

## **alô alô mundo! cinemas de invenção na geração 68**

*alô alô mundo! cinemas de invenção na geração 68* es un ciclo que presenta una selección de materiales filmográficos de cineastas brasileños y españoles que, condicionados por la censura, inventaron nuevas formas de hacer cine, llevando lo experimental hasta las últimas consecuencias.

Este proyecto nace del interés en dar visibilidad a un conjunto de prácticas filmográficas, desarrolladas desde finales de los años sesenta hasta la década de los ochenta, para hacernos reflexionar sobre las formas en que ese legado extiende sus efectos y activa nuestro presente. El título de la muestra recupera la llamada de Glauber Rocha, agitando al mundo, a América Latina y a Brasil: *o assunto é cinema*.

Con este ciclo pretendemos revelar las tensiones, los contagios y los conflictos de una generación de artistas, que desarticuló las formas establecidas de pensar el lenguaje cinematográfico tradicional. Ese experimentalismo de la época surge de la contestación ideológica y de la conmoción social que se vive a escala internacional.

1960 es la década de las revueltas estudiantiles de Mayo del 68, la rebelión y el anti-autoritarismo, la píldora anticonceptiva, la emancipación del cuerpo femenino y el amor libre, los movimientos pro-derechos civiles, y en general, el cuestionamiento apasionado de los modelos sociales y culturales hegemónicos.

En los años sesenta, Brasil vive un momento de grandes cambios estructurales. Una serie de condiciones favorables permiten el desarrollo de la crítica social y el crecimiento del discurso de la izquierda. Se crea un vocabulario crítico en los debates sobre las reformas necesarias, para establecer una política externa, que combatiera el imperialismo y el latifundio. En el campo, crece la organización sindical y se inicia el debate sobre una posible reforma agraria, tema tabú en un país con grandes desigualdades socio-económicas.

En las ciudades, estudiantes e intelectuales promueven estas reformas desde la política oficial. Se crea la *União Nacional de Estudantes*, una institución con amplia presencia nacional, y los *Centros Populares de Cultura*. Estos últimos son espacios de concienciación de las clases populares, donde se construye la cultura popular, democrática y nacional. En aquel contexto, la producción cultural se convierte en instrumento ideológico para concienciar a las masas. La práctica artística está determinada por la exigencia de trabajar exclusivamente con contenidos sociales.

El Golpe Militar de 1964 es la respuesta a todos estos movimientos. Después del triunfo de la Revolución cubana, se teme que el socialismo se extienda por toda Latinoamérica. La dictadura militar lleva al límite los aparatos de control y de censura, condenando cualquier actuación subversiva, en un contexto político, cultural y social. El golpe sepulta el sueño de la ciudad de Brasília como símbolo de la modernidad.

En aquel momento, Brasil es un país en vías de desarrollo, con una población mestiza y una cultura popular riquísima, en la que confluyen influencias africanas, indígenas y europeas, en un contexto de represión militar. A partir de aquí, el modelo que se impone es el de un desarrollo industrial acelerado, en una sociedad marcada por grandes diferencias sociales y una distribución de la riqueza totalmente desigual.

Como respuesta al crecimiento de oposición estudiantil y de las clases trabajadoras, en diciembre de 1968 se proclama el Acto Institucional número 5 (AI-5), a partir del cual el régimen militar disuelve el congreso, ampliando sus poderes. Esto lleva a la suspensión de gran parte de los derechos civiles y constitucionales. Se institucionaliza la censura y la tortura es utilizada como método para obtener información, instaurando el terror en la vida cotidiana. En los llamados "anos de chumbo" (años de plomo) aumenta considerablemente el número de exiliados, especialmente en el campo de las artes.

El cine brasileño expresa la conciencia del nuevo régimen antidemocrático a través del uso de alegorías. Una de las obras más conocidas es *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, premiada en el Festival de Cannes en 1964. Este director Bahiano define las formas de expresión del *Cinema Novo* en el manifiesto *Estética da fome*. Una estética en sintonía con la condición de periferia económica y geográfica, cuya potencialidad se manifiesta en la propia forma de crear.

Teaser de Deus e o Diabo... <https://www.youtube.com/watch?v=QEsoB05RjGs>

En la búsqueda de una identidad cinematográfica nacional, las cuestiones como la condición periférica, el colonialismo político-económico y la clase social, forman parte de las preocupaciones del

artista y del intelectual-ciudadano. La alegoría antropofágica<sup>1</sup>, heredada del modernismo literario, es recatada para accionar esa condición desarrollada y proponer un arte híbrido, multiforme y paradójico.

En 1967, Glauber Rocha lanza *Terra em Transe*, un espectáculo poético sobre un trance político de un país de América Latina. Considerada una de las películas más importantes y más polémicas de este director brasileño. Ese mismo año, José Celso Martínez Corrêa (conocido como Zé Celso) presenta *O Rei da Vela* con la compañía Teatro Oficina. Una pieza de teatro basada en la obra de Oswald de Andrade, que se convirtió en el espectáculo-manifiesto representante del Movimiento Tropicalista.

En la tercera edición del *Festival da Record* (1967), Caetano Veloso presenta *Alegria, Alegria*, haciendo una defensa del uso de estrategias procedentes del rock en la música popular. En Brasil, la música es un vehículo privilegiado en la práctica política. Tiene un papel articulador en la construcción de la idea de Nación. Por un lado, revaloriza las raíces culturales y por otro, crea un espacio de libertad de expresión, contra el proyecto ideológico y político de los militares.

Ese mismo año, el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ) inaugura la exposición *Nova Objetividade Brasileira*, en la que el artista Hélio Oiticica presenta *Tropicália*, un *anti-arte ambiental*. Este proyecto surge como respuesta crítica a la apropiación extranjera de la producción artística nacional, creando una nueva forma de experimentación, lectura y problematización de lo local.

No se trata tanto de representar el escenario de los trópicos, cuanto de apuntar para un modo de vida brasileño, resultado de un largo proceso de modernización y urbanización masificado, que acaba generando arquitecturas complejas (las favelas cariocas). Con este ambiente, pretende impulsar la experimentación vital y la intervención corporal con elementos típicamente brasileños.

Hélio Oiticica es un artista sensible y comprometido con distintas formas de la cultura popular. En su trabajo cuestiona frontalmente el sometimiento a parámetros internacionales y la homogenización que, en aquellos años, se estaba viviendo en el medio artístico con el *Pop Art*.

El proyecto *Tropicália* encuentra ecos en la obra de Glauber Rocha, de Zé Celso - Teatro Oficina, y en músicos como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé y Torquato Neto. Para todos ellos, la cultura popular no se resume en una colección de imágenes pre-establecidas, sino en una determinada forma de aprender y reformular la información que circulaba en aquella época.

El *Tropicalismo* no es un movimiento programático. No publica ni manifiestos, ni periódicos. Su poética dibuja un retrato del panorama cultural brasileño, con una clara sensibilidad política. La fórmula se basa en revolucionar las formas culturales como el carnaval, el samba, la música nordestina, obteniendo un arte no alienado del gran público. Estos artistas determinan un universo de cultura de masas, con una serie de valores estéticos, que anteriormente pertenecían a los guetos intelectuales.

Vídeo *Alegria Alegria* Caetano Veloso <https://www.youtube.com/watch?v=eC4lwEvG3AE>

Los *tropicalistas* incorporan conquistas formales de la Poesía Concreta (los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari) y la música popular, a partir de una lectura crítica del país, cuyos resultados poéticos - musicales van a transformar un capítulo de la historia cultural brasileña.

Todos esos contagios activaron un proceso cultural integrado por diferentes poéticas (música, teatro, poesía, artes plásticas) nunca antes acontecido en Brasil. En este sentido, consideramos imprescindible realizar un ejercicio de revisión histórica, para contextualizar la programación que se va a mostrar en el presente ciclo, ya que no es posible entender el cine brasileño de aquella época sin contraponer las dimensiones política y cultural. Pero, ¿qué está pasando en el cine pre-AI-5?

Rogério Sganzerla afirmarí que quien hacía cine en Brasil, entonces hacía *Cinema Novo*. Este se considera uno de los movimientos colectivos más importantes de este país. Son películas muy personales y difícilmente imitables. Citando a algunas muy conocidas, *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Fuzis* de Ruy Guerra, *A Falecida* de Leon Hirszman, *Ganga Zumba* de Cacá Diegues, *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos... Sganzerla no está interesado en ese cine realista, tradicional, formal y objetivo. Y como otros cineastas, siente la necesidad de superar ese movimiento.

---

<sup>1</sup>Oswald de Andrade es uno de los principales agitadores del *Movimento Modernista Brasileiro*. En 1928 publica el *Manifiesto Antropofágico*, donde recupera metafóricamente el ritual primitivo de la antropofagia, en el que se devora al enemigo combativo con el fin de incorporar sus virtudes.

Hay quien considera que el *Cinema Novo* murió con la proclamación del Acto Institucional nº 5. De cualquier forma, en esos años, una nueva estética empezaba a ser cultivada por una serie de cineastas que no sintonizaban con las poéticas de este movimiento.

¿Quién es esa vanguardia, que todavía está por inventar? Ese cine es conocido como *Cinema Marginal*. A pesar de que el adjetivo *marginal* opera como una etiqueta para identificar un conjunto de producciones de aquella época, no tiene una buena acogida entre los propios cineastas. Esa dificultad en encontrar un término que defina tales trabajos confirma *la dimensión crítica e inquieta, libre y abierta del cine experimental, que por definición ambigua, es un cine para (y por) descubrirse*<sup>2</sup>- según apunta el crítico Carlos Adriano.

Para Jairo Ferreira, lo experimental en el cine brasileño *se apoya en el arte como tradición / traducción / trasluciferación. Se utilizan todos los recursos existentes, transfigurándolos en nuevos signos en alta rotación estética: es un cine interesado en nuevas formas para nuevas ideas, nuevos procesos narrativos para nuevas percepciones, que conduzcan a lo inesperado, explorando nuevas áreas de consciencia, revelando nuevos horizontes de lo improbable.*

Ferreira potencializa la producción de este movimiento de vanguardia sustituyendo el rótulo *Cinema Marginal* por *Cinema de Invenção*. Este grupo de cineastas asumió el riesgo de la invención, pagando el precio de la censura y la marginación. Por lo tanto, nos sumamos a este ejercicio de justicia poética, apropiándonos de la etiqueta *cinemas de invenção*, para referirnos al conjunto de materiales desarrollados por los cineastas de esta generación.

*A margem* de Ozualdo Candeias y *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla marcan el surgimiento de esa onda experimental, que después continuarán Ivan Cardoso, André Luis Oliveira, Carlos Reichenbach... Por otro lado, la productora Belair, creada en 1970, por Rogério Sganzerla y Júlio Bressane, supone la radicalización de una propuesta estética, en la creación de un lenguaje cinematográfico propiamente tropicalista. Las siete películas producidas por Belair operan como una suerte de investigación óptica de algunos aspectos de la vida brasileña.

Aunque Ferreira considera que es necesaria una genealogía de lo experimental en el cine brasileño, no es este nuestro objetivo. Este ciclo ha sido pensado para contraponer los cines de ambos contextos, a partir de varias temáticas como, las diferentes formas de pensar críticamente el medio cinematográfico, la relación entre política y estética, el mestizaje entre el cine y las artes visuales, la precariedad en las tecnologías, el sexo y la sexualidad...

Merece la pena destacar, que el proceso de trabajo del ciclo ha sido intenso y complicado, pero no por ello, menos emocionante. Desafortunadamente, las condiciones de muchas de las obras de esos cines de invención no han sido todavía debidamente restauradas. De hecho, algunas obras como *Câncer* de Glauber Rocha, no han podido ser mostradas. En un gesto de honestidad, queremos pedir disculpas por no cumplir con el compromiso inicial de presentar las obras en formatos de HD. La balanza entre no presentar los trabajos y presentarlos en cualquier formato, se inclinó hacia la segunda opción. Estos materiales pertenecen al patrimonio del movimiento contra-cultural y merecen ser mostrados en todo lugar, en las mejores condiciones y con todo el respeto.

Durante la muestra iremos publicando varios artículos para ampliar la información e incitar al espectador a profundizar en este universo tropicalista.

EVOÉ!

**Paola Marugán**

---

<sup>2</sup>Traducción de la autora de este texto.