinema, l'art, la cultura... com es manifesten? No aconsegueix aglutinar-se res políticament?

Crec que aquest individualisme és fill d'una època que no només afecta el cinema, sinó a tot. El mateix desafiament que el cinema té per generar nous moviments estètics, nous col·lectius, és el desafiament que la política té de reencantar la política. El buit que existeix en la idea del col·lectiu existeix en totes les àrees. Això que tu dius de finals dels noranta, aquest gran assaig d'Amèrica Llatina, aquest sincronisme que està a diversos països, és una cosa que sobretot es va donar en el sentit d'una integració econòmica i, potser, d'una ideologia o un sentit de ser llatinoamericà. Lula va ser fonamental perquè el Brasil mirés més cap a l'Amèrica Llatina, i sí que va haver-hi canvis, és veritat, va haver-hi una nova noció. Però aquesta integració mai es va consolidar des del punt de vista cultural, aquest va ser un dels grans errors d'aquests projectes polítics d'esquerra. Lula va tenir algunes iniciatives, però molt per sota del que s'esperava i, sobretot, de la importància que tenen la cultura i la comunicació en el món contemporani. No ho van entendre. L'esquerra a l'Amèrica Llatina desafortunadament no va tenir visió en relació a la importància estratègica del que són la cultura i la comunicació, fins i tot l'educació en el sentit més ampli; i aquest és un dels motius perquè aquest projecte fracassés. Van entendre sempre la integració des d'una perspectiva econòmica. No vull generalitzar, però crec que això va passar. Hi ha projectes, punts de fuga, algunes coses que es poden rescatar. Durant el primer mandat de Lula, el Ministeri de Cultura, encapçalat per Gilberto Gil, va ser increïble i va semblar coses molt interessants, però molt més a nivell del Brasil que de l'Amèrica Llatina.

I en un moment en què pel·lícules com *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002) o *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), que aborden problemàtiques i marginalitats brasileres, s'erigeixen com a representants del cinema brasiler tant en festivals especialitzats com en circuits comercials, quin consideres que és el llegat del moviment del Cinema Novo per complementar o controvertir aquest tipus d'abordatges?

No crec que siguin una ruptura, ni que hagin heretat l'esperit del Cinema Novo. Es van apropiari dels temes crucials de la societat brasileria i del Brasil i els van agafar per posar-los en la perspectiva del cinema de la publicitat, dels cinemes comercials, del cinema "universal". Tots els països tenim cineastes americans, els cineastes americans no només estan als Estats Units: a Colòmbia n'hi ha un munt, al Brasil, a l'Argentina. Un amic em diu que no existeix la globalització, que el que existeix

és l'anglobalització. El que passa és que aquest tipus de producte cinematogràfic és, una vegada més, fruit de la nostra època, d'una idea de cinema comercial, d'una idea i una ambició d'un tipus de comunicació "universal" que s'alimenta del cinema americà i de la publicitat. I que, aprofitant els temes crucials de la pobresa, aplica la fórmula d'un cert cinema comercial, que acaba sent un fals cinema polític, un cinema d'entreteniment disfressat de cinema polític. A mi no m'agrada i no m'enganxa però hi ha espais per a la diversitat, hi ha gent a qui li agrada. Hi ha obres referencials del cinema del Brasil, i són un camí, una visió del cinema, una ideologia del cinema, que arriba a molts llocs perquè tenen les *majors*, les distribuïdores internacionals que possibiliten que aquestes pel·lícules circulin molt.

Ara que parles del tema de la distribució i la circulació, també cal preguntar-se com va circular i on es va donar la recepció del Cinema Novo i els seus manifestos, no? Al final, el Nuevo Cine Latinoamericano va aconseguir la rellevància que té, en part, gràcies al fet que va ser validat per Europa; i això juga un paper crucial que, d'alguna manera, va en contraposició amb el crit anticolonialista que significaven aquests cinemes. *Estètica de la fam* (*Estética da fome*, 1965), com a manifest, segueix sent avui completament vigent perquè la colonització ideològica i cultural també continua molt vigent. Com perceps això i com se segueixen actualitzant les idees formulades per la generació de cineastes del Cinema Novo?

Crec que la pregunta mateixa és ja l'acció. No es pot resoldre un problema de cinc segles en cinc dècades i per això *Estètica de la fam*, el manifest, és tan actual. Perquè... Què va passar després del manifest de l'estètica de la fam al Brasil? Vint-i-un anys de dictadura militar. Què va passar després d'una falsa obertura que prometia una democràcia que no va existir? Les primeres eleccions al Brasil en el 89, on els mitjans de comunicació van triar Collor de Mello. Una farsa! I ara? El cop. Fer aquestes pel·lícules pot ser una forma de catarsi. És el que parlàvem abans sobre aquesta noció de diàleg entre generacions, de l'estètica i de la política: jo crec que té a veure amb l'antropofàgia. Cada generació va devorant el que es va fer abans, amb amor i amb inspiració, i amb respecte; però no per repetir, sinó com a inspiració per reinventar les coses. Perquè la història està en moviment, no és una cosa congelada.

Hi ha moviments i hi ha forces que transcendeixen la seva època. Hi ha un gran crític italià anomenat Adriano Aprà, que era un gran amic de Rossellini; ell va dir una frase que a mi em va marcar molt. Li van preguntar: «Adriano, al capdavant, què és el neorealisme italià?» Ell va dir: «El neorealisme italià és un estat de l'esperit».

Jo crec que hi ha moviments com el neorealisme, o la Nouvelle Vague francesa, o el constructivisme rus i molts d'altres, que sorgeixen en un determinat moment i en un determinat país, amb determinats autors que tenen una base comuna important. Però sobretot són estats de l'esperit. Són moviments que poden ser analitzats des d'una perspectiva historicista, des d'un context històric. Això és una capa. Però per a mi va molt més enllà. Són moviments desbordants, perquè són forces que sorgeixen per empatar o per intentar vèncer el món, que amenaça amb derrotar-nos; porten amb si una experiència vital del ciutadà i de l'autor. Què és el que vol el Cinema Novo? Vol mirar el Brasil, interpretar-lo. Treure les càmeres dels estudis, les grans càmeres, i portar-les als carrers per mirar el poble brasiler, per mirar la realitat brasilera, per tractar de confrontar el cop militar. És important dir que gran part de la producció del Cinema Novo es va fer durant la dictadura al Brasil. Per això és una cosa molt forta, molt contemporània, una actitud davant del món, certa urgència de comprensió del món, de les nostres realitats; això és fonamental avui dia. És a dir, em sembla que el Cinema Novo és molt més interessant com a filosofia estètica de pensament. Un veu pel·lícules com *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), o *com Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964), o com *Los fusiles* (*Os Fuzis*, Ruy Guerra, 1964), per exemple, i són pel·lícules que es van transformant amb el temps, que van guanyant nous sentits amb les noves generacions.

Van formant-se capes de mirades...

Sí, és el que em sembla més contemporani del Cinema Novo. I el que veig com la força originària del moviment és aquesta simbiosi entre política i estètica de la qual ja hem parlat. Tinc

la sensació que avui dia al cinema se separa molt la forma del contingut. Veig pel·lícules bellíssimes, boniques, però de vegades massa formalistes, que cauen en una cosa estèril, a les quals els falta coratge. D'altres vegades veig pel·lícules totalment militants, pel·lícules activistes per denunciar alguna cosa, que és fonamental, però sento que hi ha com una separació d'això al cinema avui dia, no vull generalitzar de cap manera, però sento que falta risc per creuar aquestes fronteres i posar aquestes forces en contacte. És increïble veure com diverses pel·lícules del Cinema Novo ajunten aquestes dues puntes d'una forma brillant, de tal manera que forma i contingut es dissolen. Un ja no veu més forma i contingut, un veu una cascada, el llenguatge de la pel·lícula és el que entra en primer terme, i això em sembla una cosa eterna.

Al final de la pel·lícula Glauber Rocha diu: «Bé, el Cinema Novo es va acabar, però no, en realitat no es va acabar perquè la idea del nou és eterna». És la idea del Cinema Novo com una cosa vigent, és a dir, aquesta idea del *nou* està present, està oberta. La idea del nou és una possibilitat que reneix en cada generació. I és eterna perquè està en moviment, perquè les possibilitats del cinema, que és un art tan jove, amb prou feines és un nen que no es pot morir tan d'hora, són oceàniques. Té un camp d'experimentació enorme, de possibilitats polítiques, poètiques. El mateix passa amb l'antropofàgia, és un estat de l'esperit. No és l'antropofàgia d'Oswald de Andrade per repetir-la. És molt més com una inspiració, com una matriu fonamental per transformar-la, perquè està tot en transformació, el que interessa són les arrels, les llavors i com nosaltres anem transformant aquesta energia. •

ANDRÉS PEDRAZA

Guanyador de diverses beques nacionals d'escriptura de guió del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia, és investigador predoctoral de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina. La seva

recerca gira al voltant de l'emergència d'escoles audiovisuals de formació popular durant els períodes presidencials d'Álvaro Uribe Vélez a Colòmbia des d'un enfocament polític, històric i comunicatiu.

CAROLINA SOURDIS

Realitzadora i investigadora audiovisual formada a Bogotà i Barcelona. Els seus treballs audiovisuals han estat exhibits en festivals a Espanya, Colòmbia i Iran. Com a investigadora ha treballat sobre el muntatge i les pràctiques del *found footage* recolzada pel Ministeri de Cultura de Colòmbia. És

investigadora predoctoral en el departament de comunicació de la Universitat Pompeu Fabra. Les seves línies de recerca són les derives assagístiques al cinema europeu i els punts de convergència entre pràctica i teoria cinematogràfica.