

Arco 08 Brasil

Hablar en singular del cine es siempre caer en un reduccionismo. El cine brasileño contemporáneo lo constituye una multiplicidad estética tan grande que lo más sensato es referirse a las películas en concreto, por más que haya semejanzas en el modo de producción. *Grosso modo*, la posibilidad de producir películas existe mediante incentivos fiscales gestionados por el estado y empresas privadas: el proyecto consigue el aprobado estatal para captar recursos y los patrocinadores, a cambio de apoyar la cultura, reciben incentivos fiscales. Una vez superados los trámites burocráticos, el cineasta realiza su película. Dentro de este sistema, algunos cineastas, cada uno desde sus propuestas, desarrollan sus obras problematizando la realidad de un país aún no acabado de formar, invierten en trabajos más experimentales, mientras que otro, apostando por la capacidad de comunicación de un cierto naturalismo y, sobre todo, en diálogo con la televisión (que en Brasil se constituye en una esfera pública) intentan llegar al gran público. El resultado de esta configuración es un cine diversificado pero consciente por completo de las especificidades de un mercado audiovisual en la periferia del capitalismo.

Cineastas como Hector Babenco, Walter Salles, Fernando Meirelles, Beto Brant, Paulo Sacramento y José Padilha transforman las heridas sociales en materia prima de un cine que busca la mayor difusión posible, que elige un modo de representación dominante. *Carandiru*, *O prisionero da grande de ferro* y *O invasor* tratan de la violencia urbana en la ciudad de São Paulo. Pero mientras que los dos primeros describen las condiciones de la cárcel, en *O invasor* (película que calca el *thriller* pero lo subvierte por la vía del expresionismo) la violencia se generaliza por toda la sociedad. En *Carandiru*, película basada en el testimonio del único médico del mayor presidio de toda América Latina (!) asistimos a la representación de la masacre de 111 presos por parte de la policía militar, en un registro casi antropológico, que intenta resaltar la humanidad de los individuos encarcelados. A pesar de sus intenciones diferentes, presenta una gran afinidad con *O prisionero da grande de ferro*, que se construye con filmaciones que dirigieron en parte los propios presidiarios.

En *Central do Brasil*, un enorme éxito de taquilla y nominada al *oscar* a la mejor película extranjera en 1999, la voluntad de comprender la totalidad de Brasil pasa por el drama privado de Dora, que, condenada al infierno de la realidad social, encuentra su redención en el niño Josué. Empleando una iconografía (religión popular, *sertão*, rostros populares) que ya investigó el Cinema Novo, la película trata de actualizar un análisis del país sirviéndose de un lenguaje naturalista, sin recurrir a una conciliación en el último momento. *Cidade de Deus*, película basada en el libro homónimo de Paulo Lins se ambienta también en Rio de Janeiro y es un hito en la dramaturgia cinematográfica brasileña. La forma sorprendente en la que los actores no profesionales representan la barbarie del tráfico de cocaína define un avanzado nivel de realismo. En una clave más reflexiva, de cuestionamiento del aparato cinematográfico, cineastas como Eduardo Coutinho, Rogério Sganzerla y Andrea Tonacci continúan sus trayectorias iniciadas en la década de 1960. En *Peões*, Eduardo Coutinho recopila y reflexiona sobre la experiencia histórica del movimiento sindical de los obreros metalúrgicos de la región del ABC paulista (movimiento protagonizado por el actual presidente, Lula) y en sus consecuencias para la vida de algunos de estos obreros. En *Signo do caos*, Rogério Sganzerla trata una vez más de la visita de Orson Welles a Brasil en 1942. El boicot sufrido por el cineasta norteamericano cuando filmaba *It's All True* funciona como una metáfora de la condición del artista limitado por las circunstancias de la industria. Con un montaje extasiado, la película desafía la retórica del cine clásico con sus falsos *raccords* y elipses. Finalmente, en *Serras da desordem*,

Tonacci realizó una obra maestra, una experiencia en la que el espectador asiste al proceso de la película para así construir su interpretación; en este juego el propio cine se cuestiona como otro elemento de la barbarie infligida a la población indígena. En una exposición intensamente autorreflexiva, la película narra la experiencia de Carapiru, un indio Awa Guajá que, tras el exterminio de su poblado, recorre miles de kilómetros hasta integrarse en una comunidad rural.

Este rápido comentario descubre las dificultades de quien se aventura a definir las líneas maestras del cine producido en Brasil durante la última década. Por más que la producción de características comerciales conforme la vertiente principal, las películas arriba citadas, así como *O diabo a quatro*, la película universitaria *Conceição - Autor bom é autor morto*, *Garotas do ABC*, a igual que los cortometrajes *Onde andará Petrúcio Felker*, *Picolé, pintinha e pipa*, *Yansan*, *Mestre Humberto* y *Zagati*, presentes en la muestra, refuerzan la variedad de perspectivas y el empeño en sobrepasar el mero entretenimiento. Finalmente, esas obras distintas y provocativas se presentan como síntomas de una cinematografía que se debate en un mercado ocupado casi en su totalidad por el producto hollywoodiense.

Rafael Carvalho y **Remier Lion**, Cinemateca brasileira, enero de 2008.