

## INDICE:

Introducción .....	1
Capítulo 1. Brasil, Pernambuco, Recife .....	6
1.1. Brasil .....	6
1.2. La historia política, económica y cultural de Pernambuco .....	9
Capítulo 2. El surgimiento del cine pernambucano .....	18
2.1. Antecedentes del cine en Brasil .....	18
2.2. “Ciclo do Recife” (1923 – 1931): el surgimiento, los autores, sus obras .....	24
2.3. El declive del movimiento .....	34
Capítulo 3. El momento inexpresivo del cine pernambucano: 1932 – 1960 .....	37
3.1. Primera película sonora pernambucana: <i>O coelho sai</i> (Firmo Neto y Newton Paiva, 1942) .....	37
3.2. Cine etnográfico .....	52
Capítulo 4. En los tiempos de la dictadura: 1960 – 1985 .....	60
4.1. El Cinema Novo y la producción durante la década de 1960 .....	60
4.2. El movimiento Súper 8 (1970) .....	73
4.2.1. El Surgimiento, los principales autores y obras .....	73
4.2.2. El declive .....	78
Capítulo 5. La nueva generación de cineastas .....	80
5.1. Los autores de la nueva generación .....	80
5.2. El discurso cinematográfico del cine Pernambuco .....	92
5.3. El éxito de los festivales de cine .....	108
Conclusión .....	115
Referencia Bibliográfica .....	119
Bibliografía .....	122

## Introducción

Este proyecto de grado pertenece a la categoría Ensayo. Trata de un análisis más profundo acerca de la producción cinematográfica en Brasil, en forma cronológica. Más específicamente en Pernambuco, estado del Nordeste del país, de un poco más de 8 millones y medio de habitantes –denominamos “estados”, desemejantemente a la Argentina, a las “provincias”, solamente por una cuestión de organización política interna–. El objetivo principal de este ensayo es hacer un recorrido sobre la historia del cine brasileño, principalmente el pernambucano, basado en la historia del país. El recorrido cinematográfico va desde el principio del siglo hasta los días actuales. Se utilizaron los textos académicos *E-xpresionismo y posmodernidad*, de la alumna de la Universidad de Palermo, Cynthia Beatti, *El Archivo Audiovisual como huella histórica: la recuperación del material fílmico*, del alumno Díaz Candela, *Proceso de construcción identitaria del cine en Colombia*, de la alumna Tatiana Prieto Muñetón, *Cine latinoamericano: La niñez y la violencia*, del autor Eduardo Baisplelt y *Manifestaciones de la cultura promovida desde la iniciativa pública: el caso del Gobierno de la Ciudad*, de la autora Marcela Zena para entender mejor la relación entre historia y cultura, cine en específico, y cómo la trabajan los alumnos analizados, ya que este tiene que ser un punto fuerte de este ensayo.

A fines del siglo XIX, el cine llega a Brasil. Desde entonces la cinematografía brasileña es dominada e influenciada por la producción estadounidense. Las primeras exhibiciones en territorio brasileño son obras extranjeras, más precisamente de EE.UU. Pero, en esta misma década, Brasil –más específicamente Río de Janeiro– empieza a producir sus primeras películas, aunque fuesen claramente una imitación del cine norteamericano, adaptadas a las temáticas regionales de cada estado del país.

Siguiendo la misma influencia en sus comienzos, casi en su totalidad, también surgió así el *Cine Pernambucano*, a principios del siglo XX. Con sus primeras salas de cine inauguradas en 1909, el pernambucano –y el brasileño en general– se acostumbró a las

producciones norteamericanas y su manera especial de narrar la historia. Por esto, lo productores y realizadores, ávidos por obtener el éxito de taquilla y el retorno financiero tan deseados, optaban por recrear las obras americanas y contarla desde un punto de vista particular, a veces con temáticas regionales, otras veces muy desvergonzados cuanto a la clara imitación. Hay que aclarar también que cine se aprendía y se entendía mirando películas, y estas eran las únicas *inspiraciones* encontradas en Brasil, principalmente en la segunda mitad de la década de 1910, cuando Europa entra en guerra.

No pasó mucho tiempo hasta que el cine en Brasil encontró una mirada personal, regional. Fue en esta oportunidad que el cine de Pernambuco creció y encantó no solamente a su gente sino a todo el país, con sus diferentes públicos. Con la producción nacional dividida entre *ciclos*, difundida en algunos estados, el *Ciclo do Recife* fue el más importante de todos en términos de producción, con un total de 13 películas desde 1923 hasta 1931. Un movimiento importante en la historia de Pernambuco, pero no el único.

Después de un período de gloria como fue el período del *Ciclo*, Pernambuco entró en una fase de inexpressión, entre las décadas de 1940 y 1960. Pero fue en esta etapa que el Cine Pernambucano produjo su primera película sonora, más precisamente en 1942. A pesar de todas las dificultades que enfrentaban, como la falta de materiales adecuados y conocimientos técnicos, *O Coelho Sai* (1942) marcó la historia del cine pernambucano. Después aportó a otro segmento cinematográfico, recién nacido: el *Cine Etnográfico*, que será detallado y analizado en este ensayo y que hasta los días actuales es parte de la cultura del cine pernambucano y se mantiene vivo a través del *Festival del cine Etnográfico de Recife*.

El ensayo sigue respetando la cronología del cine y muestra también el difícil y largo período histórico de la Dictadura Militar enfrentado por los brasileños durante 21 años (1964 – 1985). No solamente Pernambuco, sino todo el país emprendió la difícil tarea de

burlar la censura en nombre del arte. Se hará en énfasis en las motivaciones de estas censuras y cuales eran específicamente los problemas enfrentados por los cineastas brasileños, los órganos responsables por esta fiscalización, y que hacían los directores y productores para burlar este sistema. Este hecho histórico también sirvió para subrayar una de las principales características del pueblo brasileño: la resiliencia. Como de costumbre, en un momento difícil, el brasileiro logra superarse y trabaja junto a las dificultades. Surge así el *Cinema Novo*, un movimiento derivado de la *Nouvelle Vague* francesa que reveló el gran talento de Glauber Rocha, reconocido y estudiado incluso en los días actuales. Un cine que nació a contramano del cine clásico, hasta la fecha un tipo de cine predominante entre las producciones nacionales. Para ayudar a entender mejor este tema, se tomarán como referencia dos artículos de la Universidad de Palermo: *Cinema Novo: Una nueva forma de lenguaje*, de la alumna Ana María Alva y *Reviviendo el Cinema Novo: de regreso al nordeste con Marcelo Gomes*, de Roberto Niño. Otro hijo de la censura dictatorial fue el movimiento *Súper 8*. Con la gran parte de la producción nacional, en Pernambuco fue comandado por Fernando Spencer, Firmo Neto, Katia Mesel, Hugo Caldas, entre otros. El movimiento fue uno de los más expresivos y sobresalientes de la historia recifense. Teniendo en cuenta los análisis de las películas, se tomarán dos textos de la Universidad de Palermo como referencia: *Clive Barker Abajo Satán: La construcción del montaje audiovisual en el género de terror y suspenso*, del alumno Hernán Propato y *Usos retóricos del color*, de Sebastián Blanco.

En el final, se retratará la nueva generación de cineastas pernambucanos, responsables por algunas operas primas de la historia del cine en este estado. Nombres como Camilo Cavalcante, Marcelo Gomes, Cláudio Assis, y tantos otros, hacen renovar el sentimiento de orgullo, quizá el mismo que arrebató a los pernambucanos en la década de 1920. De las películas comerciales al cine de autor, se analizará también cómo se da la producción local, en que se difiere de la nacional y que factor es decisivo a la hora de conquistar el público y llevarlo a la sala de cine. Solamente en el festival de cine denominado *Cine PE*,

son más de 2000 personas reunidas en un teatro para prestigiar cortos, medios y largometrajes pernambucanos y aplaudirlos por minutos, tamaño es la admiración y el reconocimiento personal a través de las historias retratadas. A partir de estos puntos estudiados, intentar definir que es este cine pernambucano y cómo se difiere de las demás películas producidas en Brasil. Para este tema se utilizará como fuente el *MERCOSUR Audiovisual: la problemática en la producción cinematográfica actual*, del alumno María Laura Mastantuono, como referencia a la hora de analizar el mercado cinematográfico pernambucano.

El proyecto tiene cómo uno de sus principales objetivos investigar porque la producción pernambucana es tan distinta al resto del país –más conocido en los días actuales por su característica de cine exportación–, y tratarla desde el punto de vista histórico, de revoluciones culturales y políticas. Se analizará este cine que es más autoral, a veces experimental, y que siempre trata de temas fuertes, sean sociales, políticos, afectivos, etc. Se hará también un análisis acerca de que características, corrientes y discursos utilizan los pernambucanos a la hora de contar su historia. El tema es un gran aporte para los profesionales de cine, no sólo por la inédita investigación compilada en un único ensayo, en la cual van a poder conocer y entender el proceso particular de cómo se hace cine en Pernambuco, sino para entender también que es lo que atrae a este público al cine.

A pesar de tratar mucho más intensamente sobre cine, su producción, autores y movimientos, este proyecto está todo basado en la realidad política de Pernambuco en el país, en cada época estudiada. Todos los avances, movimientos, períodos determinantes en la historia del cine son estudiados a partir de la manera que en se encontraba el país y la ciudad en el momento. Se mostrará cual es la diferencia de este mediano estado en el Nordeste en comparación a las megalópolis y los estados donde se concentran la producción de las películas para exportación. El énfasis político está en la historia de este

estado y sus aportes económicos y culturales, lo que determinará, al final, cual es la situación de Pernambuco.

## Capítulo 1: Recife, Pernambuco, Brasil

### 1.1. Brasil

Para que se pueda entender mejor la historia del cine brasileño y pernambucano, hay que trasladarse al inicio de todo. La historia de Brasil está marcada por luchas, revoluciones y está clasificada en tres fases de poder: el Brasil Colonial, el Brasil Imperial y la República de Brasil. Inicia en 1500 con la llegada de los portugueses al país y desde su principio es una historia marcada por conflictos, corrupción y exploración del pueblo brasileño.

Primero colonizados –la era del *Brasil Colonial*–, los brasileños tuvieron este período marcado por muchos conflictos. Los nativos brasileños vivieron por mucho tiempo el abuso en la exploración de sus bienes, tales como el oro, el *Pau Brasil* –una planta, también conocida como *Pau de Pernambuco*–, la caña de azúcar –que en poco tiempo sustituyó el *Pau Brasil* en la industria extractiva y se convirtió en un negocio rentable, principalmente en el nordeste del país– y, por supuesto, sus servicios.

Ya en el siglo XIX, exactamente en el año 1808 marca la llegada de la corte portuguesa a Brasil, que huía de la invasión del francés Napoleón Bonaparte a ese país. Este es el comienzo de la época del *Brasil Imperial* – tenía a la monarquía constitucional parlamentaria como su sistema político–. Se da inicio entonces a varias transformaciones y representa un período histórico muy importante para el país. En 1817, el establecimiento de la Corte portuguesa en Brasil genera conflictos y refuerza el poder central en Río de Janeiro, debilitando a los estados. Latifundistas, comerciantes, padres y licenciados conspiran contra los militares y comerciantes portugueses, responsabilizados por los problemas del estado. Los revoltosos luchan por quitar el control comercial de las manos de portugueses e ingleses. En marzo, la revuelta se esparce por las calles de Recife, y el gobernador, Caetano Pinto, huye a Río de Janeiro. Los rebeldes organizan el primer gobierno brasileño independiente y proclaman la República. Pero, sin el apoyo de

las otras provincias del nordeste del país, son cercados y atacados por las fuerzas legalistas en mayo y derrotados el mes siguiente.

En 1821, las Cortes Constituyentes –el Parlamento portugués– imponen a Don Juan VI el juramento anticipado de la primera Constitución portuguesa y exigen su retorno. El año anterior había estallado en Portugal la *Revolución del Puerto*, un movimiento liberal y antiabsolutista de la burguesía. Después de comprometerse a seguir adelante con la futura Constitución, Don Juan VI regresa a Portugal, dejando a Pedro, su hijo mayor, como regente del Reino Unido de Brasil.

Presionado por las Cortes Constituyentes, Don Juan VI llama a Pedro para que vaya a Lisboa. El príncipe regente resiste a las presiones por considerarlas una tentativa de vaciar el poder de la monarquía brasileña. Su decisión de permanecer en Brasil es anunciada el día 9 de enero, el “*Día del ‘Me quedo’*”. Pedro cuenta con el apoyo de un grupo de políticos brasileños, defensores del mantenimiento de Brasil como Reino Unido, que organiza una petición pidiéndole que no deje Brasil. Con la célebre frase proclamada por el príncipe regente “*Si es para el bienestar de todos y felicidad general de la nación, díganle al pueblo que me quedo*” (Don Pedro, 1822), se dio inicio a una nueva etapa de la historia de Brasil.

Don Pedro jura fidelidad a la Constitución portuguesa y convoca la primera Asamblea Constituyente brasileña. Después de declarar enemigas las tropas portuguesas que podían desembarcar en Brasil, el príncipe regente publica el Manifiesto a las Naciones Amigas, redactado por José Bonifácio, el Patriarca de la Independencia, justificando la rotura con las Cortes de Lisboa y asegurando la independencia de Brasil, pero como reino hermano de Portugal.

Después de la declaración de la independencia, Brasil es gobernado dos años más por Don Pedro, período conocido como Primer Reinado. Después de muchos conflictos en su gobierno, Don Pedro decide renunciar y empieza así el *Período Regencial*. Se llama así



ya que el heredero del imperio en Brasil sería Don Pedro II, que tenía solamente cinco años. Hasta que Pedro II cumpliera la mayor edad, el país fue gobernado por una regencia de tres miembros, con un representante de cada una de las tres vertientes políticas del país: los liberales, los conservadores y los militares. Después de muchos cambios y de no poder controlar las revueltas populares, Don Pedro II es declarado mayor a los 14 años. Esto da inicio al Segundo Reinado, que duraría hasta el principio de la última década del siglo XIX.

Pedro II, además de su participación política en el país, fue un gran incentivador de la cultura y de la educación, como también es recordado por la defensa a la integridad de la nación, por la defensa a la abolición de la esclavitud y por la diplomacia y relaciones con personalidades internacionales. Más que nada, fue el percusor del encantamiento del país con las nuevas tecnologías francesas. Cuando conoció el daguerrotipo, el nuevo y difundido invento de Daguerre, se convirtió en un aficionado de la fotografía y trató de popularizarla en Brasil. “El invento entusiasmó al propio emperador Pedro II que fue el primer fotógrafo brasileño y un generoso mecenas; reunió una gran colección de imágenes e incentivó la actividad a la que hizo alcanzar una posición preeminente.” (Incorvaia, 2007, p.30).

Aunque tuvo una gran importancia en el aspecto cultural de Brasil, en la política no solía pasar lo mismo. Muchos lo veían como irresponsable. Entonces, en 1889 el país fue sorprendido con su primer Golpe Militar. En Río de Janeiro, los republicanos insistieron para que el Mariscal Deodoro da Fonseca, un monarca, fuese el líder del movimiento revolucionario que sustituiría la monarquía por la república. Después de mucha insistencia de los revolucionarios, Deodoro concordó en liderar el movimiento militar. Empieza entonces la tercera fase del país, el *Brasil República*, período vigente hasta los días actuales.

## 1.2. La historia política, económica y cultural de Pernambuco

A lo largo de su historia, Pernambuco pasó por algunos momentos claves, que fueron un marco en la vida de los que ahí vivían. En este subcapítulo, se explica la historia de este estado situado en el nordeste brasileño, para que se entienda mejor a los pernambucanos, su cultura y, consecuentemente a su cine. Se toma la historia como una base para entender cultural, política y socialmente de este lugar. Aquí serán tratados hechos puntuales que moldaron de alguna manera la vida local y que, quizás, ayuden a entender un poco de la historia cinematográfica de Pernambuco, el tema central de este ensayo.

En 1500, con el descubrimiento de Brasil por parte de los portugueses, los colonizadores fueron llegando de a poco a colonizar su nueva tierra. Pernambuco, debido a un privilegiado lugar en el mapa, que queda más cerca de Europa que los estados que hoy dominan la economía del país, fue de los primeros lugares colonizados por los portugueses. En 1501, ya habían colonizadores en el territorio que más adelante se convertiría en el estado de Pernambuco. Los colonizadores fueron llegando de a poco y agregando a los habitantes del continente un poco de sus costumbres y tradiciones. Trajeron comidas de su tierra, ropas, especiarías, pero todavía la tierra no era habitada de hecho por estos colonizadores. Con el crecimiento del comercio de *Pau Brasil*, las otras naciones europeas se interesaron por esta colonia y esta les parecía muy vulnerable a los ataques extranjeros. Entonces, en 1526 fue creado el sistema de *Feitorias* –pequeñas fortificaciones que servían para almacenar el *Pau Brasil*, la gran mercadería que poseían–, que contaba con hombres armados para la defensa del territorio. Pero no había ninguna organización en este sistema, ya que los que estaban para defender muchas veces ni siquiera deseaban eso. Para defender al territorio, era necesario una organización política más pesada.

Los portugueses, que ya colonizaban a otros lugares, decidieron aplicar el mismo sistema en ésta. Portugal decide entonces dividir el territorio brasileño, entre 1534 y 1536, creando el sistema conocido como *Capitanías Hereditarias*. Este sistema consistía en donar a los súbditos portugueses un territorio en el cual tendrían que garantizar la ocupación del territorio y su desarrollo económico y político. La capitanía de Pernambuco, la más grande del sistema, fue donada a Duarte Coelho Pereira, navegador y soldado de la marina portuguesa. El territorio de la capitanía de Coelho se extendía mucho más allá de los territorios que hoy pertenecen al estado de Pernambuco. Duarte entonces se fue a Brasil para comandar su capitanía bien de cerca. Llegó en 1535 y vino acompañado de su familia, algunos amigos y algunos judíos para trabajar en la plantación de caña de azúcar, y de los *feitores*, para la defensa del territorio. Preocupado con tácticas de defensa, cambió el centro de la capitanía para el lugar que hoy es conocido como la ciudad de Olinda, vecina a Recife. La ciudad está situada arriba de un monte y, por lo tanto, difícil de alcanzar para los posibles invasores.

Duarte entonces empezó a desarrollar económicamente su territorio y, muy rápidamente, debido al plantío de la caña de azúcar, empezó la exportación de su mercadería para Portugal. Fue un donatario importante para la capitanía, ya que no buscaba un lucro inmediato y era “un gran administrador y el organizador de la economía patriarcal” (Andrade, 2005), invirtiendo mucho dinero. También creó tácticas para impulsar el desarrollo de la capitanía. Incentivó a los habitantes al plantío de la caña, con total exención del cobro de impuestos para el montaje y la exportación del producto. Duarte, por lo general, mantenía una buena relación con los indios, pero estos se mostraron rebeldes y como artificio de aproximación, el donatario incentivó la unión de los indios y los colonos –a pesar de que estos también mantenían la familia *regular*–. Esta práctica causó la impresión de *libertinaje* a los que seguían en Portugal, ya que el sexo era practicado sin atender a los intereses católicos que les regía.

Otra polémica decisión que tomó Coelho fue la de condenar a la muerte a los desterrados que venían de Portugal y que, en su punto de vista, eran muy perjudiciales a la población y al éxito de su capitanía. Coelho alegaba que estos delincuentes anarquizaban a su territorio, ya que estas personas eran, por lo general, asesinos, ladrones y otros tipos de criminales. Pero para lograr el desarrollo de esta colonia, Portugal necesitaba deshacerse de los cánones religiosos para practicar la tolerancia, una vez que necesitaba de la gente para construir y desarrollar su territorio. Era inevitable la procreación entre los habitantes para construir un capitanía sólida y el aumento de la población.

(...) hay que resaltar el hecho de que fueron desterrados para Brasil, los grandes *Don Juanes* -que en la metrópoli robaban monjas, dormían con mujeres libres, con la tía, con la cuñada, con la huérfana, con la esclava, con la mujer casada (...)- y que aquí, en medio a tanta india desnuda y fácil, podían ejercer su actividad genésica con más utilidad para el Estado.  
(Mello, 1998)

Mientras tanto, Coelho seguía con su plan económico en marcha y creó los primeros astilleros, para la invención de embarcaciones para transportar todo que lograban producir y también defenderse de los ataques extranjeros. Debido a esto, logró expulsar a los franceses que venían solamente para robar el *Pau Brasil*. Pero, a pesar de todo el desarrollo económico que proporcionó a Portugal, volvió sin ningún prestigio por parte del rey, ya que desaprobaba algunas de sus conductas. En razón de esta injusticia, y por su salud ya debilitada, Coelho fallece. La capitanía entonces pasa para el dominio de su familia, pero, al final del siglo XVI, la colonia se veía débil y fue invadida por un navegador inglés, James Lancaster, que allí estuvo durante un mes saqueando cualquier producto que se le antojara, dejando Brasil con 15 navíos llenos de mercadería. Esto queda en la historia del estado, entonces colonia, como uno de los más grandes episodios de piratería que se tiene conocimiento.

El siglo XVII quedaría para siempre en la memoria de los pernambucanos porque en 1630 ocurrió la invasión holandesa a la colonia portuguesa. El desarrollo económico y

político de la colonia, que ostentaba el título de capitania más lucrativa y la que más producía la caña de azúcar, llamó la atención de los holandeses, que en 1630 atracaron al muelle de Recife con su compañía de navegación, la WIC. En su segundo intento de invasión a Brasil, siendo el primero fallido en Salvador, los holandeses lograron llegar a Pernambuco, prendieron fuego a la ciudad de Olinda y se instalaron en Recife. Los holandeses quedarían 24 años en la colonia de Pernambuco, y serían los responsables por varias mejoras e incluso el aumento en la producción del azúcar. El gobernador nominado por la WIC fue el Conde Maurício de Nassau, que llegaría a su colonia solamente siete años después de la invasión.

Para evitar pelea con los colonos ya establecidos, los holandeses dan ayuda financiera para la compra de esclavos y de equipamientos necesarios para fabricar el azúcar. También innovó creando la *Cámara de Escabinos*, un órgano administrativo del gobierno holandés con la intención de incentivar la participación del pueblo en la toma de decisiones. El gobierno también se esforzó para realizar varias obras de urbanización en la ciudad, trayendo de su país los mejores científicos, arquitectos e ingenieros para la creación de la *Ciudad Maurícia*, como quedó conocida. Estas mudanzas fueron muy importantes para el desarrollo de Recife, e incluso en los días actuales se puede ver el rasgo holandés por toda la ciudad. Los dos colonizadores tenían conceptos de urbanización muy distintos uno al otro. Portugal construyó su ciudad arriba de una colina, mientras que Holanda decide quedarse en Recife y utilizar el Puerto para la importación de algunas mercancías y la exportación de los productos allí producidos. Irguieron puentes, canales, aprovechándose de la experiencia, ya que su ciudad era muy parecida a Recife, cercada por agua. Este dominio y la convivencia con el agua fue la principal característica y el principal legado del gobierno holandés para Pernambuco. Pero también aprovecharon mucho del conocimiento portugués acerca del plantío y cultivo de la caña de azúcar, terminando así con el monopolio portugués en la producción de esta mercadería. Sin embargo, esto también perjudicaría a la colonia, ya que era el principal

medio de sustento de las familias. Además, era la vez del oro blanco de las antillas ganar su valor. También debido al cobro de impuestos, que debilitó a los dueños de ingenios, Pernambuco fue obligado a incorporar en su producción otros productos como el ganado y el algodón. Los dueños de los ingenios de azúcar pelearon en vano, ya que los comerciantes ya dominaban Recife.

Todo este escenario contribuyó para un largo período de revoluciones sociales en Pernambuco. La primera de ellas fue el intento de expulsar a los colonizadores holandeses del territorio. Esto se debió a que el Conde Nassau no concordó con la decisión del WIC de cobrar los préstamos a los dueños de los ingenios de azúcar, con altísimas tasas de interés, y dejó su cargo en el año de 1641. La revuelta popular fue tomando más peso hasta que finalmente en 1645 se dio inicio a la *Insurrección Pernambucana*, un intento por parte de los indios, negros y los dueños de las tierras de expulsar los colonizadores. Esta guerra duraría 9 años, con varias batallas épicas. Finalmente en 1654 los pernambucanos logran expulsar a los holandeses. Pero lo que no previeron fue el retroceso en la economía de la colonia. Los holandeses avanzaron mucho sobre el trabajo ya hecho por los portugueses, y fueron a colonizar otro lugar con técnicas más perfeccionadas acerca del cultivo de la caña de azúcar. Llegaron a las Antillas, en América Central y empezaron un sistema de producción que, en un corto período de tiempo, ganó el mercado europeo. Esto decretó el fin del cultivo de la mercadería en Pernambuco y el final del largo *Ciclo de la Caña de Azúcar*.

Recife, políticamente subordinada a Olinda, ahora estaba en el mismo nivel, ya que Olinda, que vivía del azúcar ya no lograba exportar, y Recife, gracias a los holandeses, se había convertido en el gran centro económico de la colonia. Los comerciantes de Recife le prestaban dinero a los señores del ingenio y esto generó una fuerte pelea entre las dos ciudades. Los comerciantes, a su vez, conscientes de la importancia que tenían, reivindicaban la elevación de Recife de pueblo a villa. Cuando estaba en medio del

proceso de separación entre Recife y Olinda, en 1710, las familias ricas de los ingenios se unieron para una batalla contra los comerciantes de Recife. Esta batalla quedó conocida cómo la *Guerra de los Mascates*, nombre peyorativo utilizado para referirse a los comerciantes recifenses.

Los dueños de ingenios de Olinda lograron una victoria fácil sobre los comerciantes, pero con la intervención de los militares de las capitanías, Recife logró conquistar otra vez su libertad y su título de villa, además de ser promovida a la capital de la capitanía. En 1711, el gobierno portugués nominó un nuevo gobernador y le dio la misión de cesar el conflicto.

La historia de Pernambuco enfrentaría otro cambio, gracias a otra revolución, pero esta vez para pedir la creación de la República de Pernambuco y el fin del comando portugués. Durante su historia, la colonia pernambucana se convirtió en una referencia nacional por su intensa producción y sus luchas libertarias. De alguna manera, estos referenciales históricos terminaron por moldar las características artísticas y culturales que predominan en la escena pernambucana.

En 1817, acontecería el episodio conocido como la Revolución Pernambucana, ya que la población de la colonia se veía insatisfecha con el dominio portugués en la política y en el poder económico. Los portugueses empezaron a cobrar varios impuestos que sobrecargaron a los más pobres sin ofrecer considerables mejorías a la ciudad, además de conceder privilegios a los comerciantes ingleses, entre otras causas.

La Revolución pernambucana de 1817 fue el último movimiento de revuelta anterior a la Independencia de Brasil. Pero, diferentemente de todos los otros movimientos sediciosos que eclosionaron en el periodo colonial, la Revolución pernambucana logró ultrapasar la fase de conspiraciones y alcanzar la etapa del proceso revolucionario de tomada del poder.

(Cancian, s/f)

Pernambuco estaba empezando su caída económica, después de algunos siglos en la delantera económica del país. Además, un año antes la colonia enfrentó un serio

problema ocasionado por una fuerte sequía que devastó a los que vivían en zona rural, dejando a muchos en la miseria, sin tener que comer. La confluencia de todos estos factores ayudaron a aflorar un sentimiento revoltoso, otra vez, por parte del pueblo. Utilizando los mismos ideales de la Revolución Francesa –libertad, igualdad, fraternidad–, los pernambucanos se unieron para discutir el futuro de la colonia bajo el liderazgo de los masones Domingos José Martins e Antônio Cruz, y los curas João Ribeiro e Miguelinho. El gobierno, enterado de la intención de una revolución popular, ordena la prisión de los líderes, pero sin éxito debido a la respuesta de los manifestantes. Esta actitud tomada por el gobernador Caetano Pinto fue el detonante de la revolución, obligando al gobernador a huir. Antes que lo pudiera hacer, fue capturado por los rebeldes, que tomaron a su palacio y dominaron la ciudad en poco tiempo.

Con la intención de conquistar a la población, los rebeldes tomaron varias actitudes en beneficio de la gente. Decretó que fuesen liberados todos los presos por motivos políticos y que los títulos de nobleza fuesen extintos. Además de aumentar la renta de los soldados y abolir algunos impuestos. Los rebeldes también intentaron contaminar a las capitanías vecinas, pero no obtuvieron éxito, debido a la falta de apoyo de la población y la presión ejercida por los militares. La toma de poder duró apenas 75 días y culminó con la prisión de los que no perdieron la vida en la batalla. La capitanía ahora tenía las consecuencias de un conflicto armado por un lado, y por otro lado la población esclava, que ya era mayor que la población de los hombres libres. Sin embargo, los ideales políticos de la revolución si lograron algún resultado, ya que solamente cinco años después, Brasil proclamaría su independencia.

En la segunda mitad del siglo XIX, Recife se convirtió en la tercera ciudad más grande del país, con aproximadamente 50 mil habitantes. La economía seguía bien y Pernambuco enfrentaría otro período de cambios radicales en el ámbito social y urbano. Hubo una disminución del número de esclavos, fueron construidas vías férreas para los trenes que



conectaban Recife, Olinda y Beberibe y fueron inaugurados los servicios de telégrafos y telefonía manual. Pernambuco ahora se preparaba a comenzar el siglo XX con la sensación de renovación, pero sin olvidarse de las luchas previas por las cuales pasó.

Ya en el siglo XX, Pernambuco perdería todo ese poder económico. Diferentemente del siglo anterior, las revueltas populares se hicieron cada vez menores, o escasas. Los estados del sudeste empezaron a monopolizar la producción del café, exportándolos y dejando al azúcar en segundo plano. El período que va de 1889 a 1930 es conocido como la República Vieja. Recife abandonaría de a poco sus los ideales de combate, intrínsecos de su naturaleza, que se extendió por todo este período para adentrar en el siglo XX y se convertiría en el responsable por la más grande colección cinematográfica entre los Ciclos Regionales que marcaron este período de la historia del país. Este tema, entretanto, es asunto para el próximo capítulo.

Esta parte de la historia de Brasil es marcada por el dominio político de las élites agrarias mineras, paulistas y cariocas. Brasil se firmó como un país exportador de café y la industria dio un significativo salto. Pero, en el área social, varios problemas y revueltas acontecieron en todo el territorio brasileño. La economía seguía en depresión hasta la década de 1960, con la creación de SUDENE –Superintendencia del Desarrollo del Nordeste–. Este órgano, vinculado al Ministerio de la Integración Nacional, tiene como objetivo el desarrollo nacional, visando la inserción de la población y reducción del desequilibrio regional, como también apoya a la integración competitiva de la economía (SUDENE, 2012). En el caso de Pernambuco, el local donde está la sede principal de la SUDENE, entre las décadas de 1960 y 1970, la economía pernambucana consigue proyectos de inversión debido a los incentivos fiscales y otras medidas políticas, lo que resulta en un crecimiento constante del estado. El estado atrae industrias, pero la mayoría en la región metropolitana de la capital. El interior seguía –y hasta cierto punto,

sigue hasta los días actuales– viviendo de los productos agrícolas, agropecuarios, sin mucha evolución visible.

Pero en el estado, volvería a caer la producción, en un constante subibaja, durante la segunda parte de la década de 70 hasta fines de la década de 1990, principio de los años 2000. En este período, el estado vivía con un bajo nivel educacional, poca calificación del obrero, deficiencias en la infraestructura económica, un defasaje tecnológico, poca inversión de los gobiernos del estado y de la ciudad. En el 2003, cuando el presidente Luiz Inácio *Lula* da Silva asume el cargo de presidente, lleva a Pernambuco una nueva perspectiva de crecimiento que no tuvo durante años. Más y más industrias llegan, se crea el Complejo Industrial Portuario de Suape, en la costa pernambucana, una de las obras más importantes para la evolución económica, política y social del estado. Tan prontamente dejó varias décadas de pocas o ninguna perspectiva, para un progreso económico sólido. El cine siguió este recorrido tortuoso, con muchas épocas de poca o ninguna producción, en contraste con grandes ciclos productivos en la cinematográfica del estado.

Aunque cuente con las características ideales para el crecimiento constante, como su localización, su diversidad cultural, social y económica y el constante progreso de la industria y de la ciencia, Pernambuco, estructuralmente, es nada más que un retrato de la falta de infraestructura que está presente en todo el país. Quizás, con la ayuda del cine, de la música y de innumerables fuentes atractivas, y con una política de consistencia, el estado pueda dejar atrás el pasado tan reciente y acompañar el cine, con su constante avance.

## Capítulo 2: El surgimiento del cine pernambucano

### 2.1. Período histórico: Antecedentes a la llegada del cine a Brasil.

A fines del siglo XIX llegó a Brasil el cinematógrafo. Solamente siete meses después que los Lumière hicieron su primera presentación en París –en diciembre de 1895 –, el país recibía su primera exhibición de cine. La película exhibida fue la famosa *Salida de la fábrica Lumière*. El invento se hizo tan popular que en 1897 el inmigrante italiano Paschoal Segreto inauguró la primera sala de cine en Río de Janeiro. En 1898,

el cine brasileño nació a bordo del *paquete* –término en portugués, originario del término inglés *packet boat*–. Se llamaban así los antiguos y lujosos navíos de gran velocidad, generalmente movidos a vapor que hacían travesías regulares llevando encargos (paquetes) y el correo– francés llamado *Brésil*. Al volver de Europa, en donde se compró una cámara, Afonso Segreto decidió experimentarlo registrando, por primera vez en nuestro país, imágenes con movimiento, en cinta celuloide. Era un domingo, 19 de julio de 1898. La película se llamaba: *Fortalezas y navíos de guerra en la Bahía de Guanabara* (1898).

(Moreno, p.16, 1994)

Esta película no pudo ser exhibida de inmediato. El cine de la ciudad, que pertenecía al hermano de Afonso, fue destruido por un incendio. Inaugurado en 1897, el espacio presentaba el cine como una *novedad francesa* (Moreno, p.16, 1994), aunque sufriera una enorme influencia de los EE.UU. y su cultura cinematográfica.

El autor Eduardo Duarte considera que el cine mudo era semianalfabeto, ya que los títulos servían nada más como apoyo en la historia y lo que realmente importaba era la interpretación. Este analfabetismo fue el responsable por cautivar tantos espectadores y así romper la *dictadura de la palabra* (Duarte, p. 17, 2009), como se refiere Duarte. Esta invención causó una revolución en la gente. Con un lenguaje inclusivo, el cine abrió muchas puertas y se popularizó cada vez más, como también sirvió para provocar en las personas esta voluntad de revelar sus propias historias. La gente ya estaba encantada con lo que veía, solo le faltaba un poco de tiempo y técnica para manejar los aparatos y apoyo de las salas exhibidoras. Irónicamente, el cine pernambucano, durante los

siguientes años, terminaría por volverse cada vez menos popular, más restringido al público crítico y a los enamorados por cine.

Paschoal, además de dueño de la sala, fue también, por años, el único productor de cine en Brasil. Es verdad que no había una producción significativa. En Río de Janeiro en esta época no había una distribución masiva de energía. Todavía era muy precario el abastecimiento de las casas y espacios comerciales, lo que hacía también que el cine no fuera más difundido entre la población. Este problema cambió solamente en 1907, cuando fue construida la primera usina hidroeléctrica en Ribeirão Lages, en el estado de Río. Esto regularizó el abastecimiento eléctrico del estado y consecuentemente ayudó a la expansión de las salas de cine.

Desde entonces, los grupos capitalistas decidieron también participar de este nuevo negocio que parecía muy lucrativo. Otros productores ahora, además de Paschoal, tuvieron la oportunidad de fomentar la producción nacional.

A partir de 1908, con la inauguración de 18 nuevas salas de cine en Río, empezaba la fase del cine brasileño conocida como la *Bela Época*.

Los comerciantes de exhibición empiezan a producir sus propias películas para suplir la programación; paralelamente al impulso propiciado por la difusión de la energía eléctrica, es necesario acordarse de las realizaciones del gobierno Rodrigues Alves y el alcalde Pereira Passos, que trajeron la modernización a la capital y contribuyeron para promover el interés por la nueva diversión importada  
(Moreno, p.25, 1994)

Los brasileños empezaron una intensa producción que abordaba varios géneros: los melodramas, como *La Cabaña de Padre Tomás* (1909), dramas como *La República portuguesa* (1911), las comedias, como *Las aventuras de Zé Caipora* (1909). Pero también géneros carnavalescos, patrióticos y religiosos. Del género carnavalesco, una de las más importantes fue la película *Paz y Amor* (1910). Esta frase se hizo célebre al ser pronunciada por Nilo Peçanha, el nuevo presidente, que sucedió a Rodrigues Alves, el

presidente moderno e innovador, responsable por las mejorías en el país. Nilo dijo en su discurso que su gobierno sería un gobierno de *paz y amor*.

Estas palabras fueron el origen inmediato de una película del género 'cantante' de revista de actualidades, considerado por muchos críticos y estudiosos como el precursor de la '*chanchada*' –género brasileño que alcanzó su auge entre 1930 y 1950. Películas de géneros musicales, mezcladas con elementos de película policial y también de ciencia ficción– y de los '*filmsmusicalescarnavalescos*', intitolado *Paz y Amor*, 1910. Estruendoso éxito de público y crítica, alcanzó mil exhibiciones consecutivas  
(Moreno, p.16, 1994)

La mayoría de estas películas fueron producidas en el período entre 1908 y 1911. Otros autores además de la familia Segreto empiezan a destacarse. Cristóvão Auler fue uno de ellos. Sus obras están basadas en trechos de óperas conocidas como *La Bohème* y *Herodiáde*. Otro género que también se destacó en la *Bela Época* fue el policial, gran influencia de los norteamericanos. Entre ellos un docu-ficción fuerte y se convirtió en un clásico de la época: *El Crimen de la valija (II)* (1908). Producido por Francisco Serrador, la película reconstruía el asesinato de Elias Farhat. Su asesino, Miguel Traad, descuartizó a la víctima y se tomó un navío con la intención de tirar el cuerpo al mar, pero fue capturado por la policía. En esta película el autor mezcló registros documentales hechos sobre el crimen, pero también se tomaron imágenes escenificadas por actores y las juntó.

Pero la película *Los Estranguladores* (1908), de Antônio Leal, es considerada la primera película de enredo de la historia brasileña. Fue una adaptación de una obra teatral que cuenta la historia de dos asesinatos –temática que fue explorada al máximo por los autores de la época– que años antes habían asesinado dos hermanos adolescentes. El film tenía una duración de mas o menos treinta minutos y alcanzó el éxito. Pero la película que fue considerada la primera película de ficción fue la intitolada *Nhô Anastácio chegou de viagem*, de 1908. Tenía una duración más corta, de aproximadamente quince minutos, y contaba una historia simple de un hombre del campo que va a la ciudad, se

enamora de una chica y, de repente, es sorprendido por su esposa, que regresó del campo con el objetivo de llevarlo de vuelta a su casa.

A partir de 1909 aparecen las películas *cantantes*. Son películas mudas que eran sincronizadas con un audio externo. *La viuda alegre*, de 1909, es uno de los ejemplos de este tipo de películas. Ya se podía percibir un abordaje técnico diferente en cuanto a los encuadres, que se aproximaban de los actores y daban a la cámara una nueva e inusual –para la época– función. También es ahí que se deja de lado la “temática operística” (Figueroa, 2000), fundamentalmente *junkie*, para empezar a producir un género más brasileño.

Las películas representaban un poco de todo, una verdadera tentativa de equiparación con lo que venía de afuera, sumada a la voluntad de también revelar lo que teníamos por aquí. El hecho es que el cine brasileño empezaba a estructurarse, caminaba, experimentaba y marcaba su capacidad inventiva, y con algunas obras sobresalientes encantaba al público y generaba plata.  
(Figuerôa, 2000)

En esta misma época, los Estados Unidos también empezaban a tener una intensa producción. Por esta razón, y por la similitud entre las temáticas, empezaba a competir con la producción nacional. Esto marcó el inicio de la caída de la *Bela Época* brasileña. Son tres los principales motivos para esto: en primer lugar, las películas “cantantes” brasileñas tenían una mala calidad, por no poseer un conocimiento mayor sobre la técnica de los gramófonos, lo que naturalmente no atrajo el público a las salas; en segundo lugar, el gobierno de Río de Janeiro había quitado todos los impuestos de importación del producto internacional. El precio para comprar las películas norteamericanas solían ser mucho menor que presentar las películas brasileñas, que además de comprarlas, tenían que producirlas, lo que hacía todo el proceso mucho más caro; y, por último, es lo que Antonio Moreno llama de “colonización cultural” (Moreno, 1994, p.17) . Brasil siempre fue conocido por su “falta de carácter” (Moreno, 1994, p.17) cuando el asunto es la importación y la adoración de lo que es extranjero. El escritor brasileño Nelson Rodrigues

dijo una vez, en una de sus columnas sobre fútbol en un periódico de Brasil –refiriéndose al seleccionado nacional que iba al mundial de fútbol en 1958–, que el brasileño en general tiene un complejo de *perros callejeros* (Rodrigues, 1993, p. 61). Para Nelson, este complejo se refiere a la “inferioridad en la cual se pone el brasileño, voluntariamente, en relación al resto del mundo. Esto en todos los sectores. (...) Decir que nosotros nos juzgamos ‘los mejores’ es una cínica mentira” (Rodrigues, 1993, p. 61).

Si bien es verdad que esta realidad está cambiando en los días actuales, –aunque se consuman mucho más películas internacionales que brasileñas– para la época era más fuerte que nunca. Brasil salía de un largo período de exploración, como fue explicado al principio. Estaba sin una identidad definida que empezó a definirse a partir de las obras extranjeras.

Con la disminución excesiva de la producción, en muchos aspectos debido a la Primera Guerra Mundial, los productores y autores empezaron a trabajar con documentales, revistas y periódicos para cine. Este fue el único área, con apoyo privado, que siguió pagando los sueldos. En el período del conflicto, Europa, que abastecía el país con materiales, equipos e incluso cineastas, se vio en ruinas y acompañó el crecimiento de los EE.UU. no solamente en cuestiones políticas y económicas, sino también en el aspecto cultural, lo que ya era realidad en Brasil.

Coincidentemente, en el sur del país, alrededor de 1914 empezó un movimiento que sería conocido como el Ciclo de Pelotas. De los ciclos regionales de cine que marcarían la historia cinematográfica del país por siempre, este fue el primero y el más distanciado de los otros. Autores como Carlos Roberto de Souza en su libro *Nossa aventura na tela*, considera a estos ciclos como *brotos regionales*.

El viejo actor portugués Francisco Santos, que se retirara de los escenarios y se instalara en la ciudad gaucha enriquecida por el *charque* –una carne bovina que son expuestas al sol para secar y salar, más tiempo que las otras. Mas encontrada en la región nordeste del país–, se decide por aprovechar su pequeña experiencia con filmaciones y hacer cine.

(Souza, 1998, p. 66)

Para tal, construyó laboratorios, estudios, y después de algunos documentales se propuso producir, dirigir, hacer fotografía de una nueva película de ficción que se llamaba *O Crime dos Banhados* (1914). Para la época, era una película muy larga, con aproximadamente dos horas de duración.

A pesar de ser el pionero, el Ciclo de Pelotas duró apenas un año, de 1913 a 1914, ciclo que duró mucho menos tiempo que los demás. Cómo, por ejemplo, el de Porto Alegre, conocido cómo el *Ciclo Gaúcho*. De este Ciclo podemos destacar los nombres Antônio Picoral y Eduardo Abelim y sus obras. Picoral fue responsable por la fotografía de *Castigo do orgulho*, una película del año de 1927, dirigida por Antonio Ferreira. Y otra película que fue estrenada en 1928 llamada *Amor que redime*, fue realizada por Eugênio Kerrigam y Eduardo Abelim, con la fotografía firmada por Tomaz de Tulliodel. Pertenecía al género melodrama y tuvo una gran importancia en su época.

El estado de Minas Gerais fue responsable por la producción de tres Ciclos en la década de 1920. Uno de poquísima expresión fue el *Ciclo de Pouso Alegre*. Muy pequeño, sufrió también una masacre por parte de los críticos, que no perdonaban ni el más mínimo error. El otro también inexpresivo y poco importante, incluso para la gente de la región – quienes solían prestigiar sus ciclos–, fue el *Ciclo de Belo Horizonte*. A pesar de ser la capital del estado, fue la ciudad de Cataguases que sorprendió. Antonio Moreno opina que “es el que más se destaca en la época” (1994, p. 60). Quizás porque este Ciclo contó con la participación de cineastas que no estaban de acuerdo con el lenguaje de Hollywood y decidieron que iban hacer cine típicamente brasileño. Pero no es lo que se ve concretamente en la práctica. El Ciclo cuenta con películas cómo *Valadião, o cratera*, primera película del Ciclo con duración de cinco minutos, firmada por Pedro Comello, un italiano que fue el responsable por la fotografía y Humberto Mauro. El corto fue grabado con la *Pathé-baby*, una cámara más chica que las comunes que pertenecía a Comello.



Esta película cuenta la historia de un chico malo llamado Cratera que secuestra a una joven y la esconde en una pedrera. Y cuenta con un final típicamente norteamericano cuando los héroes rescatan a la heroína y vencen al villano. Otros ejemplos del uso de este lenguaje en el *Ciclo de Cataguases* con las películas *Thesouro Perdido* (1927) y *En la primavera de la vida* (1926).

Otras ciudades también participaron de los ciclos regionales, cómo Campinas, en San Pablo, João Pessoa, en el estado de la Paraíba, Manaus, en el estado de Amazonas, Curitiba, en Paraná, y por último en la ciudad de Recife, el cual se expondrá más detalladamente a continuación.

## **2.2. “Ciclo do Recife” (1923 – 1931): el surgimiento, los autores, sus obras.**

“Las primeras proyecciones de cine en Pernambuco acontecieron en el centro de Recife, en el *Animatógrafo da Rua Imperatriz*, en 1902” (Mansur, 2009, p. 34). En 1909, en el mes de julio, fue inaugurada la primera sala de cine en Recife. Se llamaba *Cine Pathé*. Poseía 320 sillas y un camarote al cual sólo accedían los socio-fundadores del local. Hoy, el principal festival pernambucano llena un auditorio de dos mil lugares. Con el Ciclo nace la bella historia de un pueblo representado a través de una pantalla.

Solamente cuatro meses después de la inauguración, el *Pathé* ya ganaba su primera competencia: el *Cine Royal*. Esta sala en el futuro sería una de las mayores incentivadoras del *Ciclo do Recife*, ya que no sólo exhibía todas las producciones pernambucanas, sino que también regalaba a los espectadores una fiesta para el lanzamiento de cada una de las películas. Sus fiestas eran producidas con detalles sofisticados, idea de su propietario, Joaquim Matos, que a cada lanzamiento adornaba las salas con banderolas y las perfumaba con fragancias diversas, además de iluminar la Calle Nova, donde se encontraba su sede, y ofrecía música a sus invitados.

Con el tiempo, el *Cine Royal* y el *Cine Glória* se hicieron los más populares de Recife. Estas salas, al principio, exhibían solamente las películas extranjeras, principalmente de los EE.UU., ya que la producción en Pernambuco en esta época todavía no existía con la fuerza que veríamos en la década de 1920. Las primeras películas llamadas *naturales* de la historia, o sea, documentales, o incluso el término *cineperiódico* –utilizado por Jorge Schwartz, en su libro *Da Antropofagia Brasil a Brasília - 1920-1950*– que se conoce son *Tres Meses en Pernambuco* (1917) y *Carnaval paraibano y pernambucano* (1923).

En 1922 empieza el proceso de regionalización generalizado del cine brasileño y se inicia la primera gran etapa del cine en Pernambuco.

El *Ciclo do Recife*, además de haber sido el primer gran movimiento cinematográfico de la historia del cine pernambucano, fue el más productivo de los ciclos regionales en principios del siglo XX en Brasil. Fueron producidas 13 películas de ficción en poco más de ocho años, con la participación de ocho directores (...) además de cerca de 30 jóvenes atraídos por la producción cinematográfica y oriundos de las más diversas profesiones y de distintas clases sociales. (Cunha, 2006, p. 7)

También en 1922 es fundada la *Aurora Filme* por iniciativa de los nuevos cineastas Edson Chagas, recién llegado de Río de Janeiro, con saberes e ideas sobre cine, y Gentil Roiz, que poseía una cámara usada y era uno de los pocos que la sabía manejar. Fue la primera y la más importante productora de cine del *Ciclo do Recife*. Juntándose a ellos más tarde, otros de los grandes nombres del cine en la época, los directores Ary Severo y Jota Soares.

La primera película propiamente dicha del *Ciclo* empezó a ser filmada en 1923, se llamaba *Retribución* y tenía dirección y guión de Gentil Roiz y dirección de fotografía de Edson Chagas –junto a Jota Soares serían los principales responsables por la creación de este *Ciclo* tan intenso–. Las filmaciones se extendieron hasta 1924, ya que sólo podían filmar durante los fines de semana, debido a cada uno de ellos trabajaban en otras funciones. La revelación del material se hacía en el patio de la productora, a la noche, en bañeras de madera puestas al aire libre. El dinero de producción se

recaudaba, entre otras maneras, con el alquiler de la cámara de Roiz, ya que en esa época no existían financiaciones. Las ganancias sobre la película se colectaba a través de las ventas de las entradas, algunas donaciones de materiales, cómo película, y *alquileres* de locaciones –la mayoría de las veces prestadas por amigos y/o conocidos–, y a partir del sistema de cotización: cada uno de los integrantes del equipo técnico colaboraba con un poco de su propio dinero.

*Retribución* (1924) contaba la historia de una disputa entre delincuentes y héroes para conseguir un tesoro enterrado en la ciudad de Olinda, en Pernambuco. Fue interpretada por Almerly Steves y Barreto Júnior. Su estreno fue en marzo de 1925. Permaneció ocho días seguidos en cartelera en el *Cine Royal*, en sesiones continuas del medio día hasta medianoche, una marca impresionante para la época, ya que las películas no solían pasar más que dos horas por día.

El *Ciclo do Recife* fue considerado un movimiento con características importantes de antiextranjerismo –característica que, hasta los días actuales, sigue muy fuerte en el cine pernambucano–, ya que las películas eran producidas a partir de la realidad sociocultural de cada región, pero aun así es imposible negar la semejanza con las películas extranjeras, principalmente norteamericanas, de aventura. Estas eran las películas más conocidas por el público, y hacían parte de su cotidiano.

(...) Las películas de ficción del *Ciclo do Recife* tenían como características la producción de las películas con recursos propios; la apropiación del lenguaje de las películas clásicas norteamericanas (montaje clásico, la cámara inmóvil, historia de amor y traición, héroes y villanos) (...).  
(Mansur, 2009, p. 34)

Esta dualidad es lo que genera conflicto entre los que estudian el tema. Por un lado unos creen en el “movimiento regionalista” (Figuerôa, 2000, p. 28), a pesar de la clara imitación. Los demás, por su vez, admiten y comparten la idea que “lo que se llama regionalización no pasa de adaptaciones de enredos norteamericanos a las circunstancias pernambucanas” (Figuerôa, 2000, p. 28).

En el mismo año de *apertura* del *Ciclo*, el cine comenzaba a sufrir la influencia y las críticas de la literatura cinematográfica de la época, encabezada por las revistas *Paratodos*, *Selecta* y más tarde –más precisamente en 1926– la revista *Cinearte*. Estas eran las revistas especializadas en cine, que motivaban a los jóvenes con sus críticas, fuesen constructivas o no.

Ya se nota que el cine empezaba a ganar proporciones enormes para la época. La gente estaba cada vez más interesada en ir a una sesión de cine con la familia con el propósito de divertirse, aunque fuera en las clases más bajas. Se incorporaba en la pantalla las costumbres de la gente.

De los ingredientes traídos por la receta de lo nuevo, el cine es el que más se prestaba al servicio de sugerir una forma de pensar a toda la población, no restringiendo a ninguna clase social específicamente. Durante las décadas iniciales el cine no fue considerado arte, lo que ayudó todavía más a su popularización, pues la clase media, sobretodo en EE.UU., donde se desarrolló más rápidamente, le puso el rotulo de diversión de las masas.

(Duarte, 2009, p. 79)

Consciente de este avance, el gobierno reglamenta las primeras normas federales para la calidad y seguridad de las salas de cine de todo Brasil. Esa transformación se da gracias al crecimiento de los circuitos exhibidores, como fue mencionado. Pero, al contrario de lo que representaba al principio, cuando era una diversión para la clase más baja, también empezó a ganar fuerzas entre la burguesía. Los dueños de salas de cine se dieron cuenta que la élite buscaba más espacio en las sesiones y empezaron a surgir salas destinadas a las élites, las llamadas *salas de lujo*.

Así como crecieron las salas, crecieron también las productoras. Todos querían experimentar y saber cómo funcionaba este nuevo invento tan fascinante. Sea en lo técnico o delante de las cámaras, las ayudas llegaban de todos los lados. Como ya se aclaró, la burguesía prestaba sus casas para servir de locaciones, las mujeres jóvenes y bellas se disponían a actuar y así crecía la industria. Naturalmente surgió más gente invirtiendo en esta carrera. En 1925 son fundadas más productoras en Pernambuco: la

*Veneza Filme*, creada por Horácio de Carvalho y que sólo produjo una película: *A pega do Boi* (1925); la *Planeta Filme*, creada por disidentes de la influyente *Aurora Filme* y formada por los mismo integrantes de la película *Retribución* como Alcebíades Araújo – responsable por la cámara–, Tancredo Seabra –responsable por la dirección– y Paulino Gomes –responsable por las financiaciones de la productora–. Juntos produjeron *Hijo sin Madre* (1925), un fracaso de público y que registra solamente una exhibición, la que infelizmente fue perdida, ya que nos deja sin muchas referencias sobre la obra; la *Vera Cruz Filme*, fundada por Pedro Vergueiro, produjo películas de ficción, también fotografiadas por Alcebíades Araújo. También produjo una película de ficción sacro, *Historia de un Alma* (1925), con dirección, guión y argumento de Eustórgio Wanderley; por último, la *Olinda Filme* produjo y exhibió este mismo año el éxito *Grandezas de Pernambuco* (1925), una película documental.

En este mismo año son realizadas las películas *Jurando Vengar* (1925), la tercera película de la *Aurora Filme* y su segundo largometraje (la *Aurora* también produjo el cortometraje *Un Acto de Humanidad* (1925), película que por primera vez en la historia del cine brasileño fue pensado como una publicidad, de hecho vendía un producto farmacéutico) y *Aitaré de la Playa* (1926). La primera fue escrita y actuada por Gentil Roiz y dirigida por Ary Severo. La trama aún nos hace acordar las historias norteamericanas, pero ya cuenta con la temática regional. Roiz interpretó un joven dueño de una hacienda, un héroe que tiene su hermana asesinada por un delincuente (su hermana en la trama y heroína de la película, Rilda Fernandes, se haría su mujer a fines de 1925). También, consideran algunos estudiosos, fue la primera película en Pernambuco a utilizar el artificio del *flashback*, en el texto de Paulo Cunha, *Tempo, filme, memória: a invenção do passado em Aitaré da Praia*. Cuenta la historia de Aitaré, un balsero que deja de ser pobre, pero no se olvida de su romance con una mujer de su pasado. “Esta película, a pesar de seguir la línea norteamericana, por lo menos pone en destaque la realidad de la vida de los pescadores nordestinos y aprovecha muy bien nuestro paisaje” (Marconi,

1986, p. 16) Fue la película que acentuó el tono y la utilización de temáticas regionales. Es protagonizada por la gran estrella de ese periodo del cine pernambucano, Almeri Steves, que en la época estaba comprometida con Ary Severo.

A pesar de tener a la producción en máxima potencia, la desorganización y la falta de profesionales con conocimiento específico en cada área, ayudaron a crear problemas que serían constantes y definitivos en la historia del Ciclo: los problemas financieros. Poco o casi nada se conseguía de ganancias, y no había ni siquiera un retorno de la plata invertida en los proyectos. Con lo poco que recaudaban de la exhibición de la película se pagaban las deudas, cuando era posible. En 1925, la *Aurora Filme* sufre su primera crisis financiera. Empezó un desentendimiento generalizado por parte de los directores de la productora y Joaquim Tavares, un fabricante de zapatos que la había comprado. Tavares acusó a Roiz de huir con una copia de la película *Aitaré de la Playa* (1926). Pero lo que ocurrió en realidad fue una falta de comunicación entre todos, ya que Roiz había llevado una de las copias a Río de Janeiro con la intención de exhibir comercialmente la película, pero no pudo hacerlo. Tavares, por su parte, frustrado por no obtener ningún retorno financiero rápidamente, deja la productora sobre el comando de Edson Chagas y pasa a dedicarse a los documentales y letreros para mantener su negocio en funcionamiento.

En 1926, después de realizar *Carnaval Pernambucano*, un documental con cámara y guión de Edson Chagas, la *Aurora Filme* empezó a producir otra película de ficción llamada *Héroe del Siglo XX* (1926), con argumento, guión y dirección de Ary Severo y cámara de Edson Chagas. La película fue el estreno de Pedro Neves, un ex-artista de circo y ex-marinero que cautivó a todos en la Aurora por sus imitaciones de Buster Keaton, actor norteamericano con éxito en esta época, sobretodo en las películas de aventura. Cómo el cine producido en el Ciclo generalmente no obedecía a la corriente del antiextranjerismo, Ary Severo decidió escribir el guión de *Héroe del Siglo XX* especialmente para Pedro y, al principio de 1926, ya bajo los comandos del nuevo

propietario de la *Aurora Filme* –João Pedrosa da Fonseca, un rico comerciante que invirtió en la Aurora y posibilitó la vuelta de la producción de películas– comenzaron las filmaciones de la película. La película contaba la historia de Bilu, un pobre chico que se hacía pasar por rico y siempre estaba metido en confusión en las calles de la ciudad.

El año de 1926 también fue el año de la “superproducción” pernambucana *La hija del abogado*. La película fue considerada una de los mejores realizadas hasta la fecha en Pernambuco, debido a los escenarios, vestuario e incluso a la fotografía. Renunció por ahora a tratar los temas más abordados en el Ciclo, como la vida pueblerina, o en las haciendas de azúcar. Con esta película la *Aurora Filme* decidió abordar una temática más urbana, como los cabarets, las calles modernas y las tragedias sentimentales. La película cuenta la historia de Heloisa, una joven hija del abogado Paulo Aragón, que vive en el interior con su madre. El Sr. Aragón deja como incumbencia a su amigo periodista Lucio la tarea de trasladar a las dos hasta la capital. Los dos mantienen una breve relación y cuando llega a la ciudad es rápidamente cortejada por un *Don Juan*, que para empeorar las cosas es su hermano por parte de padre. Intenta resistir a las tentativas de Helvécio, su hermano *Don Juan*, pero cuando éste intenta agarrarla con fuerza, ella es forzada a matarlo, en legítima defensa. Heloísa entonces es presa y juzgada. Debido a su éxito, fue exhibido en diversas salas de Pernambuco, Curitiba, Fortaleza, y de forma inédita para películas del ciclo pernambucano, pasó también por San Pablo y por la entonces capital brasileña, Río de Janeiro. Al contrario de la película, la *Aurora Filme*, productora de los mayores éxitos de la época del Ciclo do Recife, se acerca de la bancarrota otra vez. Esta vez, definitivamente y a pesar de los esfuerzos de su nuevo dueño.

Después de la bancarrota de la *Aurora Filme*, surgen otras nuevas productoras, como la *Goiana Filme*, que produjo *Sangre de Hermano* en 1926. Con dirección, guión, argumento y fotografía de Jota Soares, la película cuenta la historia de Bento, un hombre malo que golpea un señor paralítico y secuestra a su hija de 8 años. Sus otras víctimas,

previas a este ataque, deciden juntarse y capturarlo. Es más una historia típica del Ciclo, que contaba con un toque de aventura. Fue una de las únicas películas que no fueron filmadas en la capital Recife. Fue toda producida en Goiana, un municipio pernambucano que está a 62km de la capital.

La idea de la producción de la película fue del propietario del cine local, el *Politeama*, que invitó a Jota después de exhibir *La hija del Abogado*, poniéndose entusiasmado con la realización. Leonel Corrêa Filho financió todos los gastos de la producción. (Marconi, 1986, p. 19)

En 1927, la *Olinda Filme* exhibe su largometraje, que está dividido en siete partes, intitulado *Reveses*. Exhibido el 14 de marzo, el trabajo fue el primero del trío Chagas Ribeiro, Horacio de Carvalho y Antonio Marrocos juntos. Al contrario de la producción que antecedió a este trabajo –*Grandezas de Pernambuco* (1925), un éxito, con muchos espectadores– *Reveses* fue menos exitoso. La película contaba una dramática historia de amor ambientada en una hacienda ganadera. Jacinto, un violento hijo de hacendado, exige casarse con Célia, la hija del vaquero Augusto y que está enamorada de Carlos. Sintiéndose celoso, Jacinto mata a Carlos. Célia, a su vez, se enferma y muere de tuberculosis. Todos sus vecinos se enojan y destruyen la casa de Jacinto, dejándolo miserable y siendo repudiado por todos. Al revés de todas las otras películas citadas, esta tiene una particularidad: es una de las pocas que tiene un final infeliz para sus personajes. La contramano de Hollywood, por ende del lenguaje más utilizado en el Ciclo, se ve clarísima en este final. Lo que sólo viene a confirmar esta indecisión del cineasta pernambucano, en no saber si crea su propio discurso o si sigue al ya conocido y rentable, que es el discurso audiovisual utilizado por los norteamericanos.

En este mismo año, Edson Chagas crea la *Liberdade Filme*, con la colaboración de Dustan Maciel. En posesión de los negativos de *Aitaré de la Playa* (1926), Edson decide regrabar las partes perdidas y que consideraba que no estaban bien hechas, para así poder reestrenar la película. Al contrario de lo que imaginaba Edison, la película no tuvo



el mismo éxito. Por este motivo, la *Liberdade Filme* decidió seguir adelante para su próxima producción: *Danza, amor y ventura* (1927). Con la misma pareja romántica que se hizo famosa en *Aitaré de la Playa* (1926), la pareja Almerly Steves y Ary Severo. La película cuenta la historia de una gitana, que vive en el bando de Bentes Lemano, y Mauricio. El personaje de Steves es una chica de familia rica que fue secuestrada por los gitanos cuando era pequeña, lo mismo que le pasó a Maurício. Los dos se enamoran, provocando la envidia de Artur, que por saber que los dos son ricos, trama un plano para casarse con ella y quedarse con la herencia de los dos. Tiempo después, la familia de la niña descubre donde está y ordena que la policía ataque al bando y rescate a su hija. Después, lo que se conoce hoy día sobre la historia es muy poco, ya que el material existente revela muy poco sobre la otra parte de la trama. Se sabe solamente, con seguridad, que la escena final es un beso entre la gitana y Maurício. Una vez más, sigue la fórmula de Hollywood, con mucha lucha, escenas de acción y beso al final.

En 1928, Ary Severo y Fred Júnior se juntan y fundan una nueva productora, la *Spia Filme*. La primera película es lanzada solamente en 1929, intitulada *Destino de las Rosas* (1930), que es una adaptación de la pieza teatral *Rosas de Nuestra Señora*. Tiene dirección, fotografía y guión de Ary Severo y argumento de Luiz Maranhão, Pedro Neves y Raul Valença. Parte de la película fue financiada por Dustan Maciel, que también actuó en la película. Cuenta la historia de la hija de un empleado que se enamora del hijo del dueño de una hacienda, rico, cuyo único objetivo era divertirse con ella. Quien la amaba realmente era Carrapiche, un muchacho simple, que también tenía una deficiencia en la pierna. Cuando Carrapiche descubre las malas intenciones del hijo del hacendado, se apresura y le dice todo a su amada, quien se enferma gravemente. Sin dinero, Carrapiche decide robar las rosas de *Nuestra Señora* para regalarle a su amada. Revoltoso por su estado, Carrapiche mata al hijo del hacendado y es arrestado. La chica no resiste a la noticia y muere. Otra vez se ve el inusual final nada feliz para la pareja principal.

Ya llegando al final del Ciclo, Fred Júnior crea la *late Filme* en 1930, una productora que nunca logró terminar ninguna de sus películas: *Odisea de una vida* y *Audacia de los celos*. Su trama es un misterio hasta los días actuales, ya que no cuentan con ningún registro. La última película del Ciclo es *En el escenario de la vida*, de Jota Soares y Luiz Maranhão. Realizada por Edson Chagas, este drama romántico y urbano es muy parecido con algunos de los largo del Ciclo, como *La hija del abogado* (1926). Esta película comenzó a ser exhibida en la misma época que ya eran exhibidas las películas sonoras, que, por su vez, ya empezaban su dominio en el mercado. Para no quedarse muy atrás de las otras producciones y no volver a perder plata en su película, Jota Soares se empeñó para insertar música en algunas partes de la obra. Durante 14 sesiones de exhibición, Jota se instaló en la cabina de proyección con el objetivo de sincronizar las músicas que le prestó la distribuidora alemana UF. La película cuenta la historia de la hija de un rico industrial que se enamora de Rodolfo de Carvalho. Cuando otro hombre también se interesa por la chica, causa una pelea. Tiempo después, Rodolfo es acusado, condenado y preso por un crimen del cual no es responsable. Huye de la prisión para vengarse y al final de la historia, se queda con su amada. Otra vez es clarísima la inspiración *hollywoodiana*, incluso en la última producción del Ciclo.

En realidad no se puede decir que hubiese profesionalismo entre los integrantes del *Ciclo do Recife*. De las tres centenas de personas involucradas con las realizaciones, quizás solamente Edson Chagas, Gentil Roiz, Ary Severo y Jota Soares estuviesen más dedicados al cine, ya que no tenían otras actividades profesionales. Vivían de cine, pero aun así con mucha dificultades. Todo estaba hecho mucho más por el interés en realizar una película, incluso en este interés desde la vanidad de ser "actor de cine" hasta una curiosidad de saber cómo se hacía aquel arte que "se parecía a la realidad.

(Marconi, 1986, p. 21)

Quizás este sea el secreto del éxito o de la identidad del cine pernambucano. Una dosis inmensa de amor y ganas por hacer cine, junto al poco conocimiento adquirido en videoclubes.

### 2.3. El declive del Ciclo do Recife

Después de 13 largometrajes de ficción, varios cortos y documentales, llegó a su fin uno de los movimientos – el primero de ellos – que marcó la historia del cine pernambucano.

Como ya se explicó anteriormente, la falta de una organización necesaria perjudicó mucho a la producción. Algunas productoras cerraron sus puertas por no tener cómo pagar sus deudas, ya que “los vínculos del grupo tenían cómo parámetro los lazos de parentesco y amistad” (Figuerôa, 2000, p. 24), no los lazos empresariales, como debería ser. Otro factor que puede haber contribuido, derivado de la falta de dinero, fue la partida de los profesionales importantes entre los nombres de cine ya conocidos y consagrados. Partieron en su mayoría para la capital del país, en busca de mejores condiciones de trabajo y ganar el dinero suficiente para vivir solamente del cine. En 1931, Edson Chagas optó por seguir este camino e intentar la suerte en Río de Janeiro cuando empezó a ser perseguido por acreedores y decidió dejar el estado. Las productoras ya cerraban sus puertas, las oportunidades en otros estados eran muy llamativas y los profesionales se fueron. Pero ellos eran los que poseían los conocimientos y los equipos necesarios para filmar una película, a pesar de la precariedad. Conocimiento este adquirido en la capital, no en Pernambuco. Por este motivo, dar continuación a sus trabajos en la ciudad era una tarea cada vez más difícil, por el simple hecho de este *saber hacer* que requiere el cine.

También son conocidas otras causas para el declive del *Ciclo do Recife*. Por ejemplo, algunos autores, como Alexandre Figuerôa en su libro *Cinema Pernambucano - Uma história em ciclos* y Eduardo Duarte en el libro *Sob a luz do projetor imaginário*, evalúan que las constantes peleas entre los integrantes de los grupos – que trabajan juntos en casi todos los proyectos– y, por otro lado, la llegada del cine sonoro fueron también las causas. La llegada del sonido en el cine fue una revolución, que exigía nuevas técnicas y equipamientos especializados.

La llegada del cine sonoro sólo empeoró la situación. El nuevo recurso técnico aumentó las dificultades de producción. Si con las películas mudas todo se hacía aquí,

desde las filmaciones hasta el revelado y el montaje, con el sonido serían necesarios equipos más sofisticados y laboratorios preparados, inversión que la frágil estructura local no tendría condiciones de hacerlo.  
(Figuerôa, 2000, p. 26)

Pero uno de los puntos que también es necesario enfocar es que había mucha dificultad en la distribución de las películas, durante todo el ciclo. Los productores, que necesitaban divulgar sus trabajos, eran obligados a confiar las copias de sus películas, muchas veces la única, a amigos o a personas conocidas que se iban de viaje a otros estados, principalmente a la capital del país de aquél entonces, Río de Janeiro. Solamente así sus películas podrían ser exhibidas y vistas por personas de otros estados. Pero la mayoría de las veces estas películas se perdían por el camino y, por culpa de esto, la gente se quedó sin la oportunidad de conocerlas. Sin ir tan lejos, en Recife ya era muy difícil exhibir las películas. De todas las salas de cine de la ciudad, solamente el *Cine Royal* presentaba todas las películas pernambucanas. Los demás, pensando en pagar sus cuentas al final de mes, optaban por solamente presentar las películas internacionales, que entraban al país con un costo bajo, gracias a la iniciativa del gobierno de bajar los impuestos de importación. Por este motivo, era mucho más fácil pagar por estas películas y tener muchos más espectadores en cada sesión, que invertir plata en un proyecto, después todavía tener que distribuirlos y exhibirlos. Por estas razones, automáticamente se hacía más fácil la decisión de elegir entre cual de las opciones invertir. Los dueños de los locales preferían exhibir a las norteamericanas, relegando a las nacionales.

No se puede afirmar que una u otra fue totalmente decisiva para el declive del *Ciclo do Recife*. Mejor sería afirmar que todos estos factores en conjunto culminaron en el fin. Pero Recife tiene en su historia gente que tiene en su sangre la determinación para pelear y conseguir sus objetivos, desde el principio de los tiempos. No sería diferente con los héroes guerreros del Ciclo.

El esfuerzo por la causa que soñaban, hacía que se consiguiera superar muchas de las precariedades, y ese empeño creó un aura de 'bravos luchadores', atribuida por

todos los que hablaron sobre el Ciclo do Recife, a lo largo del siglo.  
(Duarte, 2009, p. 128)

### Capítulo 3: El momento inexpresivo del cine pernambucano: 1932 - 1960

#### 3.1. El período inexpresivo y la primera película sonora pernambucana: *O coelho sai* (Firmo Neto y Newton Paiva, 1942)

Para entender uno de los cambios políticos y culturales más importantes de la historia de Brasil y de Pernambuco, que por consecuencia se vio en la industria cinematográfica – sea por su producción o la falta de una–, es importante entender el contexto general en que se ocasionó esta mudanza. La década de 1930 fue muy importante históricamente en todo el mundo. Empezaba con la economía mundial en crisis. En 1929, la bolsa de valores de Nueva York viviría el día conocido como *Jueves Negro*, cuando la economía de los EE.UU., que dominaba el escenario mundial, sufrió un duro golpe repentinamente.

Rápidamente alcanzó a Europa, que era el principal consumidor de café, el producto que sostenía la economía brasileña en ese entonces. Debido a esta crisis, y a la pelea interna que dominó la política brasileña –cómo se explicará más detalladamente adelante–, tanto para el país, como para Pernambuco, específicamente, estas mudanzas serían de suma importancia para desencadenar cambios importantes. Brasil vivía en la llamada *Primera República* o *República Vieja*: un período que duró desde la toma de poder del primer presidente civil del país, Prudente de Moraes, en 1894, hasta 1930. Este período fue marcado por el dominio de las oligarquías del *café*. Estos señores, productores de café y, por lo tanto, detentores del dinero que circulaba en el país, dominaban la política, en las esferas estadual y nacional.

La oligarquía empezaba, con la crisis, a enfrentar diversos problemas económicos, ya que su mayor comprador, el continente europeo, aumentaría las dificultades de importación. El profesor Roberson de Oliveira afirma, en su artículo para la *Folha de São Paulo*, importante periódico del estado, que:

La República en Brasil nació como resultado de la acción de algunos grupos y clases sociales, entre los cuales se destacaba uno con intereses muy precisos: la oligarquía del café. Para viabilizar su supremacía y garantizar el control del poder republicano, no vaciló en realizar alianzas con las élites de los otros Estados.

(Oliveira, s/f)

Pero esta parte de la sociedad sufría duras críticas por parte de los oligarcas tradicionales y la recién creada burguesía industrial. Estos, de hecho, ganaron un importante papel en la escena política con el crecimiento de la industria en Brasil. De acuerdo con el sociólogo Renato Cancian, estos industriales combatían directamente los ideales propuestos por los cultivadores de café y “reivindicaban del gobierno una política monetaria, fiscal y cambiaria que favoreciera al sector productivo fabril” (Cancian, s/f), mientras que los cultivadores de café utilizaban el dinero del gobierno para la valoración de su producto.

El presidente Washington Luís, que compartía los mismos ideales oligarcas, llegaba al fin de su mandato con un inminente conflicto social en Brasil entre estos dos grupos. De acuerdo con las *leyes* –entiéndase por ley los acuerdos políticos– establecidas entre el gobierno y los productores de café, el siguiente presidente sería elegido en virtud de “la alternancia en el poder firmada por el convenio de la política del *café-con-leche*” –una alianza entre San Pablo, mayor productor de café y Minas Gerais, con el mayor número de electores– (Oliveira, s/f). O sea, el próximo presidente sería un representante del estado de Minas Gerais, como deseaba la oligarquía, y el candidato nombrado por el partido fue Júlio Prestes. La oposición nombró a Getúlio Vargas, miembro de la *Alianza Libertadora* –los agrícolas opositores del gobierno–.

Esta pelea culminó en el episodio conocido como la *Revolución de 1930*, una revuelta que se dio durante estas elecciones. Como muchas otras en la historia de Brasil, estas elecciones quedaron en la historia debido a la realización de varios fraudes. Como cita Cancian en su artículo, si bien es cierto que esta práctica fue utilizada por las dos partes, los políticos más radicales de la Alianza se recusaron a aceptar la derrota. Así, se unieron

a las oligarquías de Minas Gerais, que no aceptaban una posible dictadura del poder paulista, y, debido al temor de una posible guerra civil, conspiraron un golpe militar que impediría la posesión de Prestes. Utilizando la excusa de un asesinato ocurrido en Recife y que, aunque fuera del vicepresidente nombrado por la Alianza no tenía nada que ver con el inminente conflicto, los rebeldes empezaron un conflicto armado para tomar el poder. Pero, antes mismo de suceder dicho conflicto, los militares tomaron el poder del futuro presidente y enseguida les concedió a Vargas.

Así, en noviembre de 1930 llegaba al fin el período de dominio oligarca y la *República Vieja* de Brasil. Con Getúlio Vargas en el poder, Brasil caminaba para una evolución en el sector industrial, como había prometido antes de la revolución. Él, que en su primer mandato –de 1930 a 1934– fue solamente el presidente en carácter provisorio, empezó a cambiar los rumbos económicos del país con la creación del Ministerio de Trabajo, Industria y Comercio, la creación de un nuevo código electoral que establece el voto secreto y el derecho de voto a las mujeres, promueve la reforma constitucional, la primera ley referente al cine, etc.

La *Era Vargas*, como es conocido el período contradictorio de las sucesivas reiteraciones de poder, significó mucho para el cine, como se explicará más adelante. Este presidente transitó por varios momentos políticos. De un candidato aclamado por la gente insatisfecha con la oligarquía, a un dictador controversial. Vargas tomó el poder durante la *Revolución de 1930*, más tarde sería elegido más una vez, ahora por voto indirecto. Entre 1934 a 1937 y, de forma más radical todavía, gobernó de manera dictatorial de 1937 a 1945. Las dictaduras en Brasil fueron caracterizadas por su fuerte comando en los temas pragmáticos de la organización nacional, como la creación de leyes, y más adelante, con el crecimiento irresponsable de la economía. Todos estos cambios fueron muy importantes para la historia cinematográfica de Brasil.



La primera parte del gobierno de Vargas se convertiría en un marco para la historia del cine nacional debido a la creación de la primera ley nacional de cine, en el año 1932. Esta ley “nacionaliza el servicio de censura cinematográfica y crea la tasa cinematográfica para la educación” (Moreno, 1994, p. 75). Es una de las pocas medidas legislativas importantes en Brasil, que influyen directamente en el cine, hasta la década de 1950. Según Paula Alves, en su tesis de maestría *El cine brasileño de 1961 a 2010 – Por la perspectiva del género*, afirma que además de esta medida, está también la creación del DIP, sigla en portugués para el *Departamento de Prensa y Publicidad* –que en la práctica era una institución de propaganda gubernamental y que controlaba todos los medios de comunicación–, la primera *Asociación de Productores Cinematográficos*, el primer *Sindicato de Técnicos de Cine*, las primeras leyes para la protección de las películas brasileñas, como la “obligatoriedad de exhibición de un complemento nacional en cada programa con alguna obra extranjera y de un largometraje brasileño por año, después ampliado para uno a cada cuatro meses, y un programa nacional por cada ocho extranjeros”. Esta última ley fue responsable de un aumento importante en la producción de cortometrajes. En 1934, antes de este reglamento, la producción de este sector fue de 69 películas estrenadas. Ya en 1935, después de la validación de la ley, la producción contó con 258 estrenos, según los datos de Alexandre Figuerôa, en su artículo para la *Revista Symposium*, de la Universidad Católica de Pernambuco.

Después del declive del *Ciclo do Recife*, el cine pernambucano pasó por uno de sus peores momentos en la historia. Años sin cualquier producción, se encontraba cada vez más lejos de la rica experiencia vivida entre principios del siglo XX y el comienzo de la década de 1930. Como vimos en el capítulo anterior, en este período importante de la producción pernambucana, el número de nuevas salas de cine creció bastante. Impulsados por la gran producción en Pernambuco durante el *Ciclo*, los empresarios, y profesionales de los más variados sectores, percibieron que las salas de cine continuaban siendo un buen negocio y, debido al interés puramente económico, siguieron

inaugurando nuevas salas en los años 30. En este período se vio un crecimiento importante en las características urbanas de la ciudad, facilitando el surgimiento de estos locales.

Hasta las primeras décadas del siglo XX, la forma urbana de la ciudad de Recife permanecía expandiéndose, en cinco direcciones: norte, sur, sudeste, oeste y noroeste, formando la malla vial principal de la ciudad. La comparación entre las de 1932 y 1943 muestra un menor registro de las áreas de mangues debido a los aterramientos, a la ocupación de los montes a noroeste y a la expansión urbana, en la dirección oeste (...).  
(Pontual, 2010)

Vale aclarar que las *plantas* mencionadas por Pontual en el texto se refieren a los dibujos arquitectónicos que sirven como una referencia general de los espacios.

Pero todo este crecimiento contribuyó aún más para fomentar la industria nacional de otros estados, que nacería en la década de 1930, y, más que todo, la industria internacional y sus películas *blockbuster*. La aparición del sonido en la película *The Jazz Singer* fue un marco para la historia del cine. Esta película de 1927 fue la primera en presentar el cine hablado como la gran novedad. En Pernambuco, al revés de las salas de cine, que crecían, la producción desaparecería. Durante la década de 1930 no se produjo nada de expresión en Pernambuco. Este período, conocido por la fase de transición del cine mudo para el cine sonoro, fue la peor década para los cineastas pernambucanos. La nueva tecnología posibilitaba trabajar con nuevos sentidos y sensaciones. Pero la introducción del sonido cambió también la manera de hacer cine. Debido a los diálogos, era preferible el uso de los estudios, donde se controlaba más este aspecto. También cambiaron las películas, que tuvieron que ceder espacio también para la grabación del sonido. Además, obviamente, de los puestos creados para este nuevo equipo responsable por los diálogos.

La introducción del sonido posibilitó a los espectadores una experiencia más rica y completa en el cine. Según Bordwell y Thompson en su libro *El arte cinematográfico: una introducción*, que el sonido es el gran responsable de “condicionar de forma activa el

modo en que percibimos e interpretamos las imágenes” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 293). Los autores se refieren a las varias funciones que fueron atribuidas al sonido después del período del cine mudo. Con la introducción de los diálogos, la manera con que se interactúa con el cine y su lenguaje ha cambiado a lo largo del tiempo. Por ejemplo, el sonido tiene la función de guiar al espectador en la acción de los personajes. Si el narrador da énfasis a un determinado objeto, o acción, automáticamente el público se concentra, enfoca en esto que está siendo explicitado. O sea, la introducción de una herramienta más posibilitó al cine y a sus espectadores una nueva relación.

Si la cultura de consumir productos extranjeros se encontraba presente el gusto cinematográfico pernambucano desde el *Ciclo*, que fue una época con una producción tan expresiva, no sería distinto con la aparición del sonido. En este entonces las películas ya enfrentaban dificultades para competir con las de Norteamérica, en la década de 1930 este enfrentamiento era imposible. Las películas sonoras norteamericanas dominaban a la mayoría de las sesiones, ya que la propuesta de EE.UU. en la época era realmente el cine para exportación, preocupándose incluso en producir más musicales, o traducir los diálogos para los países a los cuales deseaba exportar sus obras. Con la excusa de unir a toda América, los norteamericanos lograron una tergiversación de las costumbres culturales de Latinoamérica, imponiendo la suyas.

La incorporación del cine sonoro en los estados más desarrollados del país se dio de forma más natural. En Pernambuco, los autores del *Ciclo* todavía tenían un conocimiento muy reducido acerca de la producción y distribución de sus películas, además de la falta de escuelas para formar nuevos cineastas. En la década de 1930, enfrentaron, además, la falta de estructura técnica para acompañar las evoluciones en la técnica cinematográfica de la época. Si ya en la década de 1920, Pernambuco se encontraba muy atrasado en relación a los métodos de producción que se podría encontrar en Río de Janeiro, y principalmente en el exterior. Con la aparición del sonido, empeoró la situación.

En el estado tampoco habían escuelas o profesionales capacitados para enseñarles las técnicas a los profesionales. “El sonido revolucionó y sacrificó el empleo de mucha gente, principalmente los músicos de las orquestas, después los cines fueron adaptándose a esas novedades (Spencer, 1999, citado en Trindade, Câmara, Andrade & Storch, s/f). Debido a esto y otros factores, no hay registro de producciones importantes durante los años 30 en Pernambuco.

A pesar de los problemas enfrentados, el consumo de la cultura cinematográfica, aunque la extranjera, seguía pulsante en los pernambucanos. Cómo bien citan los profesores Trindade, Câmara, Andrade y Storch en su artículo *La Modernidad de las Salas de Cine en Recife*:

Desde la apertura de las primeras salas de exhibición de Recife, ir al cine se hizo un hábito muy apreciado. Se vestía la mejor ropa, ya que el ambiente exigía, pues algunas salas contaban con orquestas incluso en la sala de espera. Era importante exhibir elegancia, ser moderno, mantener el reconocimiento social y estar en día con las novedades que circulaban.  
(Trindade, *et. ál.*, s/f)

Como se vio, la década de 1930 empezó con drásticas mudanzas en política brasileña. En el ámbito nacional de la industria, los cambios políticos importantes en el gobierno generaron la posibilidad de la concretización de una mentalidad *junkie*, industrializándose y realizando películas queridas por todo el público. Así surgieron las grandes productoras de cine, como por ejemplo la *Cinédia* –inaugurada en marzo de 1930, que fue muy importante para incorporar el *modus operandi* industrial de hacer en Brasil– y la *Brasil-Vita Films*. Pero, para Pernambuco, estos cambios políticos, junto con el surgimiento del cine sonoro, no significaron un avance como en otras partes del país. Rigurosamente, marcó la disipación de la producción local. Esta combinación de factores influyó directamente para la desaparición de Pernambuco de la escena nacional.

En 1935 es decretada la *Ley de Seguridad Nacional*, que preveía penalizaciones a los que utilizasen la fuerza para tomar el poder, los que estimulasen la indisciplina en la

esfera militar, y los que intentasen ejecutar acciones consideradas caóticas para los servicios urbanos y los sistemas de abastecimiento. Además, preveía la punición para los medios de comunicación que publicasen artículos considerados *subversivos*, la destitución de militares que tuvieran comportamientos indisciplinados, incompatibles con la filosofía militar, y, por fin, daba plenos poderes a la policía de exterminar cualquier sindicato *sospechoso*. Esta ley fue una preparación para la toma del poder de forma inconstitucional, que sucedería dos años más tarde.

Según Victor Amorim de Angelo, maestro en Ciencias Sociales, en su texto *Intentona de 1935: levantes contra el gobierno Vargas*, la promulgación de esta ley provocó una revuelta popular y culminó en la creación de la *Alianza Nacional Libertadora*, con Recife siendo uno de los principales centros de esta protesta. Esta *Alianza* era liderada por Luís Carlos Prestes y su justificación estaba en la situación política que enfrentaba Brasil, por culpa del gobierno Vargas. Este, sintiéndose amenazado, se utilizó de la recién creada ley y declaró, la ilegalidad de la *Alianza*, de Prestes, perdiendo su derecho a realizar cualquier actividad pública. Esta decisión tomada por Vargas sería el detonante de un motín que empezaría en el Río Grande del Norte y tomaría Recife y Río de Janeiro –y que no duraría mucho–. Por culpa de este intento de golpe, Vargas logró conseguir el apoyo del Congreso Nacional y así perseguir a los miembros favorables a la *Alianza* y decretar el estado de sitio en todo el país. Esta decisión le concedió a Getulio el derecho de prender civiles y militares que fueron acusados de participar del movimiento opositor. Más tarde, en 1936, debido a amenazas teóricamente –más adelante se explicará a que se debe esta afirmación– sufridas por parte de los comunistas, el presidente declara estado de guerra. También en este año surge un importante personaje para la historia cinematográfica de Pernambuco. Benajmin Abrahão, un inmigrante sirio naturalizado brasileño, con el apoyo de la ABA Film, viaja al interior del estado para grabar las únicas imágenes de uno de los nombres históricos más importantes para los pernambucanos: el *cangaceiro Lampião* y su pandilla. *Lampião*, o Virgulino Ferreira da Silva, fue el más

conocido de los *canganceiros* que aterraban el interior del nordeste entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX. Durante este período esta región era dominada, vivía bajo las reglas rígidas de este grupo. Sin mucha expresión, el grupo empezó a ganar fuerza a principios del siglo XX, bajo el liderazgo de Antonio Silvino. Su auge, sin embargo, sería bajo el comando de *Lampião*, que junto a los otros viajaría por los interiores olvidados por el poder político, robando, amenazando, secuestrando y matando indiscriminadamente. Sin ningún pudor o reflexión sobre las actitudes que tomaban, a veces, como en los episodios de *Limoeiro* (CE) y *Queimadas* (BA), tardaban días cometiendo crímenes por donde pasaban (Olivieri, s/f). Es una historia que marcaría por siempre el imaginario de la gente del interior. La vida de esta gente, sus problemas personales, muchas veces gravísimos, que fueron los responsables por este impulso criminal que acometía a todos en este bando, todo queda muy vivo y claro en la memoria de los brasileños, incluso hasta la fecha. Mas tarde se convertiría en temas tomados por el cine, cómo se mostrará en el siguiente capítulo.

En 1937, Vargas da un golpe de estado, alegando una inminente amenaza comunista. Se convierte en un gobierno dictatorial y da inicio al *Estado Novo*, ocupando el poder hasta 1945. En esta última fase de su poder, Vargas elimina los partidos políticos, recupera la triste historia del pasado brasileño y determina que todos los estados sean comandados por interventores nombrados por su gobierno. En 1940 crea el salario mínimo, y en 1941 el Ministerio de la Aeronáutica. Otro importante acontecimiento en este año fue el surgimiento de la legendaria *Atlântida Cinematográfica*, una productora de cine fundada en el Río de Janeiro y que producía muchas películas de un género que se llamaba *chanchada*. La *chanchada* fue un éxito y “la *Atlântida* fue la mayor responsable por la producción de películas brasileñas” en este período, como cita Antonio Moreno, en *Cine Brasileño: historias y relaciones con el estado*. En período tan difícil del cine, y la escasez de producción, la *Atlântida* fue la productora que más estrenó películas en esta década.

En 1942, después de sufrir un ataque alemán, se declara la guerra a este país. También en el año 1942 es creado el Consejo Nacional de Cinematografía dentro del *Departamento de Prensa y Publicidad* y es el año que marca el retorno de las películas pernambucanas, con su primera película hablada *El Conejo Sale* –nombre inspirado de una canción de *frevo*, uno de los ritmos característicos de Pernambuco, del compositor Nelson Ferreira–, de Firmo Neto y Newton Paiva. A pesar de Neto aparecer como el responsable por el montaje, el sonido, la fotografía, la sincronización y el revelado de la película, Luciana Araújo comenta en su tesis de maestría intitulada *La Crónica de Cine en el Recife de los años 50*, que la participación como director de Newton Paiva fue acreditada por Luiz Felipe Miranda en el *Diccionario de los cinastas brasileños*. Otros también le acreditan la producción, el argumento y el guión de la película. Pero antes de incluir a Paiva en la discusión, consta que en los periódicos de la época, en la única referencia a la película de Neto fue el crédito de dirección para el señor Berguedof Elliot.

A pesar de la discusión sobre los puestos ocupados en la realización, esta película es muy importante para la cinematografía pernambucana, aunque no haya ninguna copia disponible de la obra, debido a un incendio (Araújo, 1994, p. 233). Según el *sitio web* Cinema Pernambucano, creado por Isabela Cribari y Germana Pereira, con el apoyo de varios órganos del gobierno del estado, la sinopsis de la película trata de un musical que cuenta la historia de una joven que extraña a su ciudad, Recife, pero que tiene como escenario principal el carnaval. En la *crónica* de Luciana Araújo, la película es descrita como algo más que simplemente un registro cultural e histórico. Describe Luciana:

(...) Sentada en un diván, leyendo un libro, la joven (Geninha Sá, del Teatro Amateur de Pernambuco), a quien confiesa extrañar a Recife, y él le promete un regalo para terminar con su tristeza: el abuelo pone una caja arriba de la mesa de centro, de donde salen dos actores (Carlos Brasil y Edgar Cardoso) que empiezan a charlar sobre cosas de Recife, introduciendo los números musicales.  
(Araújo, 1994, p. 234)

La película fue filmada en formato 35mm, tardó el período de una gestación para ser realizada y, al final, nació una película que fue resultado de gran esfuerzo y dedicación, característica siempre presente a lo largo de la historia del cine pernambucano, cómo se enfatizará en los próximos capítulos. La obra duraba aproximadamente una hora y contaba con importantes personajes de la escena musical del estado. Si es posible utilizar la música como parámetro, la película de Neto y Paiva comenzó a mostrar esta relación de complicidad con la parte musical típicamente pernambucana, que sería una de las principales características del cine en Pernambuco, como se verá más adelante.

Según Araújo, la idea surgió con Ernani Seve, después de asistir a un discurso político y un festival en una escuela de Recife, ambos filmados por la Meridional Films, productora de Firmo Neto. A partir de estos dos reportajes producidos, Seve crea el guión para *El Conejo Sale* (1942) y es el responsable por la estrategia de merchandising. El guión sería concluido por Berguedof Elliot, que lo cambió varias veces inducido por comentarios y sugerencias de los compañeros.

Como se ha mencionado previamente, las condiciones técnicas para la realización cinematográfica en Pernambuco eran mínimas. Aún con la dificultad, Newton Paiva y Firmo Neto decidieron sincronizar todo el material y tener la película completa, al revés de los planos iniciales de elegir parte de las tomas. Fue un gran desafío para Neto, que a la hora de grabar, cuenta Araújo, evitaba “que el ruido de la cámara perjudicase a la grabación” (Araújo, 1994, p. 235). Para lograr esto, “se metía adentro de una caja con pared frontal de vidrio, controlando el sonido por auriculares” (Araújo, 1994, p. 235). Pero el desafío mayor estaba en la sincronización de la imagen con el audio captados. Sin contar con los aparatos necesarios, como la famosa moviola –equipo que servía para montar la película. Ocupaba una mesa y asesoraba a los profesionales para cortar la película en un lugar específico y pegarla con la imagen que venía en la secuencia narrativa, todo de forma manual–, Neto sincronizó su película a través de la proyección.



Al mismo tiempo que pasaba la película, pasaba también el sonido y así la sincronizaba de forma primitiva. Pero contaba con la ayuda de un músico. Ya que su trabajo era solamente conectar la imagen con el sonido, el músico Nelson Ferreira lo ayudaba monitoreando las escenas con el objetivo de descubrir si las notas musicales acompañaban a las imágenes. Además de cuestión musical, la película contaba con más tecnologías cuyas técnicas eran desconocidas en el estado. Por ejemplo, en la escena que los actores salen de la caja, se utiliza el artificio del efecto especial, que claramente no eran de los mejores en la época, especialmente en Pernambuco. La técnica usada fue reproducir todo el escenario en escala gigante, de la mesa al cigarrillo.

“Marcado para el día 5 de noviembre, el estreno fue precedido de gran publicidad en los periódicos (...) que desde octubre publica notas, fotos y dibujos de la película” (Araújo, 1994, p. 235). Cuatro días antes del estreno oficial, los representantes de la Meridional Films publicó en uno de los periódicos más importantes del estado una especie de manifiesto donde afirmaba el esfuerzo para producir la primera película sonora de Pernambuco y ya se anticipaba a las críticas, con un “texto que trata de valorar a la nueva producción, esbozando un pedido de disculpas para enseguida revelar expectativas de las más ambiciosas, con un optimismo casi épico” (Araújo, 1994, p. 236). En el texto, los autores exaltan a su obra clasificándola cómo un nuevo comienzo de vida para el cine pernambucano y garantizando que no sería la única de la Meridional.

El día del estreno fue de fiesta y elegancia. Como ya era de costumbre, una orquesta esperaba a los invitados, en este caso, la de la Policía Militar. Como también era una costumbre pernambucana, su gente fue al cine a prestigiar la producción local y la crítica especializada permanecía dividida entre los aplausos y los abucheos. La película permaneció una semana en cartelera, un buen tiempo de exhibición para la época, siguiendo después por las pequeñas salas de barrio. En relación a la crítica, se

escuchaban opiniones contrarias, incluso partiendo de un mismo crítico. Por ejemplo, en el caso de Mario Melo, del *Jornal do Commercio*, que

garantiza que no será ingenuo o hipócrita al punto de considerar la película una “perfección del arte” –y incluso sugiere el corte de una escena de “gusto dudoso” (...). Esa restricción, sin embargo, no impide que Melo defienda la película, que en su opinión, será la “mayor propaganda de Recife” (...). (Araújo, 1994, p. 236-237)

Para Melo, esto se debe al hecho de que fueron elegidas las mejores escenas para representar la ciudad y fue un trabajo que superó a todas las dificultades impuestas por la falta de conocimiento y técnica. En contrapartida, el cronista L., del periódico rival, llamado *Diário de Pernambuco*, no tiene ningún pudor al criticar el esfuerzo de los realizadores y el producto final.

Dicen que esta película (¿?) les costó mucho esfuerzo, mucho dinero y mucho cansancio. ¿Para que, por fin, si de *El Conejo Sale* nada resulta –ni el arte, ni el lucro, ni el cine–? (...) Que caracteriza un esfuerzo, sin duda. Pero ¿desde cuándo el esfuerzo, sólo, hizo una obra de arte? (...) (DP, 1942 citado en Araújo, 1994, p. 237)

Pero esta crítica favoreció mucho más a la película de lo que seguramente pretendía el crítico que la escribió. Después de la publicación, el aumento del público total fue de 50% en relación a la semana previa. Debido a estos números increíbles, los cineastas de la Meridional, irónicamente, ya pensaban en asegurar parte del dinero para la propaganda y pagarle a L., para que siguiera con su campaña opositora. Esta pelea se extendería por días ya que muchas eran las opiniones en contra y a favor, pero el único favorecido fue el cine pernambucano.

Durante esta época, todavía sin condiciones de producir, a pesar de la producción de Paiva y Neto, los cineastas de Recife y los amantes del séptimo arte se reunían para hacer discusiones sobre cine, en los cine-clubes de la ciudad. Fue en este año que surgió el primer cine-club pernambucano, el *Museu-Cinema*, del autor del *Ciclo*, Jota Soares.

Además de analizar las obras de la década, se reunían para discutir y rever las grandes películas pernambucanas de los años anteriores. Mantuvieron su aprendizaje a través de estos espacios dedicados a las películas. Según los profesores Trindade, Câmara, Andrade y Storch, habían otros tres grupos de estudiosos e incentivadores de la cultura cinematográfica recifense: el *Cine-Clube de Recife*, bajo el comando de André Gustavo Carneiro Leão, el *Cine-Clube Vigilante*, comandado por Valdir Coelho y Jomard Muniz de Brito y, por fin, el *Cine-Fórum*, también bajo el comando de Jomard Muniz.

En 1945, Brasil enfrentaría otro período conturbado en su historia política. En 1937, Getulio Vargas se benefició de un golpe militar para permanecer en el poder del país. Como mencionado previamente en este capítulo, Vargas se apoyó en la teoría de un posible levante comunista para conquistar el poder y se previno declarando estado de guerra, anulando las inminentes elecciones en 1938. Pero, ocho años después, en 1945, una declaración revocaría cualquier posibilidad de veracidad en lo que alegaba el gobierno de Getulio. Su jefe del Estado Mayor del Ejército Brasileño durante la *Era Vargas*, Góes Monteiro, que en 1937 anunció en la radio la teoría de que los comunistas conspiraban en contra del gobierno, asume que todo fue, en realidad, una conspiración del propio gobierno para que el presidente siguiera en su cargo, sin pasar por las elecciones.

El presidente comandaría de manera dictatorial hasta 1945, pero dos años antes empezarían otra vez las protestas contra su mandato. Con el inminente fin de la segunda guerra y la derrota de Alemania, Vargas, que a pesar de ser un dictador declaró guerra a las actitudes políticas de Adolf Hitler, sufrió las consecuencias de su colapso. Había una desconfianza con los sistemas dictatoriales y Vargas no sería una excepción. Sintiéndose cada vez más presionado, le permitió la amnistía a los presos políticos, concedió el permiso para que los partidos políticos se reestructuraran, y convocó nuevas

elecciones. Finalmente, en octubre de 1945, Getulio deja el poder forzado por sus propios militares y llegaba al fin la polémica *Era Vargas*.

En Pernambuco, a pesar del esfuerzo de los cineastas, durante este período de crisis, la próxima producción del estado estrenaría solamente en el año de 1952, dirigida por Alberto Cavalcanti y que se llamaba *El Canto del Mar*. También en este año es inaugurado el *Cine San Luiz*, uno de los más importantes de la historia de la ciudad y que incluso en los días actuales sigue siendo recordado por la gente y frecuentado por los amantes de cine en Recife. Más adelante se detallará toda la historia de esta importante sala.

La crisis en el país fue creciendo de a poco y finalmente en 1954, debido a un atentado acreditado a los partidarios de Getúlio, elegido de esta vez por voto directo, contra el periodista Carlos Lacerda, se agravó la situación. La presión para la salida del presidente se hizo cada vez más fuerte por parte de sus opositores. Después de recibir un ultimátum, por parte de los militares, el presidente escribió una carta para servir de testamento y se suicidó en su habitación, con un tiro en el pecho. Pero el precio por esta actitud tuvieron que pagar todos los que actuaron para sacar a Getúlio del poder. Las manifestaciones populares tomaron el país en forma de protesta. Su vicepresidente, Café Filho, terminaría su mandato quedando en el poder hasta 1955.

Para evitar este golpe, el General Lott dio la orden para ocupar los predios públicos y defender la transferencia de poder para el recién elegido Juscelino Kubitschek. Con su lema *Cincuenta años en cinco*, creó un *Plano de Metas* que prevía un enorme crecimiento económico del país, junto con la transferencia de la capital, del Río de Janeiro a Brasíla –recién construida en un espacio antes totalmente deshabitado–. A pesar de contar con el apoyo de la mayoría de los ciudadanos, empresarios y sindicatos, esta decisión de JK cambiaría la economía brasileña de forma drástica, con las consecuencias durando muchos años.

El gobierno realizaba inversiones en el sector industrial a partir de la emisión monetaria y de la apertura de la economía al capital extranjero. La emisión monetaria (o emisión de dinero) ocasionó un agravamiento del proceso inflacionario, mientras que la apertura de la economía al capital extranjero generó una progresiva desnacionalización económica, porque las empresas extranjeras (las llamadas multinacionales) pasaron a controlar sectores industriales estratégicos para la economía nacional.

(Cancian, s/f)

Puede que algunos consideren que este plano de JK fue exitoso en su momento, pero las consecuencias fueron muy pesadas en el futuro. Si todavía se acrecienta a todas estas medidas el hecho de construir una ciudad completa, desde cero, no ayudaría en nada la economía nacional. Pero la construcción de la capital significó mucho en el proceso de progreso por el cual pasaba el país en este momento. Sin embargo, este símbolo del mejoramiento nacional sufrió muchas críticas por parte de los que no apoyaban al presidente. En 1960, JK deja la presidencia y quien asume su cargo, durante solamente algunos meses, es Jânio Quadros.

### **3.2. Cine etnográfico**

Cómo bien dice Alexandre Figuerôa en el título de uno de sus libros, la historia del cine pernambucano –y brasileño en general– está dada por ciclos. Si Recife empezó con el éxito del grande *Ciclo* de la década de 1920, pasó también por largos años de inexpressión en las décadas de 1930 a fines de la década de 1950, cuando entonces vuelve a tener una mayor producción. Sin embargo, esta producción poco tiene que ver que el deseo de hacer cine para las masas. Las películas fueron producidas bajo la encomienda de instituciones que estudiaban y acompañaban al desarrollo humano, como la fundación Joaquim Nabuco, que sigue siendo un gran incentivador del séptimo arte, incluso en días actuales.

Después de la inexpressión, surge el cine etnográfico. Etnográfico es un adjetivo referente a la palabra etnografía, que significa “estudio descriptivo de las costumbres y tradiciones de los pueblos”, según el diccionario *online* de la [Real Academia Española](#). Por lo tanto,

las películas etnográficas son documentales que muestran la realidad de determinado lugar y su gente. Según Alexandre Figuerôa, el documental brasileño nace debido a que

Los realizadores brasileños no tenían estructura para competir con las producciones francesa, norteamericana, italiana o alemana. Desarrollaron, sin embargo, una producción volcada para los asuntos regionales, algo que, de una manera general, no interesaba a los productores internacionales. A partir de ahí se realizó una enorme cantidad de películas tratando de competiciones deportivas –principalmente el fútbol–, inauguraciones, ceremonias cívicas, desfiles militares, toma de posesión de gobernadores y catástrofes naturales.  
(Figuerôa, 2000, p. 66)

Durante la expansión de la producción –cuando entra en vigor la ley que determinaba que cada sesión obligatoriamente debería exhibir una producción nacional–, muchas de las producciones ya eran documentales, que trataban de temas cotidianos como un paisaje, la naturaleza, documentales turísticos, etc. Otra medida importante tomada por Getulio Vargas durante su mandato fue la creación del Instituto Nacional de Cine Educativo, cuyo objetivo era producir películas científicas, relacionadas a la literatura, y otras con temas relacionados a la patria –o por lo menos la visión de quienes gobernaban el país–. Esto quedó todavía más claro cuando el gobierno se convierte en dictatorial. Las películas ahora trataban explícitamente de valorar al presidente y todas las innovaciones ocurridas mientras estaba en el poder. Cuando, en 1945, Vargas pierde el título de presidente, el cine también perdía su incentivo estatal, registrando una caída en el ámbito nacional de la producción. Esto empezó a cambiar a fines de la década de 1950. El documental

se firmó como un género cuyo objetivo era participar de la vida social del país y de la renovación cinematográfica que iría a resultar en el movimiento *Cinema Novo*. La primera señal de cambio nació en el Nordeste, cuando el entonces llamado Instituto Joaquim Nabuco de Investigaciones Sociales financió los cortometrajes del paraibano Linduarte Noronha, *Aruanda* (1959) y *Cajueiro Nordestino* (1962).  
(Figuerôa, 2000, p. 67)

Un año antes del estreno de *Aruanda*, más precisamente en 1959, Paulo César Saraceni y Mário Carneiro son los responsables por la realización de *Arraial do Cabo* (1960), un documental que fue premiado con una beca para estudiar en el Centro Experimental de

Cine en Roma y que más tarde se convertiría en un marco para la cinematografía documental brasileña. Esta película narra la historia de las consecuencias de la instalación de una industria en un pueblo playero llamado *Arraial do Cabo*. Los pescadores no lograron acostumbrarse al trabajo con máquinas y empezaron, de a poco, a dejar su aldea y que les causó esta experiencia. Es una película con el lenguaje típico del nuevo cine brasileño y su estética del hambre –termino creado por Glauber Rocha–, y serán temas a ser tratados y explicados en el siguiente capítulo. Pero este nuevo lenguaje adoptado por los documentalistas nacionales huía de la antigua forma de retratar paisajes y naturaleza, o las figuras políticas.

A pesar de ser documental, hay algunos aspectos que llaman la atención, como por ejemplo la sobreactuación, o la falta de sincronismo en el sonido. El límite entre documental y ficción es casi traspasado por recreación del cotidiano de estos personajes. Buscando mostrar un poco los problemas de esta aldea, el director abusa de las marcaciones escénicas, creando una imagen que puede sonar forzada pero que obedece a la clara intención de denuncia, más que un simple registro. Es justamente esta mirada poética sobre una historia tan común en Brasil que proporciona el encantamiento y el profundo entendimiento del mensaje.

Esas nuevas películas y sus directores habían establecido una discontinuidad ético-estética con patrones y convenciones de la tradición anterior, tanto por concentrarse en la “realidad social brasileña”, cuanto por librarse de la rigidez formal y del academicismo, iniciando, desde el punto de vista de la época, una “revolución realista” en la historia del cine brasileño.

(Rezende, 2007, p. 32)

Por ser una película sonora, no solamente las imágenes contaban esta historia. La banda sonora, la voz en off y los efectos son representativos y transmiten una sensación que, si existieran solamente las imágenes, no sería transmitida de la misma manera. Saraceni poco se utiliza de las palabras, pero la constante canción y la voz del narrador marcan el tono y representan perfectamente la sensación que está siendo transmitida en la historia.

Por horas canciones más graves, marcando un clima más pesado, como por ejemplos los planos de la fábrica. Los planos que suben en los ascensores, mostrando a los funcionarios en sus puestos de trabajo, con miradas frías, tristes, distantes, como también en el plano en que acompaña al funcionario en el ascensor, hasta que este desaparece, subiendo para un camino sin vuelta atrás.

Sin embargo, el silencio también es muy representativo en la película. No el silencio en el sentido de escuchar ninguno sonido, o ruido. Aquí se tratará del silencio de los personajes, de la falta de declaraciones de ellos. Esta distancia puede significar la tristeza del ambiente de la fábrica, por ejemplo. Un ambiente nuevo, distante, muy diferente de la vida en la playa a la cual está acostumbrada la gente de *Arraial*. En las escenas de las instalaciones industriales, se muestra incluso de manera poco real, el silencio que toma el lugar. Nadie habla, todos parados, muy distintos a los ambientes fabriles que se conoce. En los planos donde muestran los trabajadores playeros, hay otro tipo de silencio. Es silencio es pacífico, casi como que de contemplación a una situación, o al lugar en donde viven. Están, al contrario de los operarios, compartiendo el tiempo con la familia, los amigos, en clima de armonía, mientras que los otros trabajan en la industria. Esto no implica decir que el trabajo de los pescadores no es solitario. Por muchas veces lo es, pero siempre juntos, como grupo, unidad esta que no vemos del otro lado.

Aunque esta película está basada en estudios del Museo Nacional de Brasil, se empeña por mostrar, de la forma más clara posible, un enfoque sobre las consecuencias causadas por la industrialización en un país que tienen culturas muy arraigadas y difíciles de ser cambiadas, cómo es el caso de la villa de *Arraial do Cabo* (1960). Esta es una característica importante de este cine etnográfico, ya que es justamente una descripción de las costumbres y de las tradiciones de la gente. “La película etnográfica o el cine etnográfico entendido en el sentido más amplio abarca una gran variedad de utilización



de la imagen animada aplicada al estudio del Hombre en su dimensión social y cultural” (Ribeiro, 2007, p. 7).

*Aruanda*, la película de 1960 dirigida por Linduarte Noronha y fotografiada por Rucker Vieira, es una importante referencia de este tipo de cine. De hecho, los autores son dos de los más grandes cineastas de este género cinematográfico en Pernambuco. La película fue patrocinada por el Instituto Joaquim Nabuco de Investigaciones Sociales, grabada en 35mm, con una duración aproximada de 20 minutos. Cuenta la historia de un hombre, Zé Bento, un ex esclavo, que trabaja como maderero, y sale con toda su familia en busca de un lugar para vivir. Después de mucho caminar, encuentra agua y decide quedarse con su familia. Así empieza la historia del pequeño pueblo llamado *Olho d'Água da Serra do Talhado*, en Santana do Sabugi, estado de la Paraíba.

Este documental se preocupa simplemente en mostrar el cotidiano difícil de los trabajadores del interior y su constante lucha para sobrevivir. Narra la vida precaria de las mujeres que trabajan todos los días para ganar casi nada con sus productos artesanales, hechos en arcilla. Producían utensilios domésticos durante la semana, caminaban durante un día y finalmente llegaban a la ciudad más próxima para intentar vender sus productos, casi siempre por muy poco. Más que mostrar, crítica el poder público por olvidarse de esta gente tan necesitada, incluso de las condiciones más básicas para vivir, comiendo harina de mandioca por falta de opción.

Vale resaltar que esta película fue estrenada en 1960, una época en que el país empezaba a sentir el peso de las grandes transformaciones en los sectores industriales y que claramente cambiaría el cotidiano del brasileño, como se pudo percibir en *Aruanda* (1960). El país había sido gobernado por Juscelino Kubitschek durante los últimos años y experimentó este crecimiento repentino e intenso. Enseguida, un presidente que quedaría apenas algunos meses en el cargo, Jânio Quadros, empezó a abrir las relaciones políticas del país para los comunistas, lo que, obviamente, no agradó para

nada a los militares. Después de medidas que poco ayudaron a su popularidad, en un acto dramático y teatral –cosa muy presente en la política del presidente–, Jânio renuncia con la amenaza de un nuevo golpe y la esperanza que esta actitud suscitase en la gente el sentimiento de revuelta y algún tipo de protesta, ya que él se considera un hombre del pueblo. Pero su actuación no resultó en nada y en 1961, su vicepresidente, João Goulart, asume el poder.

En respeto a los aspectos técnicos, como ya fue mencionado anteriormente, no había ninguna preocupación estética con el sonido. *Aruanda* (1960) tiene la misma propuesta presentada por *Arraial do Cabo* (1960), en lo que dice respeto a esta falta de presentación más bella del sonido. Pero aún así el sonido es parte muy importante en esta película. La música constante –que también presentaba problemas técnicos–, el sonido *over* muy presente, como, por ejemplo, en la escena en que dos hombres están tocando el acordeón y el pandero. En esta escena se escucha el sonido ambiente, la voz del narrador y la canción de la película. La presencia de una voz que narra lo que se ve, de hecho, es un recurso interesante, que Glauber lo utilizaría pero en forma de *repente*, un ritmo musical muy característico del interior del nordeste brasileño. Además de este sonido explicativo, cuenta con títulos al principio, que introduce al público a la historia, situándolos en donde están y quienes son las personas que están a punto de conocer. En relación a la fotografía, tampoco había una preocupación estética importante. De hecho, fue tan innovadora que dictó una tendencia para las películas del cinema novo. Presentaba mucho contraste, sin las sutilezas de los grises intermedios. Tampoco utilizaba luces artificiales o aparatos para rebotar o difundir la luz. Todo era exactamente lo real, como en el *sertão* de nordeste.

El vestuario de la película también peca en algunas ocasiones. En el *flashback* presentado al principio de la película, no hay ninguna preocupación en representar en las ropas el vestuario de un siglo atrás. Las ropas, de hecho, son casi las mismas que vemos

a los personajes utilizar a lo largo de la película. Cuanto a las actuaciones, hay autores que las consideran muy cargadas, como las de Arraial (1960). Tras analizarla, se puede notar que, en comparación a Arraial (1960), no llama tanto la atención porque hay una desenvoltura mayor de estos personajes frente a la cámara. No hay tomas posadas, como si fueran fotografías, como una de las escenas de Arraial (1960) que uno de los pobladores de la aldea camina en alto de una montaña en dirección a una casa abandona, se para al lado y se apoya en uno de los brazos y se queda mirando al mar. La preocupación estética con el encuadre y el cliché de la pose denuncian la actuación. En *Aruanda* (1960), en cambio, las acciones cotidianas son más comunes y, por ende más creíbles que las actuaciones de Arraial (1960), a pesar de preocuparse igualmente con la composición. Igual, vale resaltar que en la dos películas se percibe la dirección de los actores-personajes, lo que se discute es la intensidad y diferencias presentes entre ellas.

Toda esta historia sufrida, de gente que vive en un área olvidada por el poder público, dentro de un país de proporciones continentales, hace acordar a uno de los principales nombres de la cultura pernambucana y brasileña, que se inventó un ritmo que significa la representación de este pueblo, de su sufrimiento, y de su lucha. El *baião*, ritmo inventado por Luíz Gonzaga y Humberto Teixeira, se convirtió en una pasión nacional en las décadas de 1940 y 1950. A pesar de ser un ritmo con raíces pernambucanas y otros estados del Nordeste, esto se debió al hecho justamente de esta migración nordestina – por falta de oportunidades, dinero y condiciones básicas de vida– para los otros estados del país, llevando con ellos este ritmo que dominó a los brasileños. El *baião* en su esencia posee características muy integradoras, ya que sus canciones que hablan de la gente, de su estilo de vida, de sus amores, etc. Fue, en este momento, de fácil identificación con los brasileños, justamente por tratar con un poco más de alegría y entusiasmo esta vida dolida que llevaban los pobres *sertanejos* –como se llaman a los vienen de la región agreste del país– que decidieron llevar su familia para vivir en otros

lugares. Tampoco en ningún otro momento de la historia del país, el trabajador del campo, sin instrucción, se vio como personaje principal en ninguna historia. El *baíão* les proporcionó este reconocimiento y admiración. Más o menos lo que logró el cine con este género etnográfico y las historias contadas en ellos.

## Capítulo 4: En los tiempos de la dictadura: 1960 – 1985

### 4.1. El *Cinema Novo* y la producción durante la década de 1960

La década de 1960 fue muy representativa en todo el mundo. Si se consideran las revoluciones culturales que presenciaron las generaciones pasadas, en todos los países, se puede percibir que este período fue marcado por una serie de eventos que quedarían en la historia mundial por siempre. Este proceso empezó todavía en la década de 1950, cuando se comenzó el rechazo al moralismo rígido que dominaba la sociedad en ese entonces, y se creó una manera menos rígida de lidiar con la gente. En los EE.UU. se elegía al señor John F. Kennedy, un candidato de la izquierda, que no le dio chances al derechista Richard Nixon, que todos pensaban se elegiría presidente en 1961. En Argentina, los gobiernos de Illia y Guido conforman una nueva izquierda. En Brasil, a pesar de haber intentado ser un presidente popular, que se mostraba siempre preocupado con las cuestiones cotidianas de la gente, Jânio Quadros gobernó Brasil por solamente algunos meses. Con políticas económica y externa que desagradaba a los que le apoyaban, se vio obligado a renunciar al cargo. En 1961, João Goulart era elegido el primer presidente laborista en la historia de este país.

Pero para los brasileños este cambio representaría el comienzo de una construcción de su expresión propia, que durante toda la historia previa se había alimentado de historias cinematográficas extranjeras. Fue la época que empezaron a aparecer las primeras señales de este cine renovador que tomaría el país. El país que era acostumbrado a *representar*, volver a presentar, la cultura de otros países para su gente, inició la presentación de su propia gente y la diversidad presente entre todos, para todo el mundo. El cine también se hizo menos burgués y se convirtió en un arma para denunciar la condición social de los brasileños, muchas veces olvidados por parte del poder público. Este escenario empezaría a cambiar durante el gobierno de João Goulart.

Fue la época de la *Nouvelle Vague* en Francia, del *Neorrealismo* en Italia, del *Cine Militante* en Argentina, y del *Cinema Novo* en Brasil. El punto en común que comparten estos movimientos es justamente este rompimiento con las reglas preestablecidas y la creación de un nuevo modo de expresión, obedeciendo a un contexto cultural muy fuerte en estos países.

En 1960, después de las primeras exhibiciones de los cortometrajes *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo Cezar Saraceni y Mario Carneiro, y *Aruanda* de Linduarte Noronha y Rucker Vieira, el entonces periodista Glauber Rocha escribió para el Suplemento Literario del *Jornal do Brasil* saludando el nacimiento de una nueva generación de cineastas. Nace ya la idea del *cinema novo* que incorpora rápidamente jóvenes periodistas e intelectuales con sensibilidades semejantes.  
(Saraceni, s/f)

Este movimiento surge a través de los trabajos de los jóvenes de la época, de todas las partes del país, que compartían esta necesidad de transformación por la cual pasaba el cine brasileño. La filosofía de estos autores era una crítica directa a la industria cinematográfica en Brasil. Para las películas del *Cinema Novo*, nada de grandes equipamientos de iluminación, técnicas especiales, historias construidas de forma clásica, plano/contraplano, etc. Este movimiento es caracterizado justamente por una iluminación natural, historias propias de la gente brasileña que retrataban una realidad muchas veces desconocida por los que pertenecían a clases económicamente más favorecidas y con una variedad de tamaño y ángulos de cámara que nunca se vio en el cine brasileño. Según Jean-Claude Bernardet, “una realidad subdesarrollada filmada de un modo subdesarrollado” (Bernardet, 1978 citado en Bridi, 2009, p.27).

Estos jóvenes, liderados por Glauber Rocha, tenían distintas profesiones y en común el amor por el cine y por su país. Se juntaron para crear un movimiento que acrecentaría algo nuevo en la cinematografía brasileña, una nueva manera de hacer cine y también plantearía una idea de revolución cultural. El espíritu de este grupo tenía como lema la frase *una cámara en la mano y una idea en la cabeza* (Rocha, s/f). Esta filosofía es muy representada en las películas de este movimiento. Como ya mencionado, todo el trabajo

estético desde la fotografía, pasando por la dirección de arte, más los nuevos conceptos de dirección permitiría todas las posibilidades para transmitir el mensaje deseado por todos. Sin mucho dominio de la técnica, a propósito –o si se mira de otra perspectiva, el dominio tan grande que se convierte en la negación del propio, como forma de protesta–, las películas de ficción se aproximaban mucho a los documentales, a esta forma más real de contar una historia, con sonidos captados en directo y cámara en mano. Todo con el único objetivo de hacer de estas películas una herramienta de denuncia.

Políticamente, Brasil volvía a vivenciar un período de incertidumbres. João Goulart, o *Jango*, como era conocido, había vencido su segunda elección como vicepresidente en Brasil –en esta época las elecciones para presidente y vicepresidente se hacían de forma independiente–, y con la renuncia de Jânio Quadros era el nuevo presidente. Jânio no tenía el apoyo de los militares, ya que estos lo consideraban un izquierdista, simpatizante del comunismo. Lo mismo le pasó a Goulart. El golpe fue evitado debido a que los aliados Goulart se unieron y hicieron cumplir la toma de poder del presidente. Para satisfacer las dos partes, el presidente fue obligado a concordar con la política del parlamentarismo, y por lo tanto, perder una gran parte de su poder. Goulart, a su vez, propuso algunas medidas sociales, como el diálogo con los estudiantes y el voto para los analfabetos. Para los militares estas medidas eran inaceptables y sonaban como un alerta para el inminente y peligroso dominio comunista.

En 1963, a través de la aprobación de los brasileños por medio de los votos directos, el sistema presidencialista es restablecido. De inmediato, esta medida causa conflicto entre el gobierno y los militares. La crisis se hizo más grave todavía cuando el presidente propone una reforma agraria. La élite protesta, así como la prensa, los empresarios y otros derechistas, lo que resulta, por fin, en el año 1964, en una larga época de dictadura muy estricta y cruel.

A pesar de todas las protestas, la dictadura estaba instalada y, claramente, afectaría a las artes como un todo. En este año el movimiento *Cinema Novo* empezaba con la célebre película de Glauber Rocha, *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*. En 1965, Glauber Rocha dio el nombre a esta estética propia de las películas del Cinema Novo. Su texto '*Eztetyka del hambre*' (Rocha, 1965), que se convirtió en un manifiesto para el cine de toda Latinoamérica, en realidad fue realizado para los críticos y cineastas reunidos en un festival de cine en Europa. Glauber trataba de política y arte, con una visión crítica acerca del cine de su época y aportando nuevas reflexiones acerca de cómo debería ser este cine. En su manifiesto, rechaza totalmente a las nuevas formas de colonialismo a la cual están sometidos los latinoamericanos y apunta principalmente a factores que condicionan política y económicamente al continente a estas prácticas. Principalmente, utiliza el texto para justificar, desde el punto de vista político y estético, las películas del Cinema Novo.

Como mencionado en el capítulo anterior, *Aruanda* (1960) y *Arraial do Cabo* (1960) son precursores de esta estética, consecuentemente del Cinema Novo propuesto por Glauber en su manifiesto.

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, el Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras: fue esta galería de hambrientos que identificó al Cinema Novo con la miseria tan condenada por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales por los productores y por el público – este último no soportando las imágenes de la propia miseria.  
(Rocha, 1965)

Justamente por el hecho de que estas películas son una de las inspiraciones para el movimiento, muchas de las características técnicas y estéticas de las películas etnográfica consecuentemente se harán presentes en las películas del Cinema Novo. Se tomará como ejemplo de esta afirmación la película *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, de 1964, dirigida por el gran representante del movimiento.



La última citación presentada funciona como una descripción de esta película que, hasta la fecha, es considerada una obra prima. En *Dios y el Diablo* (1965) están presentes estos personajes sucios, feos, que utilizan de violencia, más que para solamente comer, sino que para lograr una manera de existir frente la sociedad, y más aún, una manera de ser conocido y respetado por esta. La película empieza con un plano general, casi cenital, de un lugar seco, vasto e inhabitado. Enseguida, planos detalles de animales muertos, en estado putrefacto, observados por su dueño, quien los mira con pesar y sufrimiento. En los primeros planos ya queda claro que, de hecho, el cine brasileño había cambiado. Ya no se veía la belleza de las grandes locaciones, de las musas, la comedia, el lenguaje fácil de digerir, que es democrático y político a la vez, pero lo suficiente para agradar sin hacer reflexionar, o sin mostrar la realidad del país tal como es.

Estas son las películas que se oponen al hambre, como si, en la estufa y en los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil o si los propios materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizado en la propia in-civilización. (...) Lo que hizo del Cinema Novo un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad; fue su propia miseria (...).  
(Rocha, 1965)

La fotografía sobreexpuesta, los planos cerrados que poco muestran, la cámara baja, los primerísimos primeros planos, que captan la sensación de tristeza y apatía de la gente. Toda esta estética rica, particular de las películas del Cinema Novo y bellamente representadas en *Dios y el Diablo* (1965), ayudan a este relato tan fuerte, poético y apasionado sobre la historia de Manuel, un vaquero casado con Rosa, que vive una vida muy simple junto a su esposa y a su madre en el campo. En una época en donde los coroneles ricos tenían la última palabra, la representación de la autoridad máxima en estos lugares, la exploración de los más pobres y menos informados era muy común. Manuel, que no poseía ningún saber académico, se ve sin sus lucros debido a la intolerancia de su patrón a la hora de repartir las ganancias. No apto para argumentar a su favor, Manuel, en acto desesperado, mata a su patrón y huye con su mujer.

Esta exploración desleal, hasta los días actuales –aunque en menor proporción–, sigue vigente en la vida rural de pequeños pueblos. Algunas prácticas no reglamentadas, muy comunes en el *sertão* y los interiores brasileños en general son vistas fácilmente en el cotidiano de estas personas. La única ley que impera es la del cutillo, como suelen decir los que ahí viven. Es como encontrar un lugar que quedó parado en el tiempo, no evolucionó como el resto del país. Este, claro, fue uno de los puntos de mayor crítica por parte de los autores del Cinema Novo. Este país desigual, que privilegia unos y desprecia a otros, fue tema recurrente en las películas de este movimiento.

Entre la pareja de *Dios y el Diablo* (1965) hay una discrepancia importante en su espectro de visión y entendimiento del mundo. Esta dualidad está muy presente en la vida del *sertão*. Algunos, como Manuel, debido a su fe, creen que su vida significa algo más que lo ordinario, que hay un salvador para darles una vida mejor. La fascinación del vaquero con los fieles y la promesa de salvación a través de un milagro son sentimientos que naturalmente afloran en un lugar donde no hay esperanza en el estado, en su país. Un lugar donde la única esperanza posible sea justamente la creencia en lo celestial. Su mujer, a su vez, permanece incrédula, representando a la otra parte que ni en un posible milagro creen. Los que viven y vivían aceptando a su destino y al descaso. La religión está y siempre estuvo muy presente en estas regiones más pobres, pero no cabe estudiar el porqué en este ensayo, sino que apuntar la importancia y el tamaño de esta creencia, que es algo distintivo entre las características del protagonista. Movidio por su fe incondicional, Manuel decide juntarse al profeta *Sebastião* y a sus fieles. En el discurso del profeta se puede percibir el poder de persuasión, la manera ideal para seducir a una gente que no necesita más que un poco de esperanza. Pero más que en su discurso, se percibe este poder a través de la ingenuidad de esta gente. La sensación que la vida en las ciudades más grandes es bella es muy atractivo para esta gente que vive al límite. Una vida que se les presentaría el opuesto de la vida sin colores del *sertão*, muchas veces una *propaganda* que no reflejaba la realidad de las personas que solían salir de su

pueblo buscando una vida mejor. Esta esperanza es lo que mueven a las familias a alejarse de su lugar para vivir en otro, adonde las posibilidades son más viables.

Otro caso de fe discutido en la película es el lado institucional de la religión, representado por la iglesia católica. El cura, que sería una salida fácil y al alcance de todos para esta gente tan carente, además de muy común entre los que ahí viven, se revela el opuesto de lo que se suele esperar. En común, estos dos representantes de la religión cuyo oficio es respetar y dar amor, tienen solamente la intolerancia y la ganancia como objetivo. Tema que en esta película es exhaustivamente explorado por el director, que también escribió el guión, junto a Walter Lima Jr. Escenas como la de los beatos de Sebastião que impiden la entrada de los fieles a la iglesia, con violencia gratuita, es un ejemplo claro de las realidades distorsionadas en estos lugares. Como también el soborno del padre al asesino de la ciudad para que mate a Sebastião, que está perjudicándole financieramente. De hecho, el uso de la violencia en nombre del *amor* y la *esperanza* prometidas por estos líderes es lo que más contribuye para esta crítica social. La *hipnosis* producida por el profeta en Manuel es la exacerbación de este estado de dominio logrado por estos representantes religiosos. Pero esta fe en demasía tratada por Glauber no se restringe a la religión, sino a una búsqueda de la felicidad, de la prosperidad. Ejemplo de esto es la entrega de Manuel al Capitán Corisco. El ideal que comparten le hace tomar decisiones y actitudes que, irónicamente, no tomaría si no tuviera tanto empeño en hacer lo que él cree que es correcto. En el caso de Rosa, todo lo contrario. La mujer de Manuel toma una actitud impulsiva, equivocada, pero movida simplemente a acabar con su sufrimiento. En su caso la razón en demasía le llevó a tomar esta actitud extrema. Lo que queda claro en la película es la preocupación con los extremos, representados en los dos personajes y que, consecuentemente, refleja la sociedad de este entonces. Todos matan, roban, o utilizan la violencia con el propósito de acabar con la miseria, pero en realidad esto les juega en contra a todos. *“El hombre en esta tierra solo vale algo cuando usa las*

*armas para cambiar a su destino*”, dice Corisco en la película. (Dios y el Diablo en la Tierra del Sol, 1965)

Técnicamente la película cuenta con varios recursos inusuales para la época.

El Cinema Novo nace libre de una fórmula industrial por el fracaso de las experiencias de los años 50. Tampoco se siente comprometido con la discusión de una ortodoxia estética, por mas novedad que ella encierre, conforme aconteció con el neo-realismo italiano. Al mismo tiempo, la situación de dependencia del cine brasileño en relación a la producción importada aleja el Cinema Novo de la falta de compromiso con la reforma de las estructuras vigentes, como fue el caso de la *nouvelle vague* francesa. (...) El Cinema Novo propicia una ruptura con el pasado –la chanchada es proclamada el enemigo público número uno– por un radicalismo típico de los años 60, facilitado por la falta de continuidad característica de la historia do cinema brasileiro hasta este entonces.

(Ramos y Miranda, 2000, p. 144)

El sonido se convirtió en parte de gran importancia en el cine brasileño, en especial para el relato del Cinema Novo, porque contribuye en todas sus formas, componiendo un clima que es uno de los principales responsables por el éxito de la película. No solamente el sonido, el diálogo, la música, como el silencio se convirtió en herramienta para este movimiento en especial. Como se ha analizado previamente, en el capítulo anterior, en *Aruanda* (1960) y *Arraial do Cabo* (1960), precursoras del Cinema Novo, no hay una preocupación exacerbada con la perfecta calidad del sonido. En algunas escenas se puede percibir incluso la mala utilización del doblaje, como por ejemplo en la escena que Manuel está cargando una piedra muy pesada como forma de penitencia. No hay la preocupación con la sincronía y la repetición del gemido hace la escena todavía más incómoda.

El silencio se hace presente en gran parte de la película. Hay una economía de diálogos, lo que no significa que no existan. Más que la falta de los diálogos más seguidos, el juego entre silencio y ruido representa claramente cada sensación que se transmiten cada uno. Hay cortes muy bruscos entre una música intensa, el silencio total y el diálogo/monólogo de los personajes. Esto es recurrente a lo largo de *Dios y el Diablo* (1965). La música merece una atención especial. Está muy presente como banda sonora, como el caso de

la música erudita de Heitor Villa-Lobos, como también en *repente*, un ritmo proveniente del nordeste brasileño. En la película, este ritmo tiene la función de describir, en forma musical, la acción que se pasa en las escenas. De tan presente que está el *repente* en las películas de Cinema Novo, de películas del cine etnográfico, este ritmo representa un poco de esta cultura cinematográfica, pero en formato musical. Si se pudiera hacer esta comparación, el Cinema Novo y el *repente* tendrían la misma familia, serían los representantes del pueblo, que sirven para denunciar la desigualdad presente en su país, que consume a su gente y queda cada más lejos de alguna ayuda o esperanza. Según la declaración de algunos de los principales nombres de este género, en la película realizada en conjunto por el Ministerio de la Educación, la TV Escola y la Fundación Joaquim Nabuco, del estado de Pernambuco, el *repente* es algo que se hace con prisa, de repente, una espontaneidad que se logra en el momento y que nace del reflejo y del profundo conocimiento de las palabras y su estructura particular (Poetas do Repente, 2006). Hacer *repentes* es improvisar con mucha rapidez versos sobre un determinado tema elegido en el momento. Según el músico y escritor Bráulio Tavares, esta capacidad de improvisar surge justamente por la falta de una cultura literaria y la utilización cotidiana de una cultura que precia la comunicación oral.

Esas culturas tienen sus rituales, sus encuentros de comunidades, de clanes, de familias, que generalmente se encuentran en ambientes como la feria. Los desafíos, los encuentros, muchas veces son hechos en forma de verso improvisado. En nuestro caso, principalmente, en el caso del nordeste, nosotros tenemos una herencia africana muy grande, y el africano es un gran improvisador. Ese espíritu improvisador del africano vino para el nordeste y nosotros tenemos a él en los desafíos de Maracatu, en el coco de embolada, en la gente cantando con la viola, etc. Una de las grandes fuentes de nuestro *repente* aquí en el nordeste es la África.  
(Tavares, 2006)

Pero no hay que equivocarse pensando que todo que tenga una rima es un *repente*. “En tiempo: el *repente*, se caracteriza mucho por ser un verso rimado, pero, atención: el *repente* no es rima. El *repente* es el verso improvisado, hecho en el momento” (Tavares, 2006). Todas estas características que marcan a este ritmo musical, principalmente la

capacidad de improvisación y la lucha constante por sobrevivir en lugares tan inhóspitos, son también características muy apreciadas en el Cinema Novo, representadas por sus personajes fuertes y distintivos. Si el Cinema Novo fuese un género musical, seguramente sería el *repente*.

Pero, además del sonido, *Dios y el Diablo* (1965) también cuenta con otros recursos que ayudan a narrar la historia. Los movimientos y ángulos de cámara, así como los distintos tamaños de plano son esenciales para demostrar la visión particular que Glauber Rocha tenía sobre el mundo y, principalmente, sobre los brasileños. Sabía utilizarse de los primeros planos para mostrar las marcas de la pobreza en el rostro de la gente y para marcar las fantásticas expresiones del personaje Corisco, interpretado por Othon Bastos. Ya en las escenas finales, cuando se siente cada vez más acorralado por el enemigo, Corisco se pone más perturbado y mientras lo hace, la cámara se acerca más, con la clara intención de captar las intensas miradas y expresiones del personaje. La presencia de muchos planos largos, con movimientos lentos, servía para demostrar el espíritu, la calma y soledad de la vida en el interior. Ya en los planos más cercanos, Glauber utilizó muchas composiciones que iban completamente en contra a las reglas internacionales. Hay un plano que llega al extremo de dividir los rostros de los personajes en cuadro por la mitad, mientras que el medio del cuadro, el principal punto de interés, permanecía vacío, blanco. También hay planos en donde se encuadra el personaje en el sentido contrario a la mirada, generando una sensación incómoda. Y cuando hay preocupación con una composición más parecida a la clásica, Rocha utiliza recursos como las sombras de los personajes, naturalmente muy marcadas debido al alto contraste de la fotografía de esta película. Igualmente se ve presente recursos como el paneo, como por ejemplo en las escenas con Manuel, Sabastião y los fieles, arriba de la montaña, y la cámara que los muestra y sigue el recorrido para situar al espectador del lugar donde están. Del mismo modo, Rocha utiliza el plano secuencia como herramienta de narración. Además, la utilización de cámara en mano en prácticamente toda la película genera una fuerte

incomodidad, náusea. Es cómo si estuviéramos también en el medio del *sertão*, con mucho calor y compartiendo las sensaciones de los personajes. En relación al montaje, hay momentos en que el ritmo es muy lento, acompañando la vida y el clima de la vida en el *sertão*, pero acelera como en la escena final de la muerte de Corisco, con los cortes arbitrarios en la hora de los saltos. Pero estos cortes generan la sensación de extrañeza, punto fuerte de la escena.

A pesar de no haber tenido expresión en la producción cinematográfica, este periodo fue muy importante para la construcción del cinema pernambucano, ya que estas películas, además de retratar la vida del Nordeste en general, sirvieron de inspiración de los pernambucanos a la hora de crear un cine de autor, auténtico, con temas de denuncia, producciones técnicamente perfectas –no tan parecidas al Cinema Novo en este aspecto–, historias humanas, profundas y nada superficiales, como en este movimiento.

Muy probablemente, el momento político por el cual pasaba el país contribuyó para la creación de este tipo de cine. El primer presidente militar fue uno de los más temidos de la época dictatorial. Humberto Castello Branco fue el que inició la sucesión de actos institucionales que marcarían la historia del país. Estos *actos institucionales*, o AI, como eran conocidos, iban achicando el poder político de los ciudadanos, hasta que por fin se los suspendió; el cierre del congreso nacional, con todos los mandatos cesados; disolución de los partidos, entre otras medidas que nada más fueron que el ejercicio del totalitarismo que marcaría las próximas dos décadas de la historia de Brasil. El más importante y arbitrario de todos fue el AI-5, ya que terminó con la libertad de prensa y restringió bastante la libertad de expresión, ya que cualquier actitud tomada, o acto político, todos estaban sujetos a las interrogaciones por parte de los militares, llegando incluso a la tortura física. Esto, obviamente, fue pésimo para la historia del cine brasileiro en general ya que privaba, reducía las posibilidades temáticas de los autores a la hora de producir, y menos todavía si el tema era una crítica al gobierno.

La censura fue un problema enorme para el cine nacional, así también como para los cantantes, el teatro, y casi todas las formas de arte posibles, contrarias al régimen. Este camino antidemocrático empezó ya en la década de 1930, con el DIP –Departamento de Prensa y Propaganda–, ya mencionado en el tercer capítulo, pero fue en la dictadura que tomó proporciones absurdas. En 1955, la censura ya daba sus primeros pasos hacía el absurdo con *Río 40 Grados* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Su argumento utilizado fue que la película no tenía ningún enredo y, más grave aún, porque nunca en la historia del estado de Río de Janeiro la temperatura había llegado a los 40 grados Celsius (Ramos y Miranda, 2000, p. 113). Argumentos insanos a parte, esta película fue solamente el presagio de lo que venía en la década de 1960.

A partir de 1964, con la instalación de la dictadura en Brasil, la lucha entre derechistas militares y los comunistas del Cinema Novo empezó a generar un acoso más vehemente sobre estos autores, ya que Castello Branco, como presidente, entendía que el cine ya no era más solamente un instrumento de diversión, sino que una herramienta importantísima para la transformación social. Las películas tendrían que esperar un largo proceso de análisis por parte de los militares, que muchas veces liberaban las películas todas mutiladas (Ramos y Miranda, 2000, p. 114), con censura en los diálogos, en escenas y ángulos de cámara específicos y, obviamente, con temas que criticasen a la dictadura. En 1967, Glauber Rocha intenta estrenar su cuarta película, *Tierra en Transe* (1967), pero enfrenta muchos problemas con la censura federal. Para los censores, Glauber era un representante de Godard en Brasil, considerado “líder máximo de los cineastas comunistas que pretenden la desestabilización del mundo occidental y cristiano” (Ramos y Miranda, 2000, p. 114) y, por lo tanto, Rocha quedaba impedido de exhibir sus producciones en Brasil.

La paranoia es una característica muy particular de los gobierno dictatoriales y así lo fue también para los brasileños. En 1968, los militares se volvieron todavía más rígidos



cuando entra en vigor el Acto Institucional 5. Empezando en fines del año de 1968 y llegando hasta una década después, la censura no perdonó ni a sí misma, ya que películas liberadas por los militares volvían a ser censuradas ya en las salas de cine y las películas hechas con finalidad militar también sufrían con los cortes. A pesar de nunca haber sido formalizada, la censura mantenía algunos criterios en común, como siempre preocuparse por cómo era retratada la policía en las películas, y también criterios totalmente infundados, como la prohibición de las películas sobre *kung fu* por el miedo de que fueran una difusión del maoísmo. Esta situación solo cambiaría en mediados de la década de 1980.

El cine pernambucano en este entonces pasaba por otro período de pocas producciones. Desde el inicio de la década de 1950 hubo una baja en la producción del estado. Pero, con toda la influencia de las temáticas abordadas por el Cinema Novo, Pernambuco recibió muchas producciones. En razón de esta presencia constante de las producciones y los varios cineclubes existentes, el deseo de hacer cine se hacía cada vez más latente, y toda la década de 1960 sirvió como una inspiración para los futuros cineastas. En 1962, se llegó a registrar públicos de aproximadamente mil personas por sesión, en las exhibiciones reservadas a las películas de arte del Cine Coliseu. Como ya fue aclarado anteriormente en este mismo capítulo, toda la revolución en el cine nacional, más específicamente de la región Nordeste, ocurrida a lo largo de la década de 1960, se vio reflejada en la cultura cinematográfica de Pernambuco en los años siguientes.

En 1964, con el apoyo del gobierno del estado, el cineasta Eduardo Coutinho fue al interior para filmar *Cabra Marcado para Morrer* (1984) o, en castellano, *Hombre Con Día para Morir*, de Eduardo Coutinho. Esta película, que tenía como locación el municipio de Vitória de Santo Antão, situada en la Mata Sur de Pernambuco y contó con el apoyo del gobierno del estado a través del *Movimiento de Cultura Popular*. Coutinho y todo el *staff* tuvo que abandonar todos los equipos que llevaron, para evitar la prisión. Cuando los

militares llegaron a las locaciones y encontraron todo el material, comunicaron a la prensa que se trataba de “un material subversivo de origen cubano” (Figueroa, 2000, p. 32). La película solamente sería concluida veinte años después, al final de la dictadura. En 1968, fue realizada una serie documental, en 16mm, que retrataba temas como el turismo, la construcción de estradas, entre otros. Los responsables fueron los periodistas Carlos Garcia, Francisco Bandeira de Melo e Cristina Tavares (Cinema Pernambucano, 2012). En 1969, el director pernambucano que sería responsable por más de un ciclo de cine exitoso en el estado en la década de 1970, finaliza su primer cortometraje. Este es el principio del riquísimo *Ciclo Súper 8* en Pernambuco.

## **4.2. El movimiento Súper 8 (1970)**

### **4.2.1. El Surgimiento, los principales autores y obras.**

Paradójicamente *el Ciclo Súper-8* de Pernambuco empezó a desarrollarse gracias a la ciudad de Salvador, Bahía. Pero la explicación tiene que ver con la pasión pernambucana por el cine. Después de años sin una producción expresiva, como la del *Ciclo do Recife*, los cineastas estaban ávidos por alguna novedad que impulsara la producción local. Lo que posibilitó tal oportunidad no fueron las ayudas financieras o los apoyos federales para el fomento del cine nacional, sino que la conveniencia de un equipamiento común, que todos podrían acceder y que se convirtió en un instrumento más para este movimiento. De hecho, la característica básica del movimiento es el material fílmico posterior al 8mm, el súper 8. Además, las temáticas son casi siempre las mismas: o la experimental o la cultural folclórica, que mostraba relatos de diversas expresiones culturales del estado. La película de 1969, de los hermanos Federico y Ulisses de Mello, fue más que nada un registro sobre un bandido del *sertão* pernambucano, sin muchas pretensiones cinematográficas. Pero Firmino Neto, el responsable por la primera película sonora de Pernambuco, se dio cuenta que el material tendría éxito y, un año después, abandonó al 16mm y optó por la facilidad de acceso que proporcionaba el súper 8. Pocas

personas tenían un proyector de 16mm, pero la mayoría podría tener uno más popular, como este. Firmo entonces elaboró un laboratorio, convirtiéndose en 1972 en el único con todos los equipamientos necesarios para grabar una película en ese formato. En este mismo año, la película en 35mm, *Visão Apocalíptica de um Radinho de Pilha* (1972), de Fernando Monteiro, representa el país en el Festival de Cine de Guadalajara, México.

Pero fue en 1973, debido a una publicación del periodista Fernando Spencer en el *Diário de Pernambuco* sobre la *II Jornada Nordestina de Curta-Metragem de Salvador*, que el formato súper 8 impulsó una gran movilización popular. Varios cineastas, ansiosos para tener una oportunidad y que poseían una cámara de súper 8 enviaron sus películas a la Jornada. Algunos ejemplos como Kátia Mesel y las películas *Rotor* (1972), *Viva o Outro Mundo* (1972), *El Barato* (1972), el cineasta Hugo Caldas con *A Missão do Vaqueiro* (1973) y los militares Athos Eichler y Osman Godoy y su película, un éxito entre los espectadores y poco reconocida por la crítica, *O 13º Trabalho* (1972). Los que no poseían el equipamiento tenían que recurrir a Firmo y lo hicieron. Fernando Spencer realizó las películas *Labirinto* (1973) y *Mudez Mutante* (1973), el adolescente Paulo Caldas, que en la década siguiente sería uno de los grandes cineastas pernambucanos. En total, 11 películas fueron inscriptas en Jornada y Pernambuco volvía a la escena cinematográfica nacional (Figuerôa, 2000, p.40). El mejor resultado obtenido por el estado fue el segundo lugar para *Missa de Vaqueiro* (1973) de Eichler y Godoy.

Pero no solamente las películas se convertirían en victoria, sino que otro paso fue dado para consolidar el movimiento. En la Jornada también nació la Asociación Brasileña de Documentalistas, con el objetivo de garantizar el derecho de los profesionales del área y la solidificación del súper 8 en el cine nacional, pero también generó mucha repercusión en los medios de comunicación impresa de la época. Como bien define Alexandre Figuerôa en el libro *Cinema Pernambucano: uma historia en ciclos*, explotó una fiebre de interés acerca del cine en el estado a fines de 1973 y principios de 1974 (2000, p.40).

En 1974, aconteció el I Festival Brasileño de Película Súper 8, en Curitiba, sur del país. El festival fue encabezado por Silvio Back, un cineasta muy respetado que ayudó a la divulgación del festival inédito por todo el país. Pernambuco envió nueve películas, con cuatro seleccionadas para la muestra competitiva: *Caboclinhos do Recife* (1974), de Fernando Spencer; *A górgona doméstica* (1973) y *Vaquejada* (1972) de los militares Eichler y Godoy y *Bajado, um artista de Olinda* (1973), de Spencer y Celso Marconi – crítico de cine de la época–. De las cuatro, solamente *Caboclinhos do Recife* (1974) se llevó premio.

En este mismo año, la *Jornada de Curta-Metragem* que fue la precursora de este movimiento, alcanzó un crecimiento tan importante que ya no es más de Salvador, sino que pasa a ser *III Jornada Brasileira de Cortometrajes*, aceptando películas de distintos formatos. Spencer fue el único premiado por la Fundación Cultural bahiana, con el trofeo de mejor película y por la TV Universitaria de Recife, como mejor película pernambucana. Los cineastas del estado continuaron grabando sus películas y Jomard Muniz, uno de los más grandes autores de esta época, realizó siete películas, entre ellas *Ensaio de Androginia* (1974), *Inferolento* (1974) y *Babalorixá Mário Miranda, Maria Aparecida no Carnaval* (1974), *Mito e contramito da família pernambucana* (1974), entre otros. La producción y la búsqueda por este formato era tan grande que aún en 1974 el súper 8 fue tema de dos conferencias en la I Muestra y I Simposio de la Película Documental Brasileña, dictadas por Celso Marconi y Silvio Back.

Pero no se puede olvidar que se vivían tiempos dictatoriales, y la censura era parte importante en este período. En el último festival del año, en diciembre de 1974, hubo una película prohibida por la censura, imposibilitada de ser exhibida en el Festival Nacional del Súper 8. Entre los años de 1964 y 1969, el país vivió años muy difíciles, no solamente por la dictadura en si, sino porque fueron años inestables, conspiradores y anárquicos de la historia brasileña. La paranoia dictatorial era muy fuerte en los presidentes Castello

Branco y Costa e Silva. En cambio, el General Medici que gobernó el país entre 1969 y 1974 garantizó al país un período de estabilidad política y, al mismo tiempo, fue el gobierno más represor y violento de la dictadura. Fue en su mandato que se creó el DOI-CODI, un Centro de Operaciones de Defensa Interna que practicó innumerables torturas en los que eran considerados subversivos y una amenaza para el orden nacional.

En 1975, ya bajo el comando del General Geisel, el país comenzaba el proceso de redemocratización aunque vivía una crisis económica. Geisel prometió una política más liberal para el país, con la disminución de la censura y el gradual proceso de liberación de los derechos civiles. Fue en este año que Pernambuco se convertía en el estado con mayor producción en súper 8 del nordeste. El estado fue muy bien recibido en el Festival de Cine de Penedo, en Alagoas. Pero le faltaba a Pernambuco un festival local, donde los pernambucanos pudieran acceder a las obras de los autores locales, que solamente tenían a los festivales, jornadas y muestras como vitrina de su trabajo. Entonces es creada la I Muestra Recifense de Película Súper 8, promovida por la Secretaria de Educación y Cultura de Recife. El éxito fue total y alcanzó un público de tres mil personas por noche. En este mismo año también es creada la Amacine –Amateurs del Cine de Pernambuco–, y se realiza la IV Jornada Brasileña de Cortometraje, de esta vez, con la participación del súper 8 limitada. El criterio era recibir las películas que nunca habían sido exhibidas en otras ocasiones, justamente para controlar la entrada enorme de películas de este formato en la jornada. También fue marcada otra vez por la censura, con cuatro películas aprehendidas y otras muchas desaparecidas en la hora de la exhibición, sin cualquier explicación. Pero el año se encerraría de una manera especial, con diez películas en la muestra organizada por el *Cineclube Glauber Rocha* llamada *Súper 8 en Cuestión*.

El año de 1976 fue también muy especial para los cineastas del súper 8 pernambucano. Además de todos los festivales nacionales, los cineastas locales, con el objetivo de

expandir el alcance de sus obras, tomaron iniciativas particulares para la difusión de las películas de súper 8. Fue creado en *Cinevivendo*, un proyecto de Jomard Muniz que exhibía las películas en varios espacios culturales, además de promover discusiones acerca del tema; el proyecto *Dois Programas um Super 8*, de Eduardo Maia y Félix Filho, que ofrecían las obras de este formato para las escuelas, clubes y asociaciones sin cobrar nada por eso. También fue creado el *Grupo de Cine Súper 8* y contaba con la participación de los principales nombres del ciclo en Pernambuco: Fernando Spencer, Jamard Muniz, Geneton Moraes, Osman Godoy, Celso Marconi, entre otros. Este grupo representó el fortalecimiento del cine súper 8 en el estado.

En este mismo año también fue la presentación del II Encuentro de Películas Súper 8 de Recife, con la participación de más de veinte películas de los cineastas pernambucanos y también fue el año de producción de *O Palhaço Degolado* (1977), de Jomard Muniz. Una película de género experimental que criticaba a los dos mayores representantes de la cultura de Pernambuco por el hecho de que ellos –Gilberto Freyre y Ariano Suassuna– recusaban “aceptar las innovaciones estéticas e ideológicas en la producción cultural” (Figuerôa, 2000, p. 78) en Pernambuco. Fue la película más reconocida por el público en el recién creado Festival de Recife, con una duración de cuatro días.

En 1977, el movimiento gana todavía más fuerza con la implantación, en el teatro, del formato súper 8 como recurso narrativo. Tres películas fueron exhibidas en medio de la obra teatral, reconociendo la importante y la popularidad del formato en el estado. Además, varios festivales, muestras y jornadas fomentaban la producción. Pero ya en 1978, se registró el último largo pernambucano antes de *El Baile Perfumado* (1996), del año de 1996.

#### 4.2.2. El declive

Muchos factores contribuyeron para el declive de este movimiento tan rico culturalmente. El primero fue la prohibición de la importación de productos por parte del gobierno dictatorial. Si durante los primeros años, uno de los factores que llamaron la atención de los cineastas fue el bajo precio de los materiales necesarios, esta ventaja ya casi no existía, pero empeoró con la medida contraria a la importación tomada por el gobierno nacional. Con el tiempo, los productos estaban cada vez más escasos, y, consecuentemente, los que todavía restaban en las tiendas especializadas, tenían un precio muy alto en comparación a los años previos. La única opción era comprar directamente en el exterior, lo que encarecía todavía más los materiales. Esto, por consecuencia, disminuyó la producción en el estado, pero no la interrumpió completamente. Todavía había tiempo para realizar, en 78, el II Festival de Recife. 26 películas pernambucanas participaron del festival y llevaron la mayor parte de las premiaciones –que consistían justamente en materiales y ayuda en dinero–. El primer lugar fue para Geneton Moraes y Paulo Cunha con la película *Esses onze aí* (1978); el segundo lugar quedó con Geraldo Pinho, Paulo André y Fredi, con la película *Batalha dos Guararapes II* (1978) y el tercer lugar fue para Jomard Muniz y la película *Inventário de um feudalismo cultural* (1978).

En 1979, la participación de las películas súper 8 fue suspendida en la Jornada responsable por todo el éxito del movimiento en sus comienzos. La *VIII Jornada Brasileira de Cortometraje* ya no aceptaba las producciones de este formato, con la justificativa de que ya había demasiado espacio para el súper 8 en los otros festivales, muestras y jornadas. En el mismo año, el III Festival de Recife no contó con la mayoría de las producciones, siendo superado por San Pablo. Este festival sería el último gran evento de Recife pensado para homenajear los cineastas del súper 8. A pesar de los sucesivos intentos, ya no era más viable y barato producir varias películas, principalmente porque lo que se exhibían eran películas que no entraban en los circuitos comerciales, sino que

eran películas para festivales especializados. Tampoco había esa industria comercial en Brasil.

Debido a todo eso, cada vez también había menos espacios públicos para la exhibición de las obras. Los realizadores muchas veces sufrían con la precariedad de los equipamientos disponibles, ya que ya no eran tan utilizados. Pero, a pesar del declive rápido, el movimiento sirvió para ayudar a los pernambucanos a experimentar nuevas maneras de expresarse, y así crear un nuevo lenguaje cinematográfico. Por no sufrir la reprobación de una industria que obliga a la creación casi fabril de las películas, los cineastas pudieron volar y crear nuevas maneras de producción que ayudaron a los nuevos cineastas de la década de 1980 a tener una mirada distinta. Se puede notar claramente en este período que la preocupación en imitar a EE.UU. ya no es más tan presente en el cine nacional y pernambucano. Los autores por fin entendieron que pueden y deben experimentar y crear nuevas formas de expresión. Este aprendizaje fue fundamental para la noción básica de la característica local: un discurso diferente a todos los demás en Brasil.



## Capítulo 5: La nueva generación de cineastas

### 5.1. Los autores de la nueva generación

La década de 1990 se convertiría en un marco en la historia del cine brasileño, en general, pero principalmente en Pernambuco, donde tomaría proporciones que quizás nunca antes hubiera sido posible. Como se ha subrayado durante los capítulos previos, la historia de cinematografía de Pernambuco se resume en un constante sube y baja de producción, de incentivo financiero, de censura, etc. Si bien los pernambucanos seguían tradicionalmente con las características propias de su cine –denuncia, vida cotidiana, etc.–, la reanudación del cine pernambucano era algo muy esperado y deseado por los profesionales del estado. El avance político tendría que contribuir también para la cultura, en especial para la cinematografía de Pernambuco, históricamente importante. Todas las referencias pasadas, de mucho éxito y al mismo tiempo efímeras, que contaban con poco apoyo, resultarían una inspiración para los autores de la nueva generación. De la misma manera que Firmo Neto y Newton Paiva se inspiraron en el *Ciclo do Recife*, también lo hicieron Rocha, Noronha e incluso los más recientes, como Assis, Mendonça, etc., se inspiraron en la producción de las décadas siguientes.

Puede parecer que la historia de la cinematografía pernambucana sea un conjunto de pequeñas fases, pero el resultado final de todo este siglo de aprendizaje se ve plasmado, resumido en las películas actuales. El cine pernambucano sigue valorizando a su gente y sus historias y creando así obras importantísimas, incluso para la cinematografía nacional. Este capítulo trata de mostrar donde culminó todo este recorrido largo y difícil.

Con el final de la dictadura, el inicio de la reestructuración económica y política del país, el cine vuelve a ganar fuerzas. La diferencia es que esta vez se está manteniendo en el éxito, cosa que como se pudo percibir, solía ser fugaz, cuando lograba ser reconocido. La cinematografía brasileña está caminando para 20 años de estabilidad, crecimiento y reconocimiento entre todos los profesionales de cine, incluso los que no tienen esta

nacionalidad. En este período se llevó nominación al Oscar, Oso de Berlín, etc. Pernambuco, específicamente, también ya se expandió y en 2012 dominó al Festival de Cine de Brasilia con varias nominaciones y premios en diversas categorías.

Después de todo este recorrido, el cine brasileño nunca logró una continuidad. Entonces surge una pregunta: ¿por qué ahora sería distinto? Una de las posibilidades, que explicarían la duración de este período exitoso, son los varios incentivos por parte del gobierno para la fomentación de esta industria. En 1991 fue creada la *Ley de Incentivo a la Cultura*, más conocida como *Ley Rouanet*, que garantizaba el derecho a la persona física o jurídica de obtener beneficios fiscales en cambio de incentivo a la cultura. Las empresas o personas interesadas, deducían parte de su impuesto sobre la renta, donándolos para el sector cultural. Debido a esta iniciativa, todos los sectores de la cultura lograron acceder más fácilmente a ayudas para producir sus proyectos. En 1993, la *Ley del Audiovisual* fue creada, asegurando, reiterando que el cine ya no sería olvidado ni sufriría la negligencia de los financiadores. Los realizadores brasileños solamente esperaban por esta oportunidad de tener los recursos de producción, ya que ni durante los peores períodos se rindieron. La esperanza de poder vivir de cine, que siempre estuvo presente en el imaginario de los que lo amaban, en la década de 1990 empezaba a convertirse en una posible realidad.

De esta posibilidad empezaron a surgir las ideas y nuevas películas del grupo de cineastas que serían, años después, las referencias pernambucanas en el cine. En 1996 estrena *Baile Perfumado*, una película creada por Paulo Caldas y Lírio Ferreira. Pero para lograr realizarla, todos los autores se unieron para presionar al gobierno afín de tener un mayor apoyo e incentivo para la fomentar el cine pernambucano.

La presión de los realizadores junto al gobierno estadual, para la creación de mecanismos que propusieran incentivar la producción, impulsó a la Secretaria de Cultura estadual a elaborar una legislación de apoyo a proyectos culturales, además de promover un concurso de guiones para cine y video en el ámbito estadual.

(Figuerôa, 2000, p. 102)

A pesar de la acción del gobierno, no fue debido a esta medida de incentivo que los pernambucanos consiguieron su apoyo. Les fue concedido el premio *Rescate del Cine Brasileño* que les daba oportunidades a los directores debutantes. Pero otros directores fueron premiados con incentivos a partir de concursos como el *Ary Severo*, como en el caso de Marcelo Gomes para realizar la película *Maracatu, Maracatus*, de 1995, y también el caso de Adelina Pontual, que a través de este incentivo logró realizar *Cachaça*, también del año de 1995 (Figuerôa, 2000, p. 102).

Estos cuatro precursores del cine post moderno pernambucano, ya se conocían desde los tiempos de la facultad. Juntos formaron grupos de cine *Vanretrô* –una contracción de las palabras *Vanguardia Retrógrada*–, que nació del deseo de parte de los estudiantes de periodismo de aventurarse en el cine. Paulo, Lírio, Marcelo, Adelina y otros, como por ejemplo uno de los directores más conocidos y controversiales del estado, Cláudio Assis, se reunieron en 1985 para la realización de películas. Todos se juntaban debido al interés en común y creaban guiones que más tarde enviarían a los varios concursos ahora disponibles para los cineastas. Dos de los participantes del grupo, Cláudio Assis y Samuel Holanda, escribieron juntos el primer guión premiado entre los miembros del *Vanretrô*. Debido a esta oportunidad, Assis dirigió su primer corto de ficción, *El Cura Henrique: un asesino político*, del año de 1986. La película cuenta la historia de la muerte de un padre que trabajaba para un arzobispo contrario a la dictadura. Por ser su asesor, fue violentamente asesinado por los adversarios políticos para reprimir las iniciativas del arzobispo Don Helder Câmara. Esta película fue importante porque conmocionó a los espectadores con una historia de lucha, injusticia, violencia, etc., todos adjetivos para definir un período que por fin había llegado a su final –sino jamás sería posible la exhibición de tal historia–. Pero a pesar del hecho que el premio se lo llevo Cláudio,

muchos del grupo se sumaron a la producción del corto, asumiendo algunos de los roles correspondientes para la producción.

En *El nuevo ciclo del cine en Pernambuco: la cuestión del estilo*, de Amanda Mansur, la autora define al cine pernambucano como un cine de *brodagem* –una apropiación brasileña de la palabra *brother*, que en inglés significa *hermano*–.

(...) La *brodagem* funciona como un juego de reciprocidades e intereses personales en el cual están involucrados diversos grupos: los periodistas, los músicos, los cineastas (...) Por tratarse de un Estado en la periferia de la producción cinematográfica del país, en un esquema de producción de bajo presupuesto, los lazos de interés personales son necesarios para la concretización de los proyectos.  
(Mansur, 2009, p. 77)

Debido al hecho de que todos son amigos, estudian en la misma universidad y son amantes del cine, nada más natural que construir esta red de contactos, de intercambio de conocimientos. Este tipo de relación, particular de los cineastas pernambucanos, ayudó en parte a la construcción de un discurso cinematográfico cercano, así como también los recursos técnicos y otras áreas que recibirán mayor atención en el subcapítulo siguiente. De la necesidad surgió una expresión grupal, ya que la formación y la construcción del cine particular de cada autor se dio en conjunto, en este grupo donde la principal característica es la falta de jerarquías muy resaltadas y cada uno tiene su importancia. Este grupo permanecería unido por algunos años más, hasta que naturalmente se disuelve en 1995, después de filmar *Baile Perfumado* (1996) –a ser tratado más adelante–. Pero esto tampoco significó una ruptura total del estilo de cine que producirían las décadas siguientes. Actualmente los protagonistas reconocen la gran importancia que cada uno representó para la construcción personal, del director de cine, de cada uno de ellos, los grandes nombres del cine pernambucano actual.

*Cura Henrique: un asesino político* (1986) fue el trabajo de conclusión de curso de Cláudio Assis, en el año de 1986. Este fue el año final para todos y que resultó en la natural separación, pero aún mientras estaban estudiando, empezaron su camino

paralelo al cine produciendo un programa de radio. A pesar de nunca haber sido presentado al público, este programa es una evidencia fuerte de la influencia musical en el cine pernambucano y viceversa. Sin embargo, esta relación solamente se haría explícita en la década de 1990, asunto que será retomado más adelante. Pero más que realizadores, estos directores conformaban un grupo que se reunía para estudiar cine. Más que nada se dedicaban a entender los grandes directores pernambucanos, brasileños y extranjeros. En la entrevista concedida a la autora Amanda Mansur, Samuel Paiva, un investigador de la historia del cine y miembro del *Vanretrô*, reveló algunos hábitos del grupo. Cuenta que se juntaban para ir a las sesiones de cine y asistir a las películas de arte disponibles en Pernambuco, en especial autores como, los extranjeros y grandes nombres del cine, Fellini y Truffaut y a los autores del estado, afín de conocer más profundamente a la cinematografía pernambucana (Paiva, 2007, citado en Mansur, 2009, p. 43).

El hecho de estudiar tan profundamente al cine, a pesar de no tener una formación específicamente cinematográfica, le sirvió para crear lo que sería la nueva cara del cine pernambucano. La propuesta central del grupo era analizar el pasado del cine de Pernambuco y así poder, como ya bien dice el nombre del grupo, tomar el frente, la delantera del discurso cinematográfico pernambucano “proponiendo una estética vanguardista” (Mansur, 2009, p. 43), pero respetando a las referencias pasadas. Esta propuesta, incluso, se extiende más allá del grupo y termina por identificar a la gran mayoría de autores pernambucanos. En cada una de sus obras queda evidente esta mezcla de pasado y presente.

A lo largo de la década de 1990 ellos maduraron como autores y crearon películas que son consideradas muy importantes en la construcción de este cine tan particular. A pesar de haber compartido juntos este amor por el cine durante parte de la década de 1980, hasta el año de 1995 no habían producido ninguna película con peso nacional y

reconocimiento del público. Como ya fue apuntado anteriormente, este año fue especial debido al incentivo –hasta la fecha inédito en la historia del país– por parte del gobierno para fomentar a la cultura cinematográfica del país.

En 1990 era elegido el presidente Fernando Collor de Melo. Después de más de veinte años, el primer presidente post dictadura elegido por voto directo de la población. Afiliado de un partido sin expresión nacional, sin apoyo político expresivo, Collor logró llegar al segundo turno de votaciones para la elección presidencial de 1989. Disputando el cargo de presidente con Luiz Inácio da Silva, el Lula, utilizó su característica narcisista, además del gran poder de actuación que poseía, para construir la imagen que él creía ser la ideal, la de un político que lucha contra la corrupción y que cambiaría la deteriorada situación económica del país. Defendía también que trabajaría para los *descamisados* –término robado de Eva Perón cuando se refería al trabajador peronista argentino–, en contrapartida, atribuía al candidato Lula la imagen de un hombre que ahogaría todavía más al país con su política socialista. Gracias a todos estos artificios utilizados por Collor y el apoyo de la extrema derecha en el segundo turno, fue elegido presidente, pero no quedaría más que dos años en este cargo. En 1990, cuando tomó pose, tuvo actitudes muy extremas en el intento de recuperar la economía nacional y estancó los salarios y los precios, además de embargar los ahorros de todos los ciudadanos. Luego empezó a perder sus aliados políticos y debido a una discusión doméstica, su hermano, Pedro Collor, denunció un gran esquema de corrupción en su gobierno. Se instituyó una CPI –sigla en portugués que significa Comisión Parlamentar de Averiguación– por parte de la Cámara de los Diputados y se pudo confirmar la existencia de una relación entre el presidente y el empresario Paulo César Farias. Por consecuencia, fue pedido un proceso de *impeachment* contra el presidente que, para no sufrir las consecuencias, renunció al cargo. Por primera vez en la historia de la república brasileña un presidente perdía su cargo de forma democrática, sin golpe militar. Para el cine brasileño, el gobierno de Collor representó un retroceso en las conquistas de los cineastas. Fue en su gobierno que llegó

al fin la Embrafilme, la productora y distribuidora estatal del país, responsable por la realización de muchas películas desde su creación, en 1969, hasta fines de la década de 1980. El cine de Brasil, a partir de esta decisión, volvería a un período de incertidumbres. A pesar de haber conquistado la libertad, no sufrir más con la censura, los cineastas perdían uno de los principales incentivos para el fomento de la industria.

Tras la renuncia de Collor, quien asume el cargo es su vicepresidente, Itamar Franco. Itamar contó con el apoyo de todos los partidos para tomar posesión. En su gobierno convocó un plebiscito para que la población pudiera decidir entre los sistemas parlamentarista y presidencialista, y entre monarquía y república. También fue en su gobierno que se dio la creación del *Plan Real*, una solución encontrada por el senador Fernando Henrique Cardoso, que asumiría el gobierno en 1994. Con relación al cine, fue en 1991, todavía en el gobierno Itamar que fue creada, otra vez, una ley para el fomento del cine nacional, la *Ley Rouanet*, ya citada previamente. En Pernambuco, es también en principios de la década de 1990 que se ve la creación de nuevas políticas de incentivo a la cultura y que incentivaron todavía más a los cineastas pernambucanos en la creación de nuevas obras, como también a los otros sectores de la cultura (Mansur, 2009, p. 54). Fue con este incentivo del gobierno, en forma de concursos de guión, que fue posible seguir con la producción rica ya experimentada previamente en el estado, ya que el país estaba en una profunda crisis financiera y no había esperanza de ayuda de los sectores privados.

En 1993, Marcelo Gomes, Adelina Pontual y Cláudio Assis crean la productora de cine Parabólica Brasil, suscitando una vuelta de parte del grupo *Vanretrô* que todavía estaba en Pernambuco. Fundada como una ONG, la productora facilitó el acceso a las políticas públicas de incentivo a la cultura, además de “agitar el escenario audiovisual de la ciudad (...), haber estimulado la formación de nuevos realizadores (...)” (Mansur, 2009, p.56) promoviendo cursos técnicos para los interesados. Esto, junto a los incentivos del gobierno, proporcionó un incremento importante en la producción de cortos

pernambucanos. Pero sería un largo el gran responsable por consagrar este nuevo cine. *El Baile Perfumado* (1996) se convertiría en el máximo representante de esta reanudación del cine brasileño.

*El Baile Perfumado* (1996) cuenta la historia de Benjamin Abrahão Botto, un libanês que se fue a vivir a Brasil para no participar de la Primera Guerra Mundial. Trabajaba como vendedor, pero también fue el director responsable por varios videos inéditos sobre Lampião y la vida del Rey del *Cangaço*. Abrahão se convierte en un “asistente” del Cura Cícero, importante figura en la época, y a través de él conoce a Lampião. De inmediato arquitecta un plan para infiltrarse en el bando y así hacer registros fotográficos jamás logrados por otra persona. Al final, involucrado en una red de peligros, Abrahão es asesinado. La película no hacía ninguna crítica directa, sino que presentaba una historia. Al revés de las películas que seguirían a esta, Lírío y Caldas deciden simplemente retratar la historia de un hombre tan importante para la cinematografía pernambucana. *El Baile* (1996) fue un marco de la reanudación del cine de Pernambuco, dictó tendencias a ser seguidas e inauguró el género *Árido Movie*, que será analizado más profundamente a continuación. También sufrió muchas influencias del contexto en el cual fue filmado, ya que recién habían sido liberadas, otra vez, las ayudas federales de incentivo a la cultura, premiando justamente a Ferreira y Caldas para que pudiesen filmar *El Baile* (1996). Este nuevo cine nacía en la misma época del Movimiento *Manguebeat*, que tuvo participación fundamental en la película. Además de tener algunas participaciones de los cantantes como actores, la banda sonora es de responsabilidad de los músicos del *manguebeat*. Más adelante se entenderá mejor el movimiento, pero la principal característica que poseía era la conjunción del pasado con el presente, de lo tradicional con lo novedoso, y así se refleja en la película. Con músicas que mezclan los ritmos típicamente pernambucanos con el rock, las imágenes de la película son utilizadas en conjunto para contar el pasado de este estado. Surgía, en sociedad entre el cine y la música, un movimiento cultural que atraería a los directores pernambucanos a producir cada vez



más. El movimiento fue responsable por este rescate de la cultura de Pernambuco, junto con el deseo latente de avanzar hacia un futuro prometedor.

Técnicamente, sin embargo, la película siguió en el pasado en algunos aspectos, principalmente en la iluminación. Con la precariedad de la década de 1990, las escenas eran iluminadas con luces directas a los personajes, con mucha intensidad, lo que provoca a quien ve la sensación de irreal, de que está puesta de propósito para transmitir esto, algo real de una manera falsa. Un ejemplo de este mal uso es una escena en la cual Benjamin está charlando con el dueño de la ABAFILMS. En el plano inicial, los dos se ven de costado, uno en cada lado del plano. Benjamin tiene el rostro fuertemente alumbrado, con una luz dura y blanca, mientras que el Coronel tiene una luz completamente contrapicada, dando el clima de suspenso en la escena con nivel dramático importante. El fondo, mientras, se veía completamente negro y oscuro. En el plano siguiente, donde se ve mejor el Coronel que a Benjamin, la luz ya está frontal, e igual de fuerte. Si bien se puede percibir la intención del director de crear un ambiente de suspenso, la mala aplicación de los recursos llama más la atención que la dramaticidad de la escena en particular. La fotografía en general, de hecho, es muy arriesgada. Los directores juegan con muchos planos heterodoxos. Varios ejemplos están presentes a lo largo de la película, como los planos totalmente cenitales, y los que cuentan con ángulos muy particulares. Los directores utilizaron muchos planos contrapicados, otros picados, como manera de incrementar al relato de la escena. Por ejemplo, en la escena que Benjamin está conversando con el delegado y algunos de sus soldados, por un cierto tiempo la cámara está totalmente contrapicada, registrando la charla. Otro movimiento de cámara que también llama la atención es el efecto *ventilador* que buscaron en la escena que Benjamin está flirteando con la mujer del Coronel Zé de Zito. La cámara muestra a los dos, hace el recorrido hasta el coronel y ahí se queda. La fotografía también cuenta con muchos cambios de temperaturas color. En un momento está todo muy azul, y en otra escena ya está todo bien amarillento. Pero en el movimiento, el recurso de fotografía

que más llama la atención es el plano secuencia inicial. Dura aproximadamente tres minutos y muestra al Padre Cícero muy enfermo, después recoge toda la casa, mostrando a los fieles rezando, hasta llegar a Benjamin, que sale de su habitación y encuentra al padre ya muerto, en un ataúd. El tiempo de la ficción fue mucho más largo, pero la fluidez del plano secuencia permitió este corte brusco en la historia en poquísimos minutos, y bellamente filmado. La música también juega un importante papel en la película. Como ya fue aclarado anteriormente, la banda sonora fue utilizada para marcar esta alianza entre el pasado y el presente, mostrando escenas originales de Lampião – por veces– mientras escuchamos a *Chico Science y Nação Zumbi*, responsables por el surgimiento del movimiento *Manguebeat*. Además de la presencia de algunos de estos representantes durante la película. Esta relación entre música y cine fue muy importante para la construcción de este tipo de cine.

En relación al montaje, funciona para contar, cada una a su ritmo, los diferentes climas de la película. Si es una escena de lucha, de tiros, un montaje más rápido, dinámico. Si la escena es de suspenso, un montaje paralelo, para aumentar la tensión, entre otros. El vestuario también es parte fundamental, ya que una mala elección cambiaría el clima de la película por completo. Pero fue muy bien trabajado y ayuda al espectador a embarcar en la historia. También se puede registrar algunos pequeños errores de continuidad, como por ejemplo en la escena que Lampião asesina a tres soldados del gobierno. Cada uno de ellos ensucia la cara del *bandolero* con sangre. En la toma siguiente, la cara ya no aparece más sucia.

Pero hay una característica en esta película que también sería común en el discurso pernambucano. La auto referencialidad, la presencia constante del cine adentro del cine, y el papel que tiene este aparato, esta cultura, para la gente de Pernambuco. Por esta razón, los directores ponen, en una sesión de cine que Lampião va con su mujer, Maria, tomas originales de la película de 1926, *La Hija del Abogado*. El simple hecho de ir al cine

le encantaba a los *cagaceiros*, por muchos considerados monstruos, pero que adentro de una sesión de cine, se convierten en personas comunes, como todas las otras. También en un intento de hacer la historia más verosímil, los directores ponen algunos minutos de las verdaderas imágenes capturadas por Benjamin en la década de 1930. Este reconocimiento del cine y de las personas reales que componen este núcleo cultural sería característica presente en la mayoría de las películas en la década siguiente, a ser analizada más adelante.

Con esta película tan especial nacía el *árido movie*, término creado por Amin Steppele, representante del *Ciclo Súper-8*. El término *árido movie* se refería a la ebullición cinematográfica que vivía Pernambuco en las décadas de 1980 y principios de 1990.

La expresión 'árido movie' define algunas premisas estéticas muy precisas. Según Steppele, los cineastas de Recife pretenden reciclar la cultura del Nordeste para el lenguaje moderno. (...) Los 'árido boys' se refieren al lenguaje del cine *underground* (...) de los 70, con una excepción: 'queremos recuperar el placer de contar una historia dialogando así con un público más amplio'. O sea, buscan un experimentalismo capaz de comunicación, una modernidad con el pie en la tradición (...).

(Oricchio, 1997, citado en Mansur, 2009, p. 86)

Este lenguaje era muy similar al que también utilizaban los músicos pernambucanos del movimiento *Manguebeat*. Si el cine pernambucano de los 90 fuese un ritmo musical, seguramente sería este. La relación de *brodagem*, citada previamente, no se dio solamente entre los cineastas, sino que se extendió también para la música, rindiendo grandes sociedades entre los dos seguimientos. Los directores pernambucanos, con la intención de recaudar plata, vendían sus películas y organizaban fiestas. El hecho de que los músicos y los cineastas siempre compartían los mismos ambientes, facilitó la mezcla entre estos seguimientos culturales y, con el surgimiento del movimiento *manguebeat*. El *manguebeat* tenía como característica más representativa musicalmente la mezcla de ritmos regionales con el hip hop, el rock y la música electrónica. Los cineastas y músicos, que compartían los mismo ambientes en común, empezaron a crear códigos culturales y

valores sociales iguales (Mansur, 2009, p. 60). Estos dos movimientos comparten características muy particulares.

(...) fragmentación de los códigos culturales, multiplicidad de estilos; oposición entre tradición y modernidad (el local y el global) (...); el típico humor local evidenciado por la utilización de los disfemismos (“un poco de diversión a veras”); la colocación en evidencia de las leyendas e historias de la región (humor lúdico); el uso de las locaciones reales y personajes y figuración de la región.  
(Mansur, 2009, p. 61)

La conjunción de los músicos y los cineastas fue un rico ambiente de intercambio de conocimientos y experiencias. Las bandas sonoras de las películas del movimiento eran compuestas por los músicos del *manguebeat*, así como los videoclips de los grupos musicales eran dirigidos por los cineastas. Este movimiento fue responsable por una revolución en la cultura de Pernambuco, que en las décadas pasadas poco tuvo de expresión en la escena musical y en la cinematográfica.

Pero encontrar un lenguaje propio no significaba mostrarse contrario a otras ideas que no la regional. El cine pernambucano estaba pensado para alcanzar a todos los tipos de público, a pesar de contener características muy fuertes y sobresalientes de esta región del país. Así, naturalmente este término que definía y reducía al cine pernambucano a simple movimiento con características marcadas, fue negado por su propio autor, Amin Stepple. “(...) la película avanza osadamente en el experimentalismo, dejando definitivamente detrás a la estética romántica del *árido movie*, la vieja balada de los años 90 (...)” (Stepple, 2003, citado en Mansur, 2009, p. 87). Esta afirmación fue sobre la película *Amarillo Mango*, del año de 2003, dirigida por Cláudio Assis.

Más que las décadas de 1980 y 1990, las décadas siguientes serían aún más importante en el respeto al alcance de un reconocimiento mayor por parte de la crítica y del público, aceptando y admirando a este nuevo discurso pernambucano, esta nueva manera de contar sus historias. En el año de 1998 se inaugura la sala de cine de la Fundación Joaquim Nabuco, que serviría no solamente como un espacio más, sino que como el

espacio para la exhibición de las películas de autor, no solamente de Pernambuco, sino que de todo el mundo, avivando todavía más la industria cinematográfica de Recife. La década de 2000 cambiaría por siempre la historia del cine pernambucano.

## **5.2. El discurso cinematográfico del cine Pernambuco**

Para entender cual es el estilo pernambucano, Amanda Mansur, en su libro ya citado previamente *El nuevo ciclo del cine en Pernambuco: la cuestión del estilo*, intenta encontrar las características que estas películas tienen en común que pueden servir como factores determinantes en la búsqueda de este estilo propio. Con características determinantes que muchas veces no se sabe identificar a simple vista, las películas pernambucanas tienen una identidad particular que no es solamente definida por la geografía. Una comprobación es que no todos los directores son naturales de Pernambuco, un ejemplo es Paulo Caldas, que nació en el estado vecino de la Paraíba. Tampoco todas las películas son filmadas en Pernambuco. También después del fin del grupo *Vanretrô*, no hubo ninguna conformación formal, ni tampoco reglas y determinaciones a seguir por todos. Pero aún así el cine pernambucano tiene características únicas que unen a la mayoría de sus películas, sea por un factor o muchos. Quizás los cánones culturales que sellaron con el movimiento *manguebeat* puede haber contribuido para este estilo que está pasando de generación en generación.

En este subcapítulo se utilizarán análisis de películas de algunos de los autores más importantes del estado con el objetivo de encontrar características que puedan moldear este concepto de cine pernambucano. En la década de 2000, el cine de Pernambuco alcanzó todavía más reconocimiento por parte de la crítica y de los más variados espectadores. En 2003 fue estrenada *Amarillo Mango*, de Cláudio Assis. La película cuenta varias historias entrelazadas, que son muy particulares y que muestran la esencia de la naturaleza humana, desproveída de cualquier pudor. Se pasa en la periferia de

Recife, la capital de Pernambuco, y tiene como personajes al carnicero Wellington, casado con una evangélica, pero que la traiciona con otra mujer que insiste en exigir su separación. Dunga, que está enamorado del carnicero, hace todo lo posible para conquistarlo. Es recepcionista, cocinero y gerente de una posada muy pobre y tiene como huéspedes a personas muy controversiales. Un ejemplo perfecto es Isaac, un necrófilo que se enamora de Lígia, la dueña de un bar en el barrio. Lígia, a su vez, vive una vida que nunca deseó y lo único que quiere es poder cambiarla.

Se puede concluir que ninguna de estas historias tienen rasgos especiales, únicos, que no pueden ser reconocidos por nadie más. Pero lo singular en el cine de Pernambuco, además de las historias complejas y humanas, es la manera que es abordada por los directores, la manera que deciden narrar estas historias. Assis es el maestro de las historias contadas de forma cruda, sin pudor, sin la preocupación de encantar –muy común en el cine clásico–. De hecho, si encanta es a través de la fealdad. La película encanta y fascina no su belleza, sino que por su claridad y transparencia, por la falta de filtro al revelar quienes son estas personas. A través de estas pequeñas historias cotidianas, el director logra denunciar el panorama general de la vida en una *favela* pernambucana. En lugar de presentar las bellas playas y paisajes de la ciudad, opta por mostrar el ser humano a través de la fealdad, de la pobreza.

Quizás por esta idea de representar el general a partir del específico, o sea, la sociedad a partir de un pequeño grupo, no hay un solo protagonista, todos son importantes en la construcción de este mosaico social (Filho, p. 23, 2011). El guión no sigue la estructura clásica de Hollywood. Los autores no sintieron que sea imprescindible la resolución de todos los conflictos, a pesar de que todos los tuvieron a lo largo de la película. Por contar la historia de una realidad que no tiene final feliz, se utilizó esta realidad a la hora de crear una ficción, que reconoce su porcentaje de documental, con las cámaras que siguen a los personajes en sus acciones cotidianas. Un ejemplo es la escena inicial de

Lígia, cuando la cámara sigue el despertar de la personaje y todo sus pasos de su rutina diaria en el bar, que por lo general sería una elipsis. Al final, para enfatizar este juego con el género, Lígia mira a la cámara y desahoga sus frustraciones en los espectadores. Esto no es una auto referencialidad, pero nos remite a la sensación que nos da el documental, que estamos viendo no a un personaje, pero a una persona común.

La dirección de Cláudio es muy rica en la variedad de planos y como son utilizados, en conjunto con el sonido, para presentarnos los protagonistas. La escena inicial de Isaac, le acompañamos en su auto amarillo, que sigue por el centro de la ciudad, escuchando a un programa muy conocido de la radio de Recife. En una secuencia que no dura más de algunos poco minutos, fuimos insertados en la realidad cotidiana del lugar con un simple paseo en auto. También llama la atención la manera brusca y completamente opuesta de presentar la vida de la improbable pareja Wellington y Kika. Al contrario de la tranquilidad del paseo en auto, acá el corte es de la iglesia al matadero lleno de sangre. De la devoción cristiana a la violencia pagana. De una devota a un carnicero que se auto-proclama *canibal*.

En la película, se ve en todo momento, esta referencia al color amarillo que da nombre a la obra. Ya en la primera escena del hotel del Señor Bianô, el mango está presente, cortado, en la barra de la recepción, con las paredes amarillas. Todos los rubros se utilizan de este color para componer su espacio. Los colores de las sábanas amarillas, los objetos de arte, el propio mango, el auto de Isaac –que incluso su motor tiene detalles en este color–, y varias otras pequeñas referencias. Si el sentido común asocia el amarillo a la riqueza, al oro, el director decide tratarlo con un amarillo sucio, sin vida, sin saturación. El amarillo mango, el amarillo corriente que se encuentra en cualquier esquina. La riqueza de estos personajes y de los lugares presentados es justamente la simplicidad. A Assis también le gusta el grotesco y la violencia visual. Por ejemplo, en su película se ve a un hombre obeso al principio, sin camisa, caminando por la playa, la

señora enferma que vive en el hotel, masturbándose con el mismo aparato por lo cual respira, además de las escenas fuertes, como la que matan al toro y se muestra toda la acción, desde él vivo, luchando, hasta que lo muestra en el piso, ya paralizado, perdiendo toda su sangre.

Estas características también están presentes en su siguiente película, *Bajío de las Bestias*, del año de 2006. Todo este tratamiento y esta visión cruda acerca de la vida, sin la menor preocupación en mostrar lo bello, lo atractivo, se ve reflejada también en este largo. La película cuenta la historia de una joven que es explorada sexualmente por su abuelo. Cuando así lo desea, la lleva a un lugar oscuro para que muestre su cuerpo a los camioneros que le pagan por la *sesión*. Además, también cuenta la historia de un grupo de amigos desprovistos de cualquier noción de lo que es cierto y lo que es errado. Practican todos los tipos de violencia a quienes se les antoje, sin ningún remordimiento o culpa. También se acompaña la vida de un prostíbulo del interior y la falta de dignidad y seguridad de las mujeres que ahí viven. Como en *Amarillo Mango* (2003), el enfoque central de Assis es siempre la denuncia social, tratando los temas que causan náuseas a la sociedad y que, debido a esto, quedan siempre olvidados por todos. En sus películas, el autor trata de refregar en la cara de todos que la ven la dura realidad de Pernambuco. La exploración sexual de menores, la soberbia de los ricos, la violencia y la intolerancia extrema y el sexo carnal, sin amor. Esta película, quizás por ser la segunda de Assis, ya presenta características distintas. A pesar de que en *Amarillo* (2003), Cláudio muestra la verdad cruda, en el *Bajío* (2006) él decide subir otro escalón. Las denuncias son más explícitas. El estupro es algo común, como las escenas de sexo –incluso una explícita, donde se ve el acto de la penetración– y la violencia física y moral. La decisión de tratar de estos asuntos tabú de una manera tan violenta da la sensación de que ya no hay más tolerancia, que el autor cree que la única manera de enviar su mensaje es chocando a las personas. Trató tanto de la intolerancia en sus películas que se convirtió él en un intolerante. Técnicamente la película sigue la misma línea de *Amarillo* (2003). Tiene un



bueno tratamiento de la imagen, a pesar de no exagerar en equipamientos de rubros como la iluminación. Cláudio comparte con otros autores la idea de aprovechar al máximo la luz natural, logrando así una mayor naturalidad de la historia que cuenta.

Dos años antes, Lírío Ferreira dirige otra película de éxito en Pernambuco, *Árido Movie* (2005). Lírío también utiliza su cine como un medio de denuncia social, pero no en busca de generar esta inquietud como Assis, pero por el simple hecho de contar una historia. Una película muy distinta a *El Baile Perfumado* (1996), *Árido* (2005) cuenta la historia de Jonas, un presentador de TV que hace mucho salió de la ciudad en donde nació, en el interior de Pernambuco, para trabajar en San Pablo. Cuando se muere su padre, Jonas es obligado por su familia a volver para su entierro. A pesar de tener el apoyo de los amigos, él decide viajar sólo y vivir esta última experiencia con su padre. El *road movie* lleva a los espectadores a una región típicamente pernambucana, exhaustivamente trabajada en otras películas, pero como suele ser, con otro enfoque.

Cómo bien dice el título, la película trata de insensibilidad, sea de las personas o del entorno. El mayor ejemplo es justamente Jonas, que a pesar de intentar interesarse por la historia y el momento que vive su familia, nunca logra realmente sentirse en casa. La aridez ya tomó cuenta y vive con él aunque ya no viva en el *sertão*. La aridez también está representada en el lugar elegido, en la creencia exacerbada del profeta, que llega a bordear los límites de la locura y en la del indio que esconde al amigo. Más que nada, la película pasa el mensaje de que el árido no depende de la región, está en cada persona. Técnicamente la película está presentada de manera impecable en todos los rubros. La fotografía sabe trabajar con las temáticas presentadas y cambia de acuerdo con el ambiente, así como el sonido y el arte. La película está toda trabajada para desaparecer en cuanto obra de ficción, excepto en algunas tomas con movimientos de cámara que traducen la realidad. Un ejemplo de esta afirmación es el plano donde los amigos están

bailando en el bar en la ciudad de Rocha, cuando la cámara los sigue en movimientos circulares muy rápidos, que nos llevan por las emociones de cada personaje.

Pero más que todo, *Árido Movie* (2005) es la mayor referencia de este intercambio muy interesante entre la música y el cine. “La presencia de los músicos pernambucanos en las escenas configura un tributo al universo cultural del cual emerge este cine, especialmente a la llamada ‘escena mangué’” (Mansur, 2009, p. 117). En esta película, el músico Lirinha, uno de los líderes del grupo *Cordel do Fogo Encantado*, aparece como el ayudante del profeta. Esta referencia también queda muy clara en la escena que los amigos están bailando en el bar. Estas características particulares de este grupo que vivenció tantas etapas y formas de vivir el cine, serán conservadas, en partes, por la nueva generación. Pero, a pesar de eso, la década de 2000 marca la entrada fuerte de los nuevos directores del cine de Pernambuco. Estos directores y sus obras son los próximos a ser analizados.

La siguiente etapa del cine pernambucano vino reflejada en una renovación de escena cinematográfica del estado, con la introducción de nuevos directores y conceptos de cómo hacer películas. Aún así, se nota que la vida de la gente que ahí vive sigue siendo utilizada como temática principal de las películas. Un autor del post árido que retrata bien el cambio, conservando la esencia pernambucana es Camilo Cavalcante. Se recibió en la década de 1990 como periodista en Recife, estudió en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños, en Cuba, y volvió para dirigir su primer corto en el 2000. En el 2003 realizó el corto experimental *La Historia de la Eternidad*. El corto es muy duro, directo, intenso, y viaja por vidas resaltadas por el sufrimiento, el dolor, la humillación. El cine otra vez presente, haciendo el papel del que sana, el que hace olvidar, tratado como un lugar todavía lúdico, nada parecido con la realidad de al lado. Del mismo año de la primera película de Assis, también presenta las patologías sexuales de los hombres del interior, así como la violencia explícita –vista en *Amarillo Mango*

(2003) en la muerte del toro y vista en *La Historia de la Eternidad* (2003) en la escena de la muerte de la cabra—. El hombre crucificado y el feto lanzado a los perros son otros elementos de esta crítica a crueldad del interior. Al final, no se sabe si el arte imita la vida, o si la vida mimetiza el arte, y quizá sea este el punto que quiere hacer reflexionar el director. En su sinopsis, la película se presenta cómo

un falso plano-secuencia que pretende conducir al espectador en un viaje dentro de los instintos humanos, a través de un lenguaje poético y metafórico. Acontecimientos que representan un amplio panorama de la civilización occidental y todo lo que el ser humano es capaz, desde masacrar a su semejante brutalmente hasta inventarse un arte para liberar los sueños que están presentes en este ejercicio visceral que expone, sin concesiones, la eterna tragedia humana.  
(Portal Curtas, 2012)

En lo que se refiere a los aspectos técnicos, la historia, como dice la sinopsis, está toda presentada en un plano secuencia aparente, aunque haya cortes, arreglados en post. La idea de que la película es un viaje en este mundo está muy bien representada en este plano, que, cómo no llega al fin, no hay un espacio para reflexión. El espectador tiene que estar muy atento a la historia, por el riesgo de perderse algunos de los ejemplos y puntos de vista transmitidos en el cortometraje. Este plano, característico de las películas del cine pernambucano, utilizó al máximo el recurso disponible. La iluminación, a pesar de bella, es precaria en relación a la utilización de la luz para crear los climas. En la mayoría de las escenas, esta iluminación es natural, respetando la visión documental, casi de un *voyeur*, utilizada para contar la historia. No hay ningún tipo de diálogo, solamente se escucha a una música solemne de fondo, narrando toda la historia y ayudando a crear el clima deseado. El montaje particularmente especial ya que fue todo interno, utilizado con gran sabiduría por el director.

Algunos años después, en 2009, Camilo vuelve a tratar de la misma temática rural, característica de Pernambuco, en el cortometraje *Ave Maria o la Madre de los Sertanejos* —término en portugués que se refiere al hombre que vive en la región agreste—. Camilo realiza una película con la misma temática de la anterior, que cuenta la vida de esta

gente en el horario específico de las 18h00, pero con otra presentación de la vida, en este mismo lugar. El hecho de presentar varias veces la misma historia, desde otros puntos de vista, representa un poco de la dicotomía del discurso pernambucano. La película, al contrario de la anterior, no hace uso del plano secuencia sino que se utiliza de varios planos cortos. También no posee un personaje central, y esto es utilizado como recurso para que se pueda tener la posibilidad de mirar la misma historia por diferentes prismas. El montaje es más rápido, más dinámico, y muestra de distintas maneras las distintas situaciones presentadas. Un ejemplo son las escenas en que la cámara sigue a los niños, que corren y entra al cine y la de la señora que mira a las fotos de su álbum, presentada con un plano fijo. Si en *La Historia de la Eternidad* (2003), Camilo trabaja con el dinamismo del plano secuencia, en *Ave Maria* (2009) decide mostrar los dos ritmos distintos que también componen este lugar, apagando la idea de inercia completa. Pero, desde una mirada urbana, sigue en ritmo lento, distinto a lo que normalmente se está acostumbrado.

Técnicamente, la película está muy bien presentada. Empieza con un plano muy largo, dando la impresión de que la película trataría otra vez del ritmo de los *sertanejos*, el lento. Pero, mientras sigue la película, el montaje cambia el ritmo. La película se utiliza del recurso de montaje expresivo para marcar el ritmo de las escenas de acuerdo con la historia que cuenta. Sigue con planos fijos, más cortos, sobre cada aspecto característico de la vida rural. Hay también la presencia de un montaje como recurso para jugar entre las historias. Un ejemplo es la conexión entre dos planos, ya al final de la película: la escena es un hombre que está a punto de prender un cigarrillo, cuando hay un corte directo y ya se ve a una señora que prende a una vela. Utiliza solamente con el sonido ambiente, sin la música, presente constantemente en *La Historia* (2003). El recurso de la banda sonora sólo se presenta en la escena que se escucha la música en una radio, diegética, en el camión que es utilizado para el transporte de las personas. Camilo sigue

con la elección de no poner diálogos en la película, lo que le permite la verdad presente en el documental sobre los relatos. Pero claramente actuado, a pesar de su género.

Otro representante de los directores post árido es Kleber Mendonça Filho. Con estilos totalmente diferentes, Kleber representa lo más cerca que el cine de Pernambuco llega al cine comercial. En el primer corto a ser analizado, Kleber divide la dirección con Daniel Bandeira, a ser analizado más adelante. En la película del 2002, Kleber y Daniel se aventuran por el camino del documental-ficción, pero el término técnico no refleja bien la película. El corto *La Chica del Algodón* (2002) cuenta la historia de una leyenda de Recife, que dice que en todas las escuelas hay una chica que está muerta y ahora asusta y, teóricamente, secuestra a los que utilizan el baño. Si es posible que exista la leyenda, por ser leyenda no se puede considerar como la realidad y, por lo tanto, el corto no puede ser una mezcla entre el documental y la ficción. Técnicamente es muy pobre, con la utilización de poca luz y una imagen llena de granos, aprovechándose del ISO alto. La fotografía se utiliza del *delay*, casi con una estética futurista, que retrata bien el clima de terror que pide el género. No hay diálogos, tampoco música y todo el tratamiento de sonido está en el sonido ambiente.

Dos años más tarde, en el 2004, Kleber estrena *Vinilo Verde*. Otra película de terror/suspense. La película cuenta la historia de una hija y una madre que viven solas en un departamento. La madre, un día, le regala una caja con vinilos para la hija, bajo la condición de que ella jamás escucharía al vinilo verde. El día siguiente, cuando la madre se va a trabajar, la hija no le obedece y escucha al nivel prohibido. Este mismo día, la madre vuelve sin un brazo. La rutina se repite hasta que la madre pierde los dos brazos y dos piernas y se muere. Ya casi muerta, le hace un último pedido, para que nunca utilice guantes verdes. Saliendo del velorio, la primera cosa que la hija es comprarse los guantes y vuelve a su casa para dormir, sola. Mientras duerme, el monstruo de los

guantes verdes la ataca y se termina el corto. Se puede oler una crítica a las consecuencias de cada decisión que se toma, y su gravedad.

Cuanto a la parte técnica, la fotografía está toda hecha en fotos fijas, pero tampoco es el *stop motion* común. Se notan las supuestas pausas de las acciones de los personajes todas las veces que la imagen queda parada en un plano. La fotografía sin muchas pretensiones, no utiliza grandes recursos. La película es enteramente narrada y no hay diálogos. La única música es la del vinilo verde, diegética.

El auge de Kleber, en términos técnicos y del relato, llega en el 2009, con la película *Recife Frío*. La película es un falso documental sobre un hipotético cambio repentino de clima en Recife. De tropical, fuerte sol, a una ciudad gris y fría, por lo menos es lo que propone el director. Es una crítica a Recife, principalmente a los recifenses, pero de una manera bien humorada. El estilo de vida de la ciudad, que no comparte las características tropicales que se espera –ir a la playa, plazas, etc.–, hacen que vivan siempre encerrados. Más que nada debido a la violencia, por encima de otras excusas y de la condición del clima. Técnicamente, el sonido de los narradores y personajes impecablemente captados. La fotografía cuenta con un bueno tratamiento, y, más que nada, un bello trabajo de post producción. La película se basa mucho en la post, ya que había que recrear un ambiente frío para que pudiese parecer menos tropical y un poco más inhóspito. También está muy pautada en el arte, principalmente en el vestuario y en la creación de los objetos y ambientes para el frío. La película, a pesar de ser una ficción, es presentada como un documental, imitando la esencia de las películas pernambucanas, pero con otro enfoque y se utiliza de esta maniobra para usar personas reales como personajes que ahora viven en esta condición. Es del género de la comedia, raro en las películas de autor en Pernambuco. Como ya fue dicho previamente, Kleber es el menos pernambucano de los pernambucanos, en el sentido que no trabaja los temas ya exhaustivamente explorados por los directores.

Después de la generación del *post árido*, aparecen nuevos directores en la escena cinematográfica de Pernambuco. Aquí se analizarán algunos de estos representantes a través de sus obras. El primero en ser analizado es Eric Laurence. Su primera película que alcanzó el éxito de crítica y por parte de los espectadores fue *Entre Paredes*. Del año 2004, el corto choca por la dureza, frialdad y locura del protagonista. La película cuenta la historia de un hombre, casado, que fantasea la traición de su mujer y para evitar que vuelva a acontecer, la encierra en una habitación y pone cemento afuera, para que no pueda salir. Ni siquiera ante los pedidos desesperados de su mujer, logra calmarse y pensar en otra solución. Estos sentimientos oscuros son el tema central del corto, que también muestra que el silencio es inquietante. Poco se escucha de los personajes, solamente en su momento de desesperación. Técnicamente, la fotografía está muy bien realizada, con planos inusuales, de diferentes ángulos y ni siempre respetando el eje de la visión, lo que ayuda al relato a pasar esta inquietud de la historia. La iluminación respetando el clima oscuro del corto, con muchas luces y sombras, informaciones y la falta de ella. La banda sonora tiene papel decisivo para la trasmisión y composición de este clima, ya que ayuda a narrar las emociones transmitidas y sus matices. El montaje muy perspicaz, se utiliza de muchos cortes y ya no se ve el recurso del plano secuencia como en mayoría de las películas pernambucanas. Por este brillante trabajo, la película fue premiada en varios festivales nacionales y exhibida en otros muchos internacionales. En la lista de premios están los principales festivales de Brasil, cómo del de Gramado, con Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Montaje, Mejor Banda Sonora y los premios de la Crítica y del Canal Brasil. También se llevó casi todos los premios que disputó en el Cine PE y en otros festivales por el país, coleccionando 40.

Su última película no fue tan exitosa, pero también fue premiada por el país, con un total de nueve trofeos. El corto se llama *Azul* (2009) y cuenta la historia de una mujer, que vive aislada del mundo, y para lograr algún tipo de sanidad, irónicamente se utiliza de su locura para suplir las lagunas de su cotidiano. La señora fantasea, crea un hijo imaginario

en su cabeza y cuando encuentra a un hombre perdido, se convierte en una especie de madre para el señor. Con un discurso y una temática típicos del cine pernambucano, otra vez es retratada la vida del interior, rural, con una perspectiva distinta e historia diferente. Pero siguen siendo tratados los temas como soledad, locura, vida rural, esencia humana, entre otros. También sigue respetando la tradición técnica de excelencia, por lo menos en esta fase post moderna del cine en Pernambuco. La fotografía es de uno de los mejores directores de cine brasileño, Antônio Luís Mendes, que trabaja mucho los planos generales, mostrando a este lugar lejano, aislado del mundo, representando muy bien la sensación de vacío que siente la protagonista. El sonido todo directo y sin la utilización de muchos diálogos, como es la característica del cine local.

Característica esta de la cual también comparte Leonardo Lacca, otro director de esta generación. En uno de sus primeros cortos ya se nota esta semejanza con el discurso, la precariedad técnica que comparte con algunos y los temas que tratan de la naturaleza humana en sus ápices de intensidad, que comparte con otros. En el 2004 estrenó la película *Ventilador*, que cuenta una triste historia de una mujer que está sufriendo por alguien, a tal punto de delirar momentáneamente, cuando, por fin, decide que no aguanta más sufrir y termina con su vida. Este tema tan corriente, el suicidio causado por un dolor psicológico, fue tratado, en cambio, en este corto, de una manera casi surrealista. La cámara, en algunos planos, simula el movimiento de un ventilador, con el sonido del objeto en movimiento al fondo. La sensación de inquietud, de hiperactividad, sin tener en que enfocarse, o en quien, es la tonada del corto. Cuando empieza la canción, se cambia la perspectiva. La cámara se posiciona atrás del ventilador y como si estuviera en un sueño, la protagonista danza con el ventilador imaginándose a la persona que perdió, por la cual, aparentemente, estaba llorando. Cuando se termina la canción, parece que la protagonista despierta de su sueño y se da cuenta de que es un ventilador. Vuelve a la realidad y a la perspectiva del ventilador, que acompaña a la protagonista hasta la ventana, cuando, durante el movimiento giratorio, de repente, ella se suicida y



desaparece de la imagen, sin que se la vea, terminando así la historia. Cuanto a las características técnicas, la precariedad otra vez aparece. Con una fotografía poco trabajada, una imagen granulada y la falta de una puesta de luz contribuyeron para que el corto se vea casi amateur. El guión no tiene ningún punto estructural y nunca se entiende bien que quieren, o que está pasando. Hay una acción y se termina sin mayores explicaciones. La ausencia de un segundo personaje –por lo menos humano– también ayuda a que la película no tenga diálogos, siguiendo otra vez a esta tradición pernambucana.

En su otro corto, *Duodécimo*, del año de 2007, Lacca tampoco se preocupa con el hecho de que no se entiende muy bien el mensaje que desea transmitir. Cuenta la historia de una posible pareja que se separó hace algún tiempo, vuelve a encontrarse en circunstancias que se desconoce, y no logra tener complicidad, tampoco sentirse comfortable con la presencia del otro. A pesar de ser toda construida a través del diálogo, poco dice. Con relación a los elementos técnicos, también no hay un esfuerzo por la iluminación adecuada, muchas veces presentando una imagen muy sobreexpuesta. Lo que hace que con resulte precaria, así como la Dirección de Arte. A pesar de que puede haber una producción, suena totalmente al revés, con una luz muy dura directamente a los actores, con la pretensión de simular una luz día que nunca logró. Muy bien trabajada la puesta en escena y el montaje interno, una vez que hay pocos cortes, espacios pequeños. Las tomas del ascensor y de la cocina son todas en plano secuencia. O sea, casi toda la película es un inmenso plano secuencia, característica muy pernambucana y retratada con grandeza por Lacca. La historia utiliza poco del espacio, pero tiene una tensión, la misma generada en la película de Camilo, cuando por razón de la falta de cortes, es como si no hubiese el espacio para respirar aliviado. Además, a pesar de compartir con otros la precaria utilización de la técnica, va en contra de la mayoría, cuando decide privilegiar la buena actuación, en el lugar de los llamados actores *naturales*.

Este ritmo distinto, nuevo, inquietante, también está en la música pernambucana de la década de 2000. Si en los 60 el repente era la imagen musical del cine, como en los 90 el manguebeat asumía este papel, en la década de 2000 está a cargo de Lirinha y los integrantes del extinto grupo *Cordel do Fogo Encantado*. Con un ritmo muy pernambucano, descompasado, sin una unidad cerrada en cada canción, *Cordel*, como las películas del estado y aquí analizadas, encanta por la falta de un entendimiento fácil y por la simple identificación con que les es presentado. Así como pasó con el movimiento manguebeat, el *Cordel* buscó conectar otra vez el pasado al presente, la tradición a la innovación, como también hacen los nuevos autores, con sus nuevos temas y representaciones del mismo.

Esta banda viene también a traer hacia el escenario cultural brasileño la idea de rescate de la tradición a través de expedientes post-modernos. Se entiende cómo “expedientes post-modernos” la cuestión del hibridismo musical (mezcla de varias influencias y ritmos diversos), del palimpsesto (re-escritura a partir de letras/literaturas originales del *sertão*) del pastiche (re-lectura y re-interpretación de una obra literaria y/o popular, imitando a su estilo) y de la *bricolagem* (unión de varios elementos dispares formando uno todo nuevo y congruente). (Jahn, 2011, p. 21)

Esta descripción hecha por la autora citada cabe también al cine y sus nuevos representantes, que a pesar de mantener este respeto por las tradiciones, buscan también, cada uno a su manera, regalar algo nuevo, que nunca antes nadie lo pensó y que resulte atractivo. La sensación que transmite *Cordel*, de extrañeza y al mismo tiempo interés incontrolable, es lo que resume el cine pernambucano, sus temáticas y sus formas. No siempre se entiende, pero siempre se siente intensamente.

Los documentales pernambucanos también son especiales a su manera. Se destacan, de la misma manera que la ficción, por la falta de una preocupación exacerbada con la perfección técnica y preocupándose más por las historias y las personas. Aquí se analizarán dos documentales muy distintos y que representan el cine de Pernambuco en sus distintas formas de percepción.

El primero es un documental cortometraje, de directores poco conocidos en el área, pero que lograron conseguir declaraciones muy importantes para la historia que querían contar. La película se llama *Ave Sangría – Sons de gaitas, violões e pés* (2008), dirigido por tres jóvenes documentalistas: Raynaia Uchôa, Rebeca Venice y Thiago Barros. Cuenta la historia, en un orden cronológico, de la banda de rock exitosa en los años 1970, Ave Sangría. Los realizadores tenían una muy buena historia, personajes centrales para contarla, pero priorizaron esto en lugar de la calidad técnica. Para conseguir algunas declaraciones, incluso, no hubo ninguna preocupación en este sentido. Se pueden ver personajes importantes para la historia, hablando sin la captación de sonido adecuada, ni la luz porque están dando la entrevista en un lugar improvisado, con equipamientos improvisados. De hecho, la fotografía es muy básica, ni siquiera está en alta calidad y no tiene ninguna sofisticación o aparente preocupación en tenerlo. El sonido, en cambio, está muy captado de la fuente, salvo en estos casos particulares citados. Además de las declaraciones de los personajes de la historia, los autores también muestran al espectador cual eran las canciones de esta banda y mezclan siempre la entrevista con estos trechos de música.

La dirección es un punto regular en este documental. Claramente iniciantes, no hay una preocupación estética con la composición de los planos, ni la puesta interna de cada uno. Son planos fijos, siempre del mismo tamaño y solamente para las declaraciones, con poquísimas imágenes de apoyo. Las que habían eran fotos de archivo, con una pequeña edición que muestra partes específicas de estas imágenes y el efecto de postproducción al principio. Los planos tampoco se conectan entre sí. Parecen un aglomerado de declaraciones sueltas sobre un mismo tema. Esto, incluso, causa cierta confusión en determinado momento, cuando se mezclan las declaraciones sobre el inicio de la banda, cuando tenía otro nombre, con una fase más avanzada, ya con el nombre de Ave Sangría. Y el único trabajo de post fue la escena inicial, igual, de muy poca calidad.

La segunda película documental a ser analizada es el largometraje *KFZ-1348*, un documental dirigido por Gabriel Mascaro y Marcelo Pedroso, también del año 2008. Radicalmente distinta a la primera analizada, esta, en cambio, es muy buena técnicamente. El personaje central de la historia es un Volkswagen Fusca de 1965. El auto sirve como un hilo conductor para contar la historia de los ocho propietarios, que durante los últimos cuarenta años, fueron dueños del carro. La historia va desde su estreno, en la década de 1960, hasta su destrucción total en la década de 2000, en un local donde se compran y venden fierros viejos. Retrata de manera detallada la relación y la historia de vida de cada uno de los personajes, de diferentes ciudades, con este Fusca 1965. La película, de cierta manera como *Amarillo Mango*, busca historias particulares – de una peluquera, un ingeniero, un ex drogadicto, entre otros–, aparentemente desconectadas, uniéndolas para formar un panel general de una sociedad.

Técnicamente, tiene una fotografía impecable, muy bien iluminado, tanto durante el día como por la noche. La imagen de alta calidad no revela ningún grano. Toda la fotografía es pareja, y todos los planos siempre con una clave tonal mediana. Además, al revés de *Ave Sangría* (2008), todos los planos en esta película están bien pensados, tienen un sentido y un por qué. La elección estética no fue tomada casualmente como puede pasar en un documental, sino que pensada en los mínimos detalles. Tiene una estética de ficción, con planos más bien compuestos, tratados y finalizados. Hay muchos planos fijos, con movimiento interno y poco movimiento de cámara, pero la puesta del director es impecable. Pero también se puede percibir la elección del director por algunos encuadres que reflejasen su manera particular de ver al mundo. Un ejemplo es un plano del costado de una carretera, una visión particular de quien está en el banco trasero de un auto y ve a todo pasando muy rápidamente. El montaje y la postproducción acompañan a esta estética con muy buenos efectos en los títulos iniciales y en el tratamiento de la imagen, ya citado anteriormente. También, como es frecuente en la película, la hora de montar imágenes de archivo, como fotos y videos, siempre es peligrosa. Pero en *KFZ-1348*

(2008) esto no comprometió en absoluto la secuencia consistente de la película. Fotos en blanco y negro y videos antiguos se mezclaron de manera que ni siquiera puede ser notada en muchos casos.

Pero algo salta a la vista ya en los primeros minutos de la película y es el montaje del sonido. Algo muy común en los documentales son los testimonios directos de los personajes. En este casi nunca la voz está conectada a la imagen de la entrevista. El sonido se presenta en *off* en casi todas las tomas y la falta de este contacto directo genera la sensación de *voyerismo*, o sea, de que estamos mirando desde una ventana indiscreta a los detalles más íntimos de las vidas de estos personajes. Esto también se ve en la presentación de cada uno de ellos, de manera indirecta, camuflada y en la naturalidad con que cada uno enfrenta a la cámara. Es como si no hubiera ninguna. El final de la película fue la manera simbólica de matar estas historias, junto con el carro, encontrada por el director. Ya que su último dueño era un propietario de un local donde se vende hierros viejos, sería claramente allí que llegaría al fin esta historia, cerrada con la película. Una de las últimas frases del último dueño es: "recordar el pasado es sufrir dos veces". Una película que existió gracias al pasado, al final, lo entierra.

### **5.3. El éxito en los festivales de cine**

A pesar de ser un tipo de cine que requiere los festivales para sobrevivir, Pernambuco solamente tuvo su primera versión de un festival local en el año de 1997, cuando fue realizada la primera edición del más grande festival de cine pernambucano, el Cine PE – Festival del Audiovisual.

(...) era inadmisibile que Recife, pionero de la cinematografía nacional y cuna de talentos creativos y emprendedores, continuara sin un gran evento de cine. Le faltaba, pues, la vitrina de toda una cultura audiovisual que aquí fue sedimentada. Dicho esto, pesó el sueño. Y este fue materializado de un modo tal que cualquier piedra que pudiera existir como obstáculo fue inmediatamente removida.  
(Cine PE, 2012)

Uno de los eventos de cine más grande del país, el Cine PE reúne, todos los años, más de 2.500 espectadores en las sesiones, y una estimación de 50 películas por edición del festival. Conquistar el *Calango* –nombre del trofeo del festival– ya es un motivo de orgullo para los cineastas, debido a la proporción que tomó el festival y su importancia para la escena cinematográfica del país. El festival, a lo largo de sus 16 ediciones, contó con participaciones muy especiales y momentos memorables en sus exhibiciones. Sandra Bertini, una de las directoras del festival al lado de su marido Alfredo Bertini, reveló a la periodista Paula Schver, del blog de uno de los más grandes periódicos del estado, el *Jornal do Commercio*, algunas historias célebres de este festival. Por ejemplo, en el año 1998, se dio en Pernambuco, en el Cine PE, la primera exhibición del clásico nacional *Central do Brasil*, del director Walter Salles. La sesión fue asistida por el gobernador de la época, el señor Miguel Arraes y su *staff*. Al final de la exhibición, la actriz principal de la película sube al palco y es agraciada con diez minutos de aplausos del público, llorando muchísimo. Otra historia muy comentada y aguardada fue la visita del galán brasileño, hoy conocido internacionalmente, Rodrigo Santoro. El festival tuvo que crear un sistema de seguridad para garantizar la realización de la sesión y la integridad del autor, que salió muy feliz por el reconocimiento (Bertini, 2011, citado en Schver, 2011).

Pero además del Cine PE, a lo largo de la década de 2000, otros festivales fueron surgiendo, no con la misma importancia y grandeza del precursor, pero con gran importancia ya para los cineastas del estado y para el fomento de la industria local. En el 2004 surge el festival *Cine Chinelo* (Chancleta) *NoPE*, un nombre que justifica su propuesta poco ambiciosa –en términos formales de muestras como la del Cine PE–, y que hace una alusión a las personas de chancleta y su informalidad. El festival se compromete a mostrar películas de cualquier persona, sin la necesidad de ser evaluada por ningún cuerpo de jurados. Durante 150 minutos de exhibición, cualquier persona que tenga en manos una copia de su obra, la puede presentar y en la misma noche será exhibida para el público presente. Además de todas estas características especiales, el

festival tiene otro rasgo inusual: sus sesiones son en un espacio abierto, en el medio de una calle en la parte vieja de la ciudad de Recife.

La confianza en la producción de estas personas es lo que hasta la fecha nos estimula a hacer el evento. El espacio es disputado tranquilamente porque el público es muy especial, eso llama la atención de los realizadores para el *Cine Chancleta En El Pie*. Además de eso, preciamos por la calidad de la exhibición, aún teniendo tantas variables externas incontrolables, como coches, ruidos y el tiempo.  
(Carvalho, 2012)

Esta idea surge gracias a la efervescencia de la producción pernambucana durante la década pasada. Los idealizadores percibieron que había mucha producción, muchos nuevos autores, directores, que carecían de un lugar para presentar sus películas, ya que muchas de estas fueron producidas sin presupuesto y sin mucha calidad técnica. La primera versión del festival aconteció entre los amigos del *Gallego*, como es conocido Gê Carvalho, en la ciudad de Río de Janeiro. Fue transferida para Recife, cuando entonces si se agregó el término “NoPE” al final, porque los participantes tenían que participar utilizando chancletas, sino tenían que pagar alguna punición “cinematográfica-teatral” (Carvalho 2012).

Otro festival, creado en el 2008, pero este con una mayor organización y la participación del poder público como forma de incentivo, fue el *Festival de Cine de Triunfo*. Triunfo es una ciudad del estado de Pernambuco, que queda a aproximadamente 350KM de distancia de la capital, Recife. Es la ciudad más alta del estado, lo que proporciona a los turistas climas entre 15° C y 8° C, en el invierno, algo muy interesante para quien vive en la capital, con medias de 25° C. El Gobierno del Estado, entonces, decidió crear un evento que pudiese atraer a turistas no solo de la capital, sino que de todo el país. Así surge este festival, que en los últimos años atrajo a profesionales de todas las partes del país y empieza a ganar su status de festival tradicional en el estado. Por fin, el último festival de importancia en Pernambuco y que fue creado hace poco, en el 2009, es el *Festival de la Película Etnográfica de Recife*. Fue pensado por los grupos de los

programas de postgrado en Antropología y Comunicación Social de la Universidad Federal de Pernambuco.

Las películas pernambucanas son presencia constante en los festivales del estado y del país, pero también en los internacionales, principalmente en los últimos años. En el período de diez años, entre las décadas de 2000 y 2010, Pernambuco tuvo sus representantes en los festivales internacionales más reconocidos por el público y la crítica. Esta participación internacional empezó con *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas y Marcelo Luna, en la muestra Nuevos Territorios del Festival de Venecia. Esta participación fue la primera de una película pernambucana a estrenar en un festival de alcance internacional importante, abriendo las puertas para los muchos otros que estaban por venir. También fue el representante brasileño en el Festival de Habana, en Cuba. El título es curioso, pero no hace ninguna referencia al libro de Sain-Exupéry. *Pequeño Príncipe*, en este caso, es el apodo del personaje que abre la película con su testimonio sobre sus primeras experiencias con las pandillas. En portugués, especialmente en el estado de Pernambuco, el término *Alma Sebosa* significa una persona que no tiene buenas intenciones, que representa algún tipo de amenaza para las personas, la comunidad en donde vive. Por lo tanto, un alma que no debería vivir.

Después del *Rap del Pequeño Príncipe* (2000), en 2003, *Amarillo Mango* sería el próximo representante, tres años después en el Festival de Berlín, donde no solamente fue exhibido, pero también se llevó el premio de mejor película de la Confederación Internacional de los Cines de Arte y Ensayo, el CICAIE. También fue premiado con el premio Coral de Ópera Prima, en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en Habana, y el premio de mejor fotografía, también en este festival. La película también registró participación en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse y el Festival de Cine Brasileño de Miami. En el año 2005 fue la vez de *Cine, Aspirinas y Buitres* tener su



exhibición internacional en uno de los festivales de cine más importantes, el de Cannes. La película participó de la selección oficial de la muestra *Un Certain Regard*. Además de Cannes, la película fue exhibida en el Festival de Santa Maria da Feira y se llevó dos premios: Mejor Película de los Jurados y Mejor Película del Club de Cine. En el Festival Internacional de Mar del Plata, en Argentina, fue premiado con el trofeo de Mejor Película Iberoamericana, así como el Festival Internacional de Guadalajara, en México, donde también se llevó el premio de Mejor Actor. También tuvo otras participaciones en otros festivales alrededor del mundo como el de Sarajevo, en Bosnia; Hamburgo, Alemania; Bruselas, Bélgica; Pusan, Corea del Sur; Estocolmo, Suecia; Londres, Inglaterra; Los Angeles; EE.UU., entre muchos otros. En el mismo año de 2005, el corto *Vinil Verde*, de Kleber Mendonça Filho también fue exhibido en Cannes, en la Quincena de los Realizadores.

En 2006, Cláudio Assis volvería a las exhibiciones internacionales con su película *Baixo de las Bestias*. La película fue la ganadora del premio Tiger, en el *Festival Internacional de Cine de Rotterdam*, convirtiéndose en la primera película brasileña a tener este premio. Además de Rotterdam, en Holanda, la película también fue exhibida en Francia, en el 9ª Festival de Cine Brasileño de Paris. En el 2007 fue la vez de Paulo Caldas tener su película exhibida en Europa. *Desierto Feliz* (2007) fue estrenada en el Festival de Cine de Berlín, pero fue premiada en varios otros, sumando más de veinte premios. En el Festival de Cine de Guadalajara, Paulo Caldas se llevó el premio de Mejor Director, en el Festival de Cine de Santa Maria da Feira, el premio quedaría para Nash Laila, protagonista de la película que recibió el trofeo de Mejor Actriz, como también en el Festival de Cine Brasileño en Paris. Además de Nash, la película también fue premiada como Mejor Película. En el año 2008 solamente un cortometraje fue el representante de Pernambuco en los festivales internacionales. Fue el ganador de la muestra *Regart Neuf*, de la sesión paralela Quincena de los Productores, del Festival de Cannes. Esta *Quincena* es un festival creado por la Sociedad Francesa de Productores, para defender

las películas autorales e independientes, que fuesen merecedores de una exhibición, ya que el festival principal en la época exhibía solamente una película por país. En el mismo año, el documental *KFZ 1348* (2008), de Gabriel Mascaro y Marcelo Pedroso, participa de algunos festivales menos conocidos internacionalmente, como el *Al Jazeera International Documentary Film Festival*, el *Calgary International Film Festival*, el *Planet Doc review International Film Festival*, el *Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México*, el *BAFICI*, de Buenos Aires, entre otros.

En el año de 2009 el cine pernambucano fue muy exitoso en los festivales alrededor del mundo. La película *Un Lugar al Sol* (2009), de Gabriel Mascaro, participó de 32 festivales internacionales como el *BAFICI*, el *Tribeca*, de NY, el *Cartagena Film Festival*, el *Los Angeles Film Festival*, el *Munich Internacional Film Festival*, el *Habana Film Festival*, el *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine* de Toulouse, Francia, el *London Internacional Documentary Festival*, entre muchos otros. Pero se llevó también el premio de Mención Especial del *BAFICI* y el Premio de los Jurados para el Mejor Documental del Festival Internacional de Documentales de Santiago, en Chile. En este mismo año fue estrenada la película *Recife Frío*, de Kleber Mendonça Filho. Participó del *Festival Internacional de Rotterdam*, del *Festival Latinoamericano de Cine de Toulouse*, y fue premiado en el *Festival Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira*, en Portugal, con dos trofeos, debido a la elección de Mejor Película, por el público y por los jurados. Un año después se convertiría en el cortometraje pernambucano más exitoso de la historia del estado, ganando un total de más de 40 premios internacionales en once países. La cineasta Renata Pinheiro vio su primera película, *SuperBarroco*, estrenar ya con exhibición en la *Quincena de los Realizadores*, del *Festival de Cannes*, en el *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Habana*, en Cuba, en el *Festival de Cortometrajes de Clermont-Ferrant*, en Francia, y el *Kurzfilmtage*, de Suiza. Ya el largometraje *Viajo porque necesito, vuelvo porque te amo*, participó del *Festival de Habana*, y se ganó el tercer premio de largometraje, además de

Mejor Sonido y el premio de la FIPRESCI –Federación Internacional de Críticos de Cine–, también en el mismo festival.

En 2010, Pernambuco ultrapasó un antiguo record, establecido en la década de 1920, cuando se había experimentado una época muy fértil en la producción cinematográfica pernambucana. En este año los cineastas realizaron al mismo tiempo varios largometrajes, como *País del Deseo* (2010), de Paulo Caldas; *El Sonido Alrededor* (2010), de Kleber Mendonça Filho, *Febre do Rato* (2010), de Cláudio Assis; *Era uma Vez, Verônica* (2010), de Marcelo Gomes. El de Kleber, por ejemplo, es elegido por la FIPRESCI cómo la mejor película del *Festival Internacional de Cine de Rotterdam*, en Holanda. La película de Assis, fue elegida para representar al país, por primera vez en la historia, en la categoría de Mejor Película en el Premio Goya 2013. En la disputa nacional para llegar a España, eran candidatas varias películas de todo el país, y este premio reforzó todavía más la fuerza del cine de Pernambuco.

Estas participaciones graduales que los directores del estado vienen conquistando alcanzó una marca histórica en el 2012. El prestigioso *Festival de Brasília* se convirtió en la casa de los pernambucanos, brindándoles 16 premios en total. La total hegemonía de Pernambuco es un simple reflejo de más de un siglo de intentos fallidos, falta de apoyo y de talentos. Estos autores premiados tienen una larga historia en sus currículos, a pesar de jóvenes. Y esta hegemonía se debe al hecho de que, no importa que generación está en la escena cinematográfica, el cine pernambucano se hace en grupo, se hace a partir de esta *brodagem*, ya citada previamente. Y si sigue así, las próximas generaciones solamente seguirán este camino rico de conquistas y de un cine prestigiado.

## Conclusión

El presente ensayo trató de contar la evolución del cine pernambucano, tomando como principio la historia brasileña para analizar la cinematografía de Pernambuco y, consecuentemente, la cinematografía brasileña. Durante todo el siglo pasado, el cine de este estado fue evolucionando con el pasar de los años, pero sin abandonar o olvidarse de sus raíces históricas. Empezó copiando a los estadounidenses, a los franceses, pero pronto encontraría características que le convertirían en una de las cinematografías más conocidas y diferentes del país. Si bien los sureños siguieron copiando a la fórmula que funcionaba para las películas de Hollywood o para las telenovelas de la *TV Globo*, los pernambucanos siguieron su camino de afirmación de su cultura, de sus gustos y de su obra audiovisual riquísima.

Durante las décadas pasadas, los autores de este estado se empañaron cada vez más, individualmente, en plasmar su historia, sus referencias, sus puntos de vista en la pantalla grande creando así un ambiente súper propicio para el surgimiento del más auténtico cine de autor. Pero lo que no contaban era que la identidad grupal del cine pernambucano se convertiría en la característica más fuerte de esta cinematografía. Más que el destaque personal de cada uno, el destaque del grupo. Si bien cada uno piensa distinto, tienen gustos distintos, a partir de la década de 1990 empezaron a crear una obra casi homogénea, si se analizan los aspectos históricos y las propias historias contadas por cada uno. Siempre partiendo del principio de contar historias de la manera más clara y cruda posible, y bajo la *regla de brodagem*, ya anteriormente explicada.

Si bien durante todo el ensayo se trata de subrayar las características históricas de este cine y cómo están interconectadas sus distintas fases, el ensayo muestra que desde su concepción el cine de Pernambuco ya presentaba características únicas en su obra –a pesar de la *imitación* de la estructura *gringa* en el principio– en cada uno de los períodos estudiados. Es muy importante entender cada parte de la historia para poder comprender

las características inherentes a estos autores y en que resulta todo esto en la fase actual y más exitosa del cine de Pernambuco.

En la década de 1920 los autores pernambucanos optaron por básicamente recrear obras extranjeras con sus raíces y locaciones recifenses y ya tenían la preocupación de crear un lenguaje que fuera entendido y apreciado por todos. Empezaron a adaptar las historias ya muy conocidas por todos para la realidad del lugar en donde vivían y desde entonces ya trataba el cine como la mejor manera de expresar un sentimiento, una sensación o una historia. Las presentaciones de cada película se convertían en fiestas, con decoración, aromas, personas importantes y principalmente los más humildes, los responsables directos por la enorme aceptación del cine en Pernambuco. Hoy en día ya no se producen grandes recepciones, pero el éxito de taquilla es algo innegable para la industria pernambucana. Aunque no haya una industria como puede haber en Estados Unidos o incluso en San Pablo y Río de Janeiro, los pernambucanos llenan casi todas las sesiones con sus películas, generalmente exhibida en dos o tres salas en la ciudad. Los autores y sus películas son tan fuertes, inspiradores, que la competencia, la cadena de distribución UCI, acaba perdiendo en épocas de festivales y de un gran estreno.

Tras la exhaustiva búsqueda bibliográfica, el ensayo puede aclarar, de forma inédita, las razones y motivaciones para este suceso de la industria de Pernambuco, que por su tamaño y presupuesto no debería pasar de algunos pocos espectadores. Si bien, como ya fue explicado anteriormente, los críticos y amantes del cine son el principal público, a cada año se da un aumento significativo de este número debido al festival Cine PE, responsable por grandes masas prestigiando a las películas regionales. Con el avance de las producciones, acceden no solamente los críticos y amantes, como solía ser entre las décadas de 1920 y 1990, pero también los admiradores del cine, que antes ignoraban las producciones nacionales movidos por el prejuicio.

Además, el análisis de las películas y la construcción crítica del relato histórico fueron piezas fundamentales para el proceso. Estos dos puntos abordados, de hecho, son las características más presentes en este Proyecto de Grado. Uno de los grandes aportes que se presenta este ensayo, sino el más importante de todos, es justamente la junción de todo este trabajo de búsqueda y análisis presentados juntos en un solo texto. No hay como referencia ningún trabajo previo que se haya encontrado que retrate la escena del cine pernambucano de una visión que va del general, de la historia y sus acontecimientos, a lo particular, a los autores, las películas y sus representaciones de la realidad. El ensayo describe cronológicamente los sucesos importantes de la historia y que influencias directas trajeron al cine y como influenciaron a sus autores.

El presente Proyecto de Grado es una herramienta importantísima para los futuros estudiantes de la carrera de Comunicación Audiovisual, no solamente los eventuales brasileños que puedan tener acceso a este, pero también a los diferentes estudiantes de los distintos países latinoamericanos que deseen aprender un poco más sobre la historia de la cinematográfica de Brasil, principalmente la de Pernambuco. No hay ningún otro libro que presente esta construcción crítica del relato histórico propuesto, que muestre las características y las razones para el desarrollo inconstante del cine pernambucano, y que resultados trajo estas distintas fases de producción, convirtiendo este ensayo en único y de extrema importancia. El proyecto trata de resolver el problema encontrado a la hora de crear el texto, que es la falta de información sobre el tema. De esta manera, se convierte en un importante aporte a los interesados en el tema.

Otro aporte significativo es poder pensar la evolución cinematográfica como un camino para el futuro, que ya no está tan lejos, sino que ya se ha convertido en presente en Pernambuco. La nueva generación, estudiada en el capítulo cinco del ensayo, ya se convertirá en antigua generación cuando empiecen a aparecer los nuevos cineastas,

pernambucanos o no. El ensayo posibilita al lector poder imaginar sus propios desenlaces para el futuro próximo de la industria.

La industria del estado ya abrió sus puertas, así también como todo el país, debido a las importantes inversiones financieras en el mercado. Más que un aporte teórico, el presente ensayo también se puede presentar como una guía para los que pretenden emerger en la cultura brasileña/pernambucana. Más que meros análisis formal de las películas y sus autores, el ensayo presenta una descripción de los hechos históricos, de lugares y eventos, que no solo ayudan a entender la historia, pero también ayudan a construir una idea del cotidiano de esta gente.

Los objetivos más específicos que se espera lograr con este ensayo es justamente la difusión de este tema poco conocido por todos, incluso en su país de origen, Brasil, y presentarlos de manera convincente y rica a los que les interesa el tema.

## Lista de Referencias Bibliográficas:

Andrade, P., Câmara, A., Storch, A. y Trindade, I. (s/f) *A modernidade das salas de cinema do Recife*. UFPE.

Andrade, M. C. (2005). *Duarte Coelho*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponible en URL: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=232&Itemid=183](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=232&Itemid=183) [consulta 03 de septiembre de 2012]

Araujo, L. (1994). *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al Título de Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil.

Bridi, N. R. (2009). *Da fome a Tropicália: transformações estético-temáticas de Glauber Rocha entre Deus e o Diabo na Terra do Sol e O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al Título de Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Universidad Federal del Río Grande del Sur: Porto Alegre, Brasil.

Cancian, R. (2012). "Anos Dourados" e Brasília. Disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-juscelino-kubitschek-1956-1961-anos-dourados-e-brasil-jhtm> [consulta 13 de octubre de 2012]

Cancian, R. (2012). *Fim da República Velha*. Disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-washington-luis-1926-1930-fim-da-republica-velha-jhtm> [consulta 13 de octubre de 2012]

Cancian, R. (2011). *Mandato polêmico de sete meses*. Disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-janio-quadros-1961-mandato-polemico-de-sete-meses-jhtm> [consulta 13 de octubre de 2012]

Cancian, R. (2012). *Polarização conduz ao golpe*. Disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-joao-goulart-1961-1964-polarizacao-conduz-ao-golpe-jhtm> [consulta 13 de octubre de 2012]

Cancian, R. (2012). *Revolução pernambucana: República em Pernambuco durou 75 dias*, São Paulo. disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/revolucao-pernambucana-republica-em-pernambuco-durou-75-dias-jhtm> [consulta 18 de septiembre de 2012]

Carneiro da Cunha Filho, P. (Ed.) (2006). *Relembrando o Cinema Pernambucano* (1ª ed.). Brasil: Editora Massangana

Carneiro da Cunha Filho, P. (2008, Agosto). *Tempo, filme, memória: a invenção do passado em Aitaré da Praia*, Porto Alegre, Brasil: *Revista FAMECOS* (36), 105-110.

Carvalho, G. (2012). *O Cine Chinelo NoPE*. Disponible en URL: <http://www.cinechinelonope.com.br/sobre.php> [consulta 13 de septiembre de 2012]

Castro, R. (Ed.) (1993). *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol / Nelson Rodrigues* (1ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras

Cine Chinelo NoPE (2012). *O Cine Chinelo NoPE*. Disponible en URL: <http://www.cinechinelonope.com.br/sobre.php> [consulta 13 de septiembre de 2012]



Cine PE (2012). *Histórico*. <http://www.cine-pe.com.br/> [consulta 21 de septiembre de 2012]

Cinema Pernambucano (2012). *Filmes*. <http://www.cinemapernambucano.com.br/filmes.php> [Consulta 12 de octubre de 2012]

Cláudio Assis (Productor y Director). (2006) *Amarelo Manga*. [DVD]. Pernambuco: Olhos de Cão Produções y Parabólica Brasil.

Cláudio Assis (Productor) y Lírio Ferreira y Paulo Caldas (Directores). (1997). *Baile Perfumado*. [DVD]. Pernambuco: Saci Filmes

Coeli Vieira Machado, R. (2004). *Cinema Pernambucano*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. disponible en URL: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=520&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=520&Itemid=1) [consulta 21 de agosto de 2012]

Daniel Bandeira y Kleber Mendonça Filho (Productores y Directores). (2002). *A menina do algodão*. [DVD]. Pernambuco: Independiente

Duarte, E. (2ª ed.) (2009) *Sob a luz do projetor imaginário*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.

Emilie Lesclaux (Productora) y Kleber Mendonça Filho (Director). (2009). *Recife Frio* [DVD]. Pernambuco: Cinemascópio Produções Cinematográficas

Figuerôa, A. (2000). *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

Gil, A. *Ciclo do Recife*. Brasil. Disponible en URL: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=377&textCode=6763&date=currentDate> [consulta 22 de agosto de 2012]

Incorvaia, M. (2008). *Historia de la fotografía* (1ª ed.). Argentina: Del Aula Taller

Isabela Cribari (Productora) y Eric Laurence (Director). (2004). *Entre Paredes*. [DVD]. Pernambuco: SET Produções Audiovisuais

Jahn, L. P (2011, Dezembro). *Cordel do Fogo Encantado: O Resgate da Tradição na Pós-Modernidade*. Porto Alegre, Brasil.

Júlia Moraes y Cláudio Assis (Productores) y Cláudio Assis (Director). (2007) *Baixio das Bestas*. [DVD]. Pernambuco: Parabólica Brasil

João Vieira Jr. (Productor) y Gabriel Mascaro y Marcelo Pedroso (Directores). (2008). *KFZ-1348*. [DVD]. Pernambuco: Rec Produtores Associados

Leo Falcão (Productor) y Kleber Mendonça Filho (Director). (2004). *Vinil Verde*. [DVD]. Pernambuco: Independiente

Leonardo Lacca, Tião y Roberto Santos (Productores) y Leonardo Lacca (Director). (2004). *Ventilador*. [DVD]. Pernambuco: Independiente

Linduarte Noronha (Productor y Director). (1960). *Aruanda*. [DVD]. Paraíba: INCE

- Luiz Augusto Mendes (Productor) y Glauber Rocha (Director). (1964). *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. [DVD]. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes
- Lutosa, Isabel (2007). *A História do Brasil explicada aos meus filhos* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Agir.
- Mansur Custódio Nogueira, A. (2009). *Novo ciclo do cinema em Pernambuco – a questão do estilo* (1ª ed.). Brasil: UFPE.
- Marconi, C. (1986). *CINEMA: Uma Panorâmica* (1ª ed.) Pernambuco: Editora ASA
- Maria Lira, Laura Proto y Rita Angeiras (Productoras) y Leonardo Lacca (Director). (2007). *Décimo Segundo*. [DVD]. Pernambuco: Trincheira Filmes
- Mello, J. A. G. (1998) *Duarte Coelho e a colonização de Pernambuco* Biblioteca Virtual José A. G. Mello, Recife. Disponible en URL: <http://www.fgf.org.br/bvjagm> [consulta 05 de octubre de 2012]
- Ministerio da Educação (Productor) y Lacerda, H. (Director). (2006) *Poetas do Repente*. [DVD]. Pernambuco: Massangana Multimidea.
- Moreno, A. (1994). *Cinema Brasileiro: História e Relações com o Estado* (1ª ed.). Niterói: EDUFF.
- Murilo Sales y Lírio Ferreira (Productores) y Lírio Ferreira (Director). (2005) *Árido Movie*. [DVD]. Pernambuco: Cinema Brasil Digital
- Narloch, L. (2ª ed.) (2011). *Guia politicamente incorreto da história do Brasil*. Brasil: Leya Brasil
- Oliveira, R. (2012) *'Política do café com leite' rege a República Velha*. disponible en URL: <http://vestibular.uol.com.br/revisao-de-disciplinas/historia-do-brasil/politica-do-cafe-com-leite-rege-a-republica-velha.jhtm> [consulta en 05 de octubre de 2012]
- Olivieri, A. C. (2012) *Cangaço: Banditismo no sertão nordestino*. disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/cangaço-banditismo-no-sertao-nordestino.jhtm> [consulta 05 de octubre de 2012]
- Pontual, V. (s/f) *PLANOS URBANÍSTICOS EM DOIS TEMPOS: DIFERENÇAS E REPRESENTAÇÕES*. Universidad Católica de Campinas, São Paulo.
- Ramos, F. y Miranda, L. (2000). *Enciclopedia do cinema brasileiro* (1ª ed.). Brasil: Senac São Paulo.
- Rezende, L. A. (2007, Enero). *Ruptura e continuidade no documentário brasileiro: 1959-1962*. Rio de Janeiro, Brasil: Revista ALCEU,
- Ribeiro, J. S. (2007, Dezembro). *Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual*, Lisboa, Portugal: Doc On-Line.
- Rocha, G. (s/f). *Eztetyka del Hambre*. disponible en URL: [http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t\\_estetica.html](http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t_estetica.html) [consulta 06 de octubre de 2012]
- Rosa Melo (Productora) y Camilo Cavalcante (Director). (2003). *A historia da eternidade* [DVD]. Pernambuco: Parabólica Brasil y SET Produções Audiovisuais

Santiago, R. (1995). *Cinematógrafo Pernambucano – a jornada de transgressão, do sonho e da sedução*. Trabajo de Maestría presentado . Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Brasil.

Saraceni, P. C. (s/f). *Cinema Novo*. Disponible en URL: <http://www.tempoglauber.com.br/espanol/cinemanovo.html> [consulta 20 de septiembre de 2012]

Schver, P. (2011). *Cine PE: 15 anos e muita história pra contar*. Disponible en URL: <http://ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2011/04/29/cine-pe-15-anos-e-muita-historia-pra-contar-269131.php> [consulta 13 de octubre de 2011]

Souza, C. R. (1998). *Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a “Central do Brasil”* (1ª ed.) São Paulo: Cultura Editores Associados

Stella Zimmerman (Productora) y Camilo Cavalcante (Director). (2009). *Ave Maria ou Mãe dos Sertanejos*. [DVD]. Pernambuco: AC Cavalcante Serviços LTDA.

Superintendencia do Desenvolvimento do Nordeste (2012). *Contribuição da SUDENE ao desenvolvimento do Brasil*. (2012) Recuperado el 27/10/12 de <http://www.sudene.gov.br/sudene>

## **Bibliografía:**

Alva, A. M. (2012) *Cinema Novo: Una nueva forma de lenguaje* Buenos Aires: Universidad de Palermo.

Andrade, P., Câmara, A., Storch, A. y Trindade, I. (s/f) *A modernidade das salas de cinema do Recife*. UFPE.

Andrade, M. C. (2005). *Duarte Coelho*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponible en URL: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=232&Itemid=183](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=232&Itemid=183) [consulta 03 de septiembre de 2012]

Andrade, R. y Ataíde, G. (1999). *Historia (nem sempre) bem humorada de Pernambuco* (1ª Ed.). Brasil: Edições Bagaço.

Araujo, L. (1994). *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al Título de Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil.

Baisplett, E. (2009) *Cine latinoamericano: La niñez y la violencia*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

Beatti, C. (2009). *E-xpresionismo y posmodernid@d*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

Blanco, S. A. (2009). *Usos retóricos del color*. Buenos Aires: Universidad de Palermo

Bridi, N. R. (2009). *Da fome a Tropicália: transformações estético-temáticas de Glauber Rocha entre Deus e o Diabo na Terra do Sol e O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al

Título de Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Universidad Federal del Río Grande del Sur: Porto Alegre, Brasil.

Caetano, D. (2005) *Cinema brasileiro 1995 – 2005: revisão de uma década* (1ª ed.) Rio de Janeiro: Azougue

Campelo Lucas, T. (2005) *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Trabajo de Posgrado presentado como requisito parcial para optar al Título de Posgrado. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil.

Cancian, R. (2012). “Anos Dourados” e Brasília. Disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-juscelino-kubitschek-1956-1961-anos-dourados-e-brasil.jhtm> [consulta 13 de octubre de 2012]

Cancian, R. (2012). *Fim da República Velha*. Disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-washington-luis-1926-1930-fim-da-republica-velha.jhtm> [consulta 13 de octubre de 2012]

Cancian, R. (2011). *Mandato polémico de sete meses*. Disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-janio-quadros-1961-mandato-polemico-de-sete-meses.jhtm> [consulta 13 de octubre de 2012]

Cancian, R. (2012). *Polarização conduz ao golpe*. Disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-joao-goulart-1961-1964-polarizacao-conduz-ao-golpe.jhtm> [consulta 13 de octubre de 2012]

Cancian, R. (2012). *Revolução pernambucana: República em Pernambuco durou 75 dias*, São Paulo. disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/revolucao-pernambucana-republica-em-pernambuco-durou-75-dias.jhtm> [consulta 18 de septiembre de 2012]

Candela, D. (2010). *El Archivo Audiovisual como huella histórica: la recuperación del material fílmico*. Proyecto de Grado Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

Castro, R. (Ed.) (1993). *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol / Nelson Rodrigues* (1ª ed.) São Paulo: Companhia das Letras

Carneiro da Cunha Filho, P. (Ed.) (2006). *Relembrando o Cinema Pernambucano* (1ª ed.). Brasil: Editora Massangana.

Carneiro da Cunha Filho, P. (2008). Tempo, filme, memória: a invenção do passado em Aitaré da Praia, *Revista FAMECOS* (36), 105-110.

Cine PE (2012). *Histórico*. <http://www.cine-pe.com.br/> [consulta 21 de septiembre de 2012]

Cine Chinelo NoPE (2012). *O Cine Chinelo NoPE*. Disponible en URL: <http://www.cinechinelonope.com.br/sobre.php> [consulta 13 de septiembre de 2012]

Cinema Pernambucano (2012). *Filmes*. <http://www.cinemapernambucano.com.br/filmes.php> [Consulta 12 de octubre de 2012]

Cláudio Assis (Productor y Director). (2006) *Amarelo Manga*. [DVD]. Pernambuco: Olhos de Cão Produções y Parabólica Brasil.

- Cláudio Assis (Productor) y Lírio Ferreira y Paulo Caldas (Directores). (1997). *Baile Perfumado*. [DVD]. Pernambuco: Saci Filmes
- Coeli Vieira Machado, R. (2004). *Cinema Pernambucano*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. disponible en URL: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=520&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=520&Itemid=1) [consulta 21 de agosto de 2012]
- Daniel Bandeira y Kleber Mendonça Filho (Productores y Directores). (2002). *A menina do algodão*. [DVD]. Pernambuco: Independiente
- Duarte, E. (2ª ed.) (2009) *Sob a luz do projetor imaginário*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- Emilie Lesclaux (Productora) y Kleber Mendonça Filho (Director). (2009). *Recife Frio* [DVD]. Pernambuco: Cinemascópio Produções Cinematográficas
- Figuerôa, A. (1994). *O Cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural* Recife: FUNDARPE
- Figueirôa, A. (2000a). *Cinema Pernambucano / Anos 90: Um balanço positivo*. Brasil. disponible en URL <http://cf.uol.com.br/cinemascopio/artigo.cfm?CodArtigo=36> [consulta 17 de agosto de 2012]
- Figuerôa, A. (2000b). *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife
- Gaspari, E. (2002). *A ditadura envergonhada – V.1* (1ª ed.). Brasil: Companhia das Letras
- Gaspari, E. (2002). *A ditadura escancarada – V.2* (1ª ed.). Brasil: Companhia das Letras
- Gil, A. *Ciclo do Recife*. Brasil. Disponible en URL: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=377&textCode=6763&date=currentDate> [consulta 22 de agosto de 2012]
- Gomes, L. (2007). *1808* (1ª ed.). Brasil: Planeta do Brasil
- Gomes, L. (2010). *1822* (1ª ed.). Brasil: Nova Fronteira
- Incorvaia, M. (2008). *Historia de la fotografía* (1ª ed.). Argentina: Del Aula Taller
- Isabela Cribari (Productora) y Eric Laurence (Director). (2004). *Entre Paredes*. [DVD]. Pernambuco: SET Produções Audiovisuais
- Jahn, L. P (2011, Dezembro). *Cordel do Fogo Encantado: O Resgate da Tradição na Pós-Modernidade*. Porto Alegre, Brasil.
- João Vieira Jr. (Productor) y Gabriel Mascaro y Marcelo Pedroso (Directores). (2008). *KFZ-1348*. [DVD]. Pernambuco: Rec Produtores Associados
- Joaquim, L. (2009, octubre). Cinema – safra recorde. *Revista Continente*, 106, 20-27.
- Júlia Moraes y Cláudio Assis (Productores) y Cláudio Assis (Director). (2007) *Baixio das Bestas*. [DVD]. Pernambuco: Parabólica Brasil

- Junior, G. (2010). *Maria Erótica e o clamor do sexo* (1ª ed.). Brasil: Peixe Grande
- Leo Falcão (Productor) y Kleber Mendonça Filho (Director). (2004). *Vinil Verde*. [DVD]. Pernambuco: Independiente
- Leonardo Lacca, Tião y Roberto Santos (Productores) y Leonardo Lacca (Director). (2004). *Ventilador*. [DVD]. Pernambuco: Independiente
- Linduarte Noronha (Productor y Director). (1960). *Aruanda*. [DVD]. Paraíba: INCE
- Luiz Augusto Mendes (Productor) y Glauber Rocha (Director). (1964). *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. [DVD]. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes
- Lutosa, Isabel (2007). *A História do Brasil explicada aos meus filhos* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Agir.
- Mansur Custódio Nogueira, A. (2009). *Novo ciclo do cinema em Pernambuco – a questão do estilo* (1ª ed.). Brasil: UFPE.
- Marconi, C. (1986). *CINEMA: Uma Panorâmica* (1ª ed.) Pernambuco: Editora ASA
- Maria Lira, Laura Proto y Rita Angeiras (Productoras) y Leonardo Lacca (Director). (2007). *Décimo Segundo*. [DVD]. Pernambuco: Trincheira Filmes
- Mastantuono, M. L. (2010). *MERCOSUR Audiovisual: la problemática en la producción cinematográfica actual*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al Título de Licenciatura. Universidad de Palermo, Buenos Aires. Argentina
- Mello, J. A. G. (1998) *Duarte Coelho e a colonização de Pernambuco* Biblioteca Virtual José A. G. Mello, Recife. Disponible en URL: <http://www.fgf.org.br/bvjagm> [consulta 22 de septiembre de 2012]
- Ministerio da Educação (Productor) y Lacerda, H. (Director). (2006) *Poetas do Repente*. [DVD]. Pernambuco: Massangana Multimídea.
- Moreno, A. (1994). *Cinema Brasileiro: História e Relações com o Estado* (1ª ed.). Niterói: EDUFF.
- Murilo Sales y Lírio Ferreira (Productores) y Lírio Ferreira (Director). (2005) *Árido Movie*. [DVD]. Pernambuco: Cinema Brasil Digital
- Narloch, L. (2ª ed.) (2011). *Guia politicamente incorreto da história do Brasil*. Brasil: Leya Brasil
- Niño, R. (2009). *Revivendo el Cinema Novo: de regreso al nordeste con Marcelo Gomes* Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Oliveira, R. (2012) *'Política do café com leite' rege a República Velha*. Folha de S. Paulo. Recuperado en: <http://vestibular.uol.com.br/revisao-de-disciplinas/historia-do-brasil/politica-do-cafe-com-leite-rege-a-republica-velha.jhtm>
- Olivieri, A. C. (s/f) *Cangaço: Banditismo no sertão nordestino*. disponible en URL: <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/cangaco-banditismo-no-sertao-nordestino.jhtm> [consulta 05 de octubre de 2012]

- Pontual, V. (s/f) *PLANOS URBANÍSTICOS EM DOIS TEMPOS: DIFERENÇAS E REPRESENTAÇÕES*. Universidad Católica de Campinas, São Paulo.
- Prieto Muñetón, L. T. (2010). *Proceso de construcción identitaria del cine en Colombia*. Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Propato, H. (2009) *Clive Barker Abajo Satán: La construcción del montaje audiovisual en el género de terror y suspenso*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al Título de Maestría. Universidad de Palermo, Buenos Aires. Argentina.
- Ramos, F. y Miranda, L. (2000). *Enciclopedia do cinema brasileiro* (1ª ed.). Brasil: Senac São Paulo.
- Ramos, F. (1987). *Cinema Marginal (1968-1973) – a representação em seu limite*. (1ª ed.) Brasil: Embrafilme.
- Rezende, L. A. (2007). *Ruptura e continuidade no documentário brasileiro: 1959-1962*. Revista ALCEU. Rio de Janeiro.
- Ribeiro, J. S. (2007). *Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual*. Rio de Janeiro, Brasil
- Rocha, G. (s/f). *Eztetyka del Hambre*. disponible en URL: [http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t\\_estetica.html](http://www.tempoglauber.com.br/espanol/t_estetica.html) [consulta 06 de octubre de 2012]
- Rosa Melo (Productora) y Camilo Cavalcante (Director). (2003). *A historia da eternidade* [DVD]. Pernambuco: Parabólica Brasil y SET Produções Audiovisuais
- Santiago, R. (1995). *Cinematógrafo Pernambucano – a jornada de transgressão, do sonho e da sedução*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al Título de Maestría. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Brasil.
- Santos de Oliveira, W. (2008) *Cinema Pernambucano: Políticas Públicas e Leis de Incentivo 2003 a 2006*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al Título de Maestría. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Brasil.
- Saraceni, P. C. (2012). *Cinema Novo*. Disponible en URL: <http://www.tempoglauber.com.br/espanol/cinemanovo.html> [consulta 20 de septiembre de 2012]
- Schver, P. (2011). *Cine PE: 15 anos e muita história pra contar*. Disponible en URL: <http://ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2011/04/29/cine-pe-15-anos-e-muita-historia-pra-contar-269131.php> [consulta 13 de octubre de 2011]
- Souza, C. R. (1998). *Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a “Central do Brasil”* (1ª ed.) São Paulo: Cultura Editores Associados
- Stella Zimmerman (Productora) y Camilo Cavalcante (Director). (2009). *Ave Maria ou Mãe dos Sertanejos*. [DVD]. Pernambuco: AC Cavalcante Serviços LTDA.
- Superintendencia do Desenvolvimento do Nordeste (2012). *Contribuição da SUDENE ao desenvolvimento do Brasil*. (2012 Recuperado el 27/10/12 de <http://www.sudene.gov.br/sudene>

Zanin Oricchio, L. (2003) *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada* (1ª ed.) Brasil: Estação Liberdade.

Zena, M. V. (2007) *Manifestaciones de la cultura promovida desde la iniciativa pública: el caso del Gobierno de la Ciudad*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al Título de Maestría. Universidad de Palermo, Buenos Aires. Argentina