

El cortometraje y el documental en Brasil:

breves consideraciones

Miguel Freire¹

1. El corto brasileño

En sus inicios, el cortometraje en Brasil era conocido como “filmes de cavação” y resultado de un pedido directo hecho por particulares, ocurre interferencia positiva de la política gubernamental con la creación del Instituto Nacional do Cinema Educativo INCE². Bajo la dirección del cineasta Humberto Mauro (1897/1983), el instituto produjo más de trescientas películas en período inferior a una década, provocando un salto cuantitativo y cualitativo en la producción nacional.

Podemos decir que la producción de películas cortas en Brasil tiene su historia vinculada al apoyo de políticas públicas que fomentan su producción e escasa distribución en mayor o menor escala al largo del tiempo.

Con la transformación del INCE en INC,³ en 1966, y la obligatoriedad de exhibición de cortometrajes en sesiones de cinema que presenten películas extranjeras, la producción de los cortos aumenta y se mantiene en estabilidad crecente hasta 1990.

A inicio de la década de 1990, una reforma gubernamental suspende el fomento directo del Estado a la producción cinematográfica nacional que, en aquel tiempo era hecho a través de EMBRAFILME. Aunque la ley⁴ que regula la obligatoriedad de exhibición de cortometrajes permanezca vigente, ella no viene siendo acatada por los exhibidores ni cobrada por el gobierno.

¹Profesor Doctor del Instituto de Arte e Comunicação Social de la Universidade Federal Fluminense

² INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado en 13 de enero de 1937, órgão de la estrutura del Ministério da Educação y Saúde Pública em los tiempos de Gustavo Capanema, Edgar Roquete-Pinto, Getúlio Vargas y del Estado Novo. Vieira (1990, p.149)

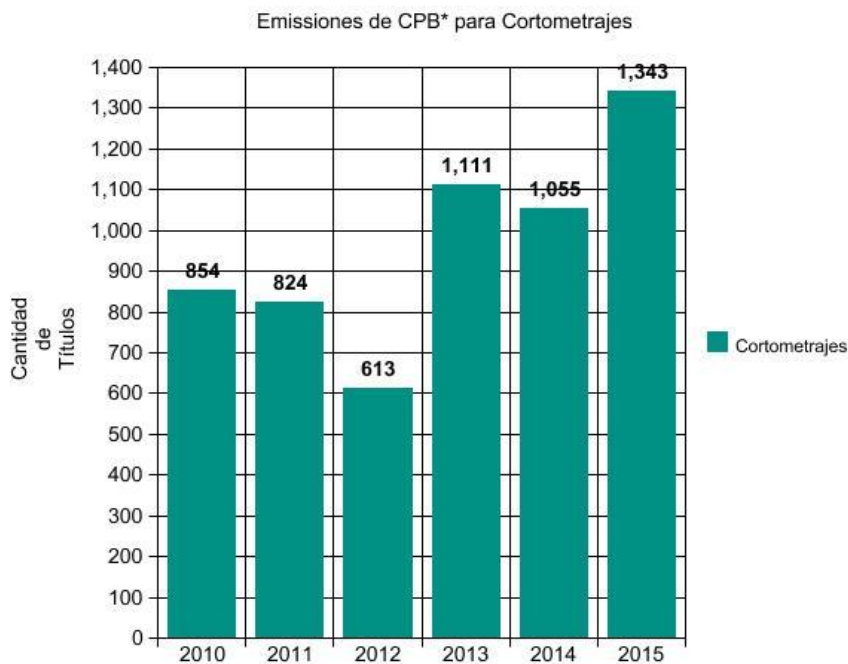
³ INC – Instituto Nacional do Cinema – órgão que sucede el INCE en 18 de noviembre de 1966, recibiendo asignaciones de formular y ejecutar la política gubernamental relativa a la producción, importación, distribución y exhibición de películas, al desarrollo de la industria cinematográfica brasileña, a su fomento cultural y a su promoción en el extranjero. (art. 1º do Dec-lei 43/66). El INC fue extinto en 9 de diciembre de 1975 y sus asignaciones transferidas para la Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME, creada en la misma data.

⁴Ley nº 6.281 - Art. 13. En aquellos programas de que constar película extranjera de largometraje, será establecida la inclusión de película nacional del cortometraje, de naturaleza cultural, técnica, científica o informativa, además de exhibición de periódico cinematográfico, según las normas a ser en expedidas por el órgano a ser creado en la fuerma del artículo 2º.

⁵Según Silva y Diniz, el “cine directo documental” surgió em los años 50 y fue impulsado por las leyes de la observación de la realidad, donde la camera mantenía se neutra en la captura de una realidad que la cruzaba, grandemente influenciado por el “cine – verdade” francés, impulsado por cineastas como Jean Rouch y Edgard Morin.

*CPB: “Certificado de Produto Brasileiro”, expedido por la Agência Nacional do Cinema (Ancine)

Después de algunos años con un bajo número de películas realizadas, la producción de cortometrajes comienza a ganar impulso después de 1995 en un ciclo que se dio a conocer como “retomada”. Abajo presentamos un cuadro indicando la producción que llegó al mercado exhibidor tradicional (salas de exhibición yTVs) a partir de 2010.



Fonte: OCA/ Ancine

*CPB: “Certificado de Produto Brasileiro”, emitido por la Agência Nacional do Cinema (Ancine)

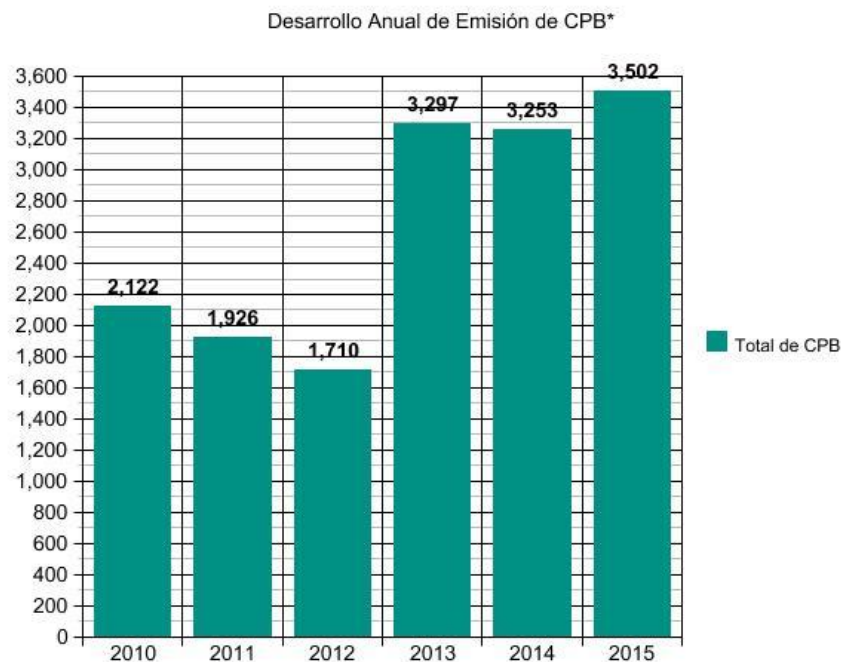
El gráfico mide la cantidad de películas cortas regularmente registradas en Ancine en los últimos años, aunque aparece una caída en el año de 2012, se puede observar una explosión en la producción de cortometrajes reglamentados en los últimos tres años.

En el breve levantamiento que hicimos no fue posible conmensurar estadísticamente los montantes producidos, en especial por la iniciativa independiente de realización y exhibición (festivales, muestras, cineclubes, iglesias, asociaciones de barrios, asociaciones musicales, culturales, religiosas, etc.).

En la actualidad, podemos constatar que la explosión de la producción cinematográfica debida a los cambios tecnológicos del mecánico/analógico para el digital, viene generando un número significativo de películas/vídeos cortos, los cuales sobreviven en circuitos alternativos independientes de apoyo gubernamental. A esa iniciativa particular se une una política pública de descentralización de la producción cinematográfica de carácter cultural que ofrece en múltiple regiones del país edictos de fomento a la producción audiovisual.

1.1 – La Producción Cinematográfica en Brasil

Aunque el foco de ese estudio recae, principalmente, en la película de cortometraje y en el género documental insertamos, sólo como complemento para una mejor comprensión del proceso audiovisual brasileño, un gráfico que apunta el total de la producción cinematográfica brasileña registrada por Ancine en los cinco años pasados.



Fonte: OCA/ Ancine

Constatamos que el crecimiento vertiginoso presentado en los últimos tres años fue impulsado, principalmente, por la producción de cortos.

2. - Documentarios

2.1 - Sobre producción y mercado

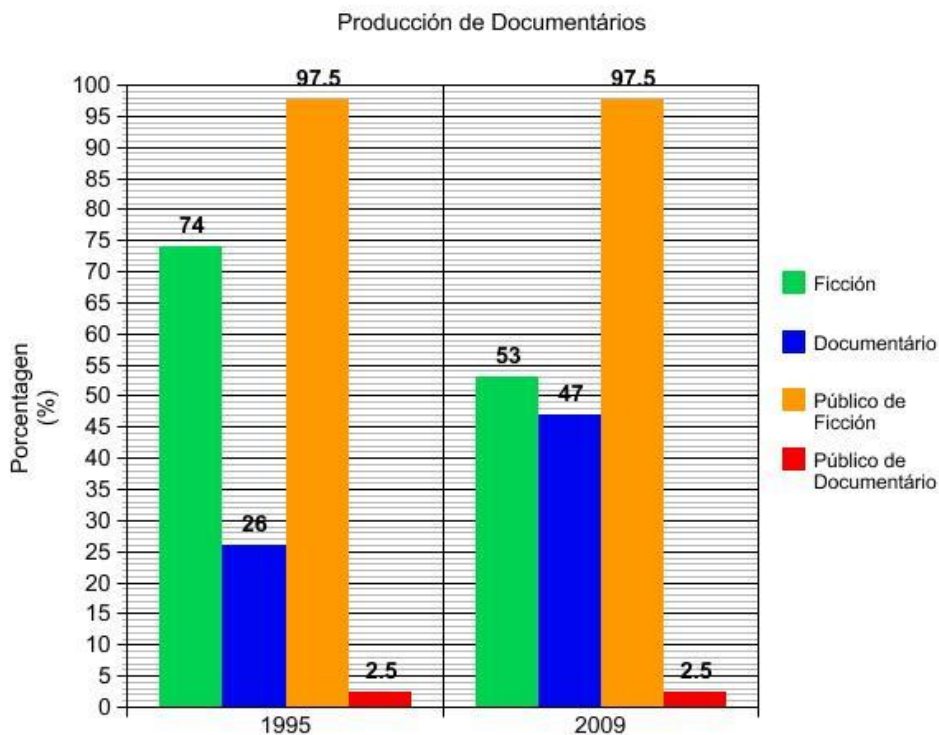
Sobre la producción de documental podemos decir, de acuerdo con el gráfico abajo, que el número de producciones en el género viene creciendo en Brasil.



Fonte: Observatório do Documentário Brasileiro (UFJF)

Observamos, por tanto, que não só a produção de cortos como a de longo metrajés teve um aumento significativo nos últimos anos.

El gráfico siguiente revela que entre 1995 y 2009 la producción del género documentales creció en porcentaje en relación a las películas de ficción, sin embargo el número de espectadores de documentales permaneció inalterado. Esto quiere decir que ese crecimiento en la producciones independiente de la respuesta del público en el mercado exhibidor.



Fonte: Site do Observatório do Direito à Comunicação

La inversión que notamos en los datos sistematizados nos permite intuir que la realización de documentales, en gran parte, continúa vinculada a políticas de fomento estatal. Así, el director/ productor de documentales es más libre para trabajar temáticas de carácter personal, experimental, artístico y cultural, independiente de las normas más rígidas del mercado.

3 -Innovaciones estéticas y de la narrativa en el documental brasileño.

Sin olvidar el realizador antes mencionado, Humberto Mauro que puede ser considerado uno de los principales creadores del cine brasileño, en especial en el género documentales - sin despreciarla gran cantidad de importantes cineastas documentalistas que formaron una filmografía brasileña de gran importancia documental. Como método de análisis, entre todos elegimos estudiar al documentalista Eduardo Coutinho.

Metodológicamente tomaremos tres títulos de su extensa obra para destacar momentos que consideramos, subjetivamente, como puntos de quiebre con la narrativa clásica y de innovaciones y reinención de la narrativa fílmica documental.

3.1– Dos o tres palabras sobre Coutinho

Según Carlos Mattos, Eduardo Coutinho “pertenece a una generación marcada por el brote de talentos precoces, obras dispersas, decadencias prematuras y vidas breves. Se escapó de la trampa de ser autor de una sola gran película. Todavía como octogenario, Coutinho fue capaz de reinventarse continuamente”, consagrándose como el mayor documentalista brasileño de la segunda mitad del siglo XX.

3.2 –Docudrama y cinema directo en *Cabra Marcado para Morrer*

El documental de Coutinho fue realizado en dos momentos:

En 1964 filmaba una representación realista de hechos ocurridos en el interior del nordeste brasileño, con personas interpretando para las cámaras sucesos vividos por las mismas. La pretensión era educar políticamente a las personas. Al resultado de esa primera etapa le llaman “docudrama”. El rodaje se interrumpió por el golpe militar que sucedió en Brasil en 1 de abril de 1964.

Diecisiete años después Coutinho retomó los rodajes y, en 1984, lanzó *Cabra Marcado para Morrer*. En ese segundo momento la narrativa incorporó los recursos tecnológicos y la estética del “cine directo”⁵.

Según el crítico Jean-Claude Bernardet “el *Cabra/84* hace emerger el *Cabra/64*”. Las escenas filmadas en 1964 son fragmentos de la realidad, son vestigios, andrajos del pasado, “ruinas de la historia casi enterradas” que editadas por la montaje cinematográfica buscan la “historia de los vencidos” del “bote de basura” donde

estaba. Para Bernardet la repetición de escenas y diálogos que aparece de modo recurrente, recalcitrante, mismo terco, como la toma del caballero que sale de la cabina montado y rompe utensilios domésticos de la familia campesina, lanzándoles al suelo, es la manera de evitar que este suceso tan importante y singular desaparezca o sea olvidado por la amnesia social provocada por la historia oficial.

3.3 -Programa mínimo en Edifício Master

Para las rápidas observaciones que haremos sobre Edifício Master vamos dialogar con la Profesora Consuelo Lins, asistente de Eduardo Coutinho e investigadora de su obra. La caída de la cuarta pared del set de filmación y la figura del director opaco son explicitadas en el plano inicial del documental – una camera de vigilancia muestra el grupo llegando al predio con filmadoras, grabadores, micrófonos y de más cosas de filmación. Consuelo observa: “Estamos filmando, dice el filme, pero también somos filmados, indicando al espectador una especie de circuito cerrado, una pérdida de mundo en favor únicamente de las imágenes”.

En las entrevistas el director busca siempre un “programa mínimo” un relato de vida, mismo banal, que procura la veracidad, y autenticidad. Por tanto renuncia a los anchos recursos del lenguaje cinematográfico y del acabado en edición. Trabaja siempre que sea posible en el plano de secuencia y utiliza el mínimo de cortes. En “economía extrema” de la narrativa, impide el uso del sonido no sincrónico con la imagen, excluye del proceso de montaje cualquier yuxtaposición posterior de música, ruidos o palabras y prohíbe inclusive la transposición de sonido de un plano para el otro. “Se hay un corte en la imagen, hay inexorablemente un corte también en el sonido”.

En la secuencia en que Henrique canta *My Way* es posible compartirla “experiencia de la soledad”, la pérdida de sentido y la “insignificancia de la existencia”. Por fin, de modo estricto, al agrupamiento de conversas de residentes de un único edificio de Copacabana - un barrio de clase media de Rio de Janeiro. Como señala Consuelo Lins: “La película justificó, legitimó y singularizó aquellas existencias no esenciales, repletas de pequeños dramas, sin grandes eventos, con pocas alegrías y que en principio no interesaban a nadie”. Fue dada la voz a los excluidos por la sociedad y por los medios de comunicación, al hombre ordinario, a los desposeídos de lugar de expresión.

3.4 -Sobre la verdad en Jogo de Cena

En cuestión a la disputa entre la verdad y a veracidad, entre el juego y la vida. El documental de entrevistas fue grabado en un único y emblemático escenario - el placo de un teatro. Con exclusividad para el testimonio de mujeres, Coutinho discute el paradigma fundador del cinema, supuesto que le consagró desde lo principio como retrato auténtico de la realidad, esencia cristalina de los hechos transpuesta para el

espectador sin interferencia humana. Apenas la máquina cinematográfica, el ojo mecánico que nos trae la verdad monolítica de los acontecimientos.

De nuevo hablaremos con la Profesora Consuelo Lins que firma con la investigadora Claudia Mesquita un artículo presentado en el XVII Encontro da Compós. Traemos también la contribución de los investigadores Alexandre da Silva y Felipe Diniz.

Mezclando testimonios y relatos contados y/o interpretados por caracteres/personas y actrices, el documental pone a prueba “la seriedad de la verdad produciendo una verdad en escena”. Así lo hace, de acuerdo con Diniz y Da Silva, Coutinho “liberta la película para el carácter inventivo de la realidad, encuentra la ficción en el documental de la misma forma que saca la verdad de la ficción.”

Para Lins y Mesquita “La incertidumbre se propaga por toda la película”, el espectador no sabe más quien interpreta, quien relata, quien actúa y mismo de quien es la historia que está siendo contada. Pierde la confianza y la comodidad con los signos de que la película le puede estar trampeando. La emoción se repite por la misma historia contada por diferentes personas. Quien pasó verdaderamente por lo ocurrido? Quien es la dueña de la historia o de la verdad? No existe garantía: “las dos pueden ser falsas, actrices haciendo el papel de una tercera persona que no está en la película”.

La actriz Marília Pêra abre el juego y cuenta el secreto de la magia del llanto con cristal japonés. La actriz Fernanda Torres confiesa la dificultad de interpretar a un carácter real: “la realidad roce en su cara donde usted podría estar y no llegó”.

Finalizando Lins y Mesquita afirman que el espectador “puede ser manipulado a todo instante”, y que en el cine “todo puede ser simulado, y que saber de eso pronto es, mínimamente, un buen punto de partida para comprender mejor lo que se pasa al nuestro alrededor”.

*Trabajo realizado con la colaboración de los estudiantes de Cinema e Medios de Comunicación del IACS/UFF: Ana Sanz y Rodrigo Freitas

Agradecimiento a Drika Carneiro

Bibliografia

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: companhia das Letras, 2003.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira*. Trabalho apresentado no XVII Encontro da Compós: São Paulo, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho o homem que caiu na real*. Festival de cinema de Santa Maria da Feira Ed.: Portugal, 2003.

SILVA, Alexandre da e DINIZ, Felipe. *Eduardo Coutinho entre o jogo e a cena*. Trabalho apresentado no IX Lusocom: São Paulo, 2011.