

Follas do Cineclub | 24/01/2018

03

Maioría absoluta

(Maioría absoluta, León Hirzsmann, Brasil, 1964, 19', VOSG)

Barravento

(Barravento, Glauber Rocha, Brasil, 1962, 77', VOSG)

[Tirado de <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37890>]

A) A ALIENACIÓN COMO PARÁMETRO: RETOMANDO A CUESTIÓN

[...] As declaracións de moitos críticos e a propia posición de Glauber Rocha na época da realización do filme suxírennos unha interpretación de *Barravento* que se alía cos termos do texto inicial [incluído ao comezo do filme]. “En *Barravento* atopamos o inicio dun xénero, o ‘filme negro’: como Trigueirinho Netto, en *Bahia de Todos os Santos*, desexei un filme de ruptura formal como obxecto dun discurso crítico sobre a miseria dos pescadores negros e a súa pasividade mística”, dicía Glauber en 1963, na *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Luiz Carlos Maciel: “*Barravento* revela a preocupación fundamental de Glauber coa alienación relixiosa do pobo brasileiro. Nel, as crenzas relixiosas dos pescadores dunha praia de Bahia son o grande obstáculo para a loita de liberación do xugo económico ao que están sometidos. Son as crenzas as que impiden a rebelión. Son elas as que impiden a humanización”. Barthélémy Amengual: “Aínda en 1962, o cinema político ten ideas simples e claras: o ben é a razón, a solidariedade, a conciencia de clase; o mal é o irracional, a relixión, a tradición, a resignación. *Barravento* remata coa imaxe dun faro erguido como símbolo político: luz, poder e xustiza prometidos aos traballadores se eles toman conciencia da súa forza e da súa unidade”.

En 1977, ao tentar describir a evolución do Cinema Novo de cara ás formas de representación popular, eu trazaba unha hipótese que camiñaba na mesma dirección: a década dos 60, no seu conxunto, correspondería ao momento do que se podería chamar “crítica dialéctica” da cultura popular, marcada pola presenza da categoría da *alienación* no centro da súa abordaxe da conciencia das clases dominadas; a década dos setenta correspondería a un desprazamento gradual polo esforzo de “comprensión antropolóxica”, tornado posibles a través dun recuar do cineasta, que resolve por entre parénteses os seus valores (nalgúns casos, a visión marxista do proceso social e da ideoloxía) e renuncia á idea da relixiosidade popular como alienación. Ábrese espazo para unha política de adhesión que privilexia, nas representacións dadas, unha positividade case absoluta, que as torna “intocables” por ser testemuño da resistencia cultural fronte á dominación e afirmación esencial de identidade.

Barravento e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* serían dignos representantes da década dos 60. Nesta esquematización, despuntaban como exemplos claros da crítica á alienación polo misticismo. [...] Ao analizar con máis coidado o filme *Barravento*, percibín ata que punto a lectura marcada polo contido “crítica á alienación relixiosa” era selectiva, podendo dar conta apenas de certos aspectos do argumento e dunha parte dos diálogos, minimizando os problemas colocados pola composición da imaxe. Ficou clara a presenza dun estilo de montaxe que, asociado a un uso particular da cámara e a un movemento coreográfico das figuras humanas, establece relacións de tal natureza que esta interpretación é posta en xaque. Ela non da conta da complexidade de recursos do filme e deixa de lado elementos cuxa presenza, máis que episódica, é recorrente ao longo do filme. Feita esta constatación, volveuse difícil asumir *Barravento* como un discurso unívoco sobre a alienación dos pescadores na súa miseria e reducir os elementos de estilo a expresións do “temperamento” do cineasta, cuxa relevancia sería menor ou case nula nas consideracións sobre a súa significación social e política. [...]

E) DISPARAR AO SOL

Medido cos parámetros do cinema clásico, *Barravento* é irregular no seu ritmo, desequilibrado na composición das escenas. Exhibe aqueles “defectos” que chaman a atención con respecto á factura, en xeral evitados pola narración que se quere fluída, verosímil e clara para non levantar sospeitas sobre a súa autoridade. En oposición ao filme máis convencional, o traballo de Glauber márcase pola ausencia dun *découpage* “naturalista”, que procura establecer un espazo continuo, homólogo ao “real”, onde as personaxes amosan con total transparencia os seus sentimentos, carácter e intencións. O clásico xogo campo/contracampo, didáctico na orientación da lectura, está practicamente ausente na composición dos lances dramáticos. E, no esquema máis xeral das posicións de cámara, non hai moita preocupación en deseñar con claridade o espazo do drama, o lugar das cousas, a extensión do mundo visible. O *découpage* fai do universo de mar e area, de ceo e cocos, de pallozas e terreiros un espazo pechado, que non se presenta en continuidade co exterior: só temos un elemento simbólico de fronteira, o faro, límite do visible e demarcación do mundo de Buraquinho. Tal espazo visible gaña unidade como orde pechada por oposición ao non-visible; entre tanto, a pesar de ser distinguible, non se amosa con claridade na súa configuración interior. Rematado o filme, quedamos compondo a constelación de datos deste microuniverso sen conseguir formar unha imaxe definida da disposición dos elementos, das relacións de distancia e, principalmente, da organización dos interiores (non entramos na casa de ningún pescador ao longo do filme).

Se quixésemos a referencia, *O Pagador de Promesas* (1962) dános un bo exemplo do contrario. A escaleira enfronte á igrexa é punto de acumulación do seu drama, pero a narración esforzase por abrir os seus horizontes e marcar a continuidade dun mundo sen fisuras, deixando visibles outros puntos de interese: a praia, a redacción do xornal, o pazo onde se reúne o clero local [...]. A oposición é significativa. Adaptación dunha peza teatral, *O Pagador de Promesas* loita para escapar ás delimitacións de espazo para afirmarse como filme, dentro dos patróns convencionais. Traballando un material aberto e sen límites na súa extensión natural, *Barravento* tende ao teatral. Destaca, pon en suspenso o mundo de Buraquinho, do cal o

BARRAVENTO: GLAUBER ROCHA, 1962, ALIENACIÓN VERSUS IDENTIDADE

ISMAIL XAVIER

entrar e saír faise na modalidade do aparecer/desaparecer, tal como nos límites dun escenario.

Esta teatralización do espazo fai máis denso e cristaliza o ton ritual da representación, trazo da posta en escena que participa decisivamente do xogo de contradicións que fai de *Barravento* obra de interese fundamental. Para ollos atentos a unha problemática máis ampla, ligada á relación entre o “ollar industrializado” das cámaras e as formas de conciencia “non industrializadas” dun mundo non urbano, subdesenvolvido e dominado, estas contradicións resultan dun enfrontamento con cuestións que o común dos filmes non aborda. Neste, hai un esquema que preserva, a calquera custo, a autoridade do narrador diante da visión das personaxes, mantendo un estilo de representación homoxéneo e un foco de visión unificado nos seus valores. Hai un “centro fixo” a partir do cal se diseña a visión do mundo que goberna a relación narrador/narrado e mantén a nítida separación entre os polos desta relación. Cando, en momentos concretos, o ollar da personaxe serve de mediación para a presentación da escena, isto non significa necesariamente a adhesión aos seus valores. Só define unha técnica de exposición, “máis viva e máis dramática”, da súa experiencia. A relación que o espectador establece coa personaxe (de identificación, indiferenza ou repulsa) depende do marco creado polo contexto da narrativa. No esquema clásico, a aparente diversidade de puntos de vista é o propio mecanismo da dominación (enmascarada) e do control pola man de ferro do “centro fixo”.

Barravento, como vimos, esboza outro resultado. A organización de imaxe e son non se mantén sobre ese control rixido. Nas súas pulsacións, o filme non se desenvolve nunha perspectiva única, habendo contradicións entre un enunciado e outro, sendo moi difícil establecer un principio claro e unívoco de coherencia, identificar o centro fixo, superior e separado das personaxes, capaz de presentar dende fóra as diferentes experiencias nun encaixe perfecto. Se o prezo a pagar é a ambigüidade, o desequilibrio, hai un avance considerable na concepción do traballo da narración. Este, en certa maneira, tórnase máis complexo ao procurar traspoñer a distancia entre narrador e narrado – no caso específico, entre o “ollar industrializado” posto a funcionar polo cineasta e o grupo social do que fala a súa ficción. Se o movemento dun é no sentido de identificarse coa perspectiva do outro ou, polo menos, facer que a súa voz tamén se oia, a ambigüidade que resulta está lonxe de ser “defecto”. É unha forma de romper a tutela do “centro fixo” e romper o esquema “monolóxico” do ollar sacramentado pola industria, ampliando o alcance da discusión proposta. Prodúcese unha representación onde o espectador é obrigado a unha consideración máis complexa da experiencia social e humana nas súas contradicións e múltiples aspectos. Imaxe e son escapan ao “control de calidade” (convención dominante) e o narrador non ostenta aquela

certeza de que esa convención é quen de acoller o que haxa de esencial para dicir e espremer.

No Brasil, a ruptura co dominante asume aquel carácter anti-colonialista que nos fai lembrar toda unha retórica de manifestos e declaracións da época. No emerxer do Cinema Novo, en función das condicións nacionais, certos aspectos que non son exclusivos ao plano da linguaxe adquiren este sentido de expresar unha actitude de resistencia á invasión dos valores da industria cultural, de ataque á súa aura de universalidade e ao seu patrón de competencia cinematográfica.

Sabemos que o cuestionamento desta universalidade e desta competencia é un fenómeno moito máis amplo e en vigor xa dende os anos vinte – basta con lembrar a Eisenstein, Vertov, o expresionismo, a vangarda francesa, o surrealismo ou o *underground* americano de 1947 en diante. Neste contexto, o que caracteriza o inicio dos 60 e o emerxer, en diferentes países, dun cinema moi particular, que nega e ao mesmo tempo dialoga co cinema clásico, construíndo filmes narrativos cuxo material é heteroxéneo e explicita múltiples referencias á cultura visual do século, incluíndo a cita recorrente do cine clásico das décadas anteriores. Filmes realizados por cinéfilos ou críticos de cinema dispostos a loitar no mercado de longametraxes, estes traballos teñen significado particular, dependendo do caso. O seu denominador común é a defensa do “cinema de autor” en oposición ás amarras e censuras da industria nos seus aspectos económico, político e estético. O autor rebélase contra o capital, reivindica a expresión persoal contra a comunicabilidade e rendibilidade a calquera custo.

En *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), Glauber expón as súas ideas sobre o “cinema de autor” e procura anular o concepto de competencia técnica, acentuando o seu carácter burocrático, foco da delimitación do dicir e do como dicir. A esixencia de liberdade creadora transfórmasse nun criterio de caracterización política (o autor, por definición, é revolucionario; o artesán, reaccionario), que permite solidarizar un cinema anticolonialista do Terceiro Mundo cun cinema europeo autoral onde diferentes cineastas trazas os seus recursos de rebelión no debate coa experiencia individual na orde social reificada. Nesta alianza, a referencia ao xesto godardiano é explícita: “A política do autor é unha visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necesario disparar ao Sol; o xesto de Belmondo no inicio de *A Bout de Souffle* define, e moi ben, a nova fase do cinema: Godard, aprehendendo o cinema, aprehende a realidade: o cinema é un corpo vivo, obxecto e perspectiva. O cinema non é un instrumento, o cinema é unha antoloxía”.

Disparar ao Sol. A nova fase do cinema. [...]

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 cineclubedecompostela.blogspot.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



MÉRcores 10

As doce cadeiras
 (Las doce sillas, Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1962, 94', VO)

MÉRcores 17

Un longo silencio
 (Un largo silencio, Eliseo Subiela, Argentina, 1963, 17', VO)
A beirarrúa de en fronte
 (La vereda de enfrente, Jorge Cedrón, Arxentina, 1963, 17', VO)
Sobre todas esas estrelas
 (Sobre todas esas estrellas, Eliseo Subiela, Arxentina, 1965, 19', VO)
O outro oficio
 (El otro oficio, Jorge Cedrón, Arxentina, 1967, 28', VO)

MÉRcores 24

Maioría absoluta
 (Maioría absoluta, León Hirszman, Brasil, 1964, 19', VOSG)
Barravento
 (Barravento, Glauber Rocha, Brasil, 1962, 77', VOSG)

MÉRcores 31

Tres tristes tigres
 (Tres tristes tigres, Raúl Ruíz, Chile, 1967, 98', VOSI)