

Sección de notas

LA LITERATURA EN EL CINE BRASILEÑO

Ya sabemos que la literatura, para el habitual cine de la Industria del espectáculo, suele ser una mera fuente de argumentos donde saciar el engranaje de la producción, un marbete de prestigio (autores famosos) o el eslabón inicial del culto al *best seller*. Motivo de inspiración, algunas veces, para realizadores de talento y registro de ideas para cineastas que tienen pocas, la literatura ha sido —ocasionalmente— la válida asociación cultural de empresas artísticas. Como hemos dicho otras veces, siempre está detrás de cada filme adaptado de obras literarias (ya sean cuentos o novelas) el problema de la transposición: se trata de trasladar temas (y tramas, lo más fácil) de un lenguaje escrito a otro de imágenes, donde sensaciones, ideas y emociones deben darse a través de concretas estructuras animadas.

Para el cine latinoamericano, como ya hemos anotado (1), la importancia de estas transposiciones reside ante todo en su cualidad de identificación con una cultura nacional; más de una vez, los cineastas en búsqueda de lenguajes propios se identificaron con obras literarias que reflejaban las peculiaridades del sentir y el obrar de sus países de origen. En estos casos, el cine asume el objeto literario como una simbiosis apropiada para representar el carácter de una cultura, de un pueblo. Buen ejemplo de esta asociación, cuando une felizmente talentos, es la versión de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, por el notable cineasta brasileño Nelson Pereira dos Santos, pionero del *cinema nôvo*.

HISTORIA

Pero volvamos atrás. El cine brasileño, desde sus comienzos, comprendió el interés y el prestigio que involucraba inspirarse en la li-

(1) «La literatura en el cine argentino». *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 367/8.

teratura del país. En esos comienzos los resultados no fueron muy relevantes, no sólo por las insuficiencias técnicas y formales, sino por la carencia de medios económicos y madurez estilística. Algunos escritores, como señala Brito Broca (2), percibieron, desde el mismo nacimiento del cine, la necesaria aplicación del sonido, de la palabra. Y allí había un concepto lógico para los autores. Broca cita un artículo de Olavo Bilac, publicado en la revista *Kosmos* en enero de 1904, donde éste comenta los ensayos de Gaumont y Decaux para sincronizar la proyección cinematográfica y el fonógrafo, y sugiere que esto podría revolucionar la prensa del futuro. Otros autores y dramaturgos de la época, como Artur Acevedo, también soñaban con la conjugación de imagen y palabra, esta vez como vehículo dramático y registro de los grandes intérpretes, por ejemplo, Sarah Bernhardt...

Pero los ensayos de principios de siglo para sincronizar imagen y sonido eran imperfectos y por eso quedaron abandonados durante dos décadas. La literatura y el teatro, entonces, debían concretarse a prestar tramas y personajes, sin pensar en diálogos imposibles, salvo los transcritos en los letreros del cine mudo. Sin embargo, como señala el mismo Brito Broca: «Será oportuno destacar que los prolegómenos del cine brasileño estuvieron estrechamente ligados a la literatura. No podríamos decir, en rigor, de cuándo data el primer filme nacional, pero uno de los primeros, o tal vez el primero de largo metraje, fue *Inocência*, adaptado de una novela de Taunay y dirigido por Vitório Capellaro, teniendo como operador a Antônio Campos. El rodaje se realizó en San Pablo, en el Tucuruví, en la chacra de Alvaro Machado y alrededores. En 1916, la Gunabara Filme, en Río, con la colaboración de la Sociedade dos Homens de Letras, emprendía la filmación de una película: *A Perdida*, con argumento del escritor Oscar Lopes —asimismo presidente de la citada sociedad—, que tenía como intérpretes a Leopoldo Fróes y Eurico Braga (ver *Revista da Semana* del 21 de septiembre de 1916).»

Estas iniciativas, que, como se ve, contaban con la colaboración de escritores más o menos conocidos y denotan un impulso algo tardío en el cuadro del cine mundial, cobraban arraigo hacia 1916. Tres años más tarde, Vitório Capellero (de origen italiano, como muchos técnicos incorporados al cine de Brasil) iba a realizar otra novela muy popular, *O Guarani*, también llevada a la escena lírica. El filme contaba con los mismos actores y casi todos los

(2) Brito Broca: *A vida literária no Brasil—1900*. (Ed. do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura. Rio de Janeiro.)

técnicos que habían trabajado en *Inocencia*, en su mayoría Italianos. «Era así, bajo el signo de la literatura —escribe el citado Brito Broca—, como daba sus primeros pasos la cinematografía brasileña.»

El excelente autor de los más documentados libros sobre el cine de Brasil, el crítico y realizador Alex Viány, ha relatado en su *Introdução ao cinema brasileiro*, otros antecedentes primitivos de este acercamiento: la misma *O Guarani*, de José de Alencar, había sido objeto de una versión paródica en 1908, titulada *Os Garanys* e interpretada por un payaso de circo, el négro Benjamin de Oliveira... Otra versión de *O Guarani* (la segunda) fue realizada en 1911 por un italiano, Salvatore Lazzaro. Rodada en cuatro partes, estaba interpretada por un elenco traído de Buenos Aires y era adaptada de la ópera homónima de Carlos Gomes, cuya música utilizaba en la forma rudimentaria antes relatada.

En un período posterior a estos intentos primitivos, que el realizador Geraldo Santos Pereira en su libro *Plano Geral del Cinema Brasileiro* (3) denomina «fase artesanal» y ubica entre 1913 y 1922, se manifiestan tentativas de preindustrialización del cine y surgen movimientos regionales interesantes; según Santos Pereira, en ellos «se intensifica la colaboración cine-literatura». En ese período incluye *Inocencia* (1915) de Capellaro; *O Guarani* (1916), del mismo director italiano; *O Mulato*, extraído de la novela de Aluizio Azevedo y más conocido como *Cruzeiro do Sul* (*Cruz del Sur*), otro filme de Capellaro; *Iracema* (1919), basado en otra obra de Alencar, protagonizado por Iracema de Alencar; *O Garimpeiro* (1920), inspirado en una obra de Bernardo Guimarães; *Os Farsiteiros*, de Miguel Milani y Antônio Leite, basado en un cuento de Monteiro Lobato.

Paulo Sales Gomes (notable historiador, gran animador de cineclubes en San Pablo, ya fallecido) y Ademar Gonzaga enumeran otros antecedentes inspirados en la literatura —en su libro *70 Años de Cine Brasileño*— a partir de 1915: *A Retirada da Laguna*, de Taunay; *O Caçador de Esmeraldas*, de Bilac; *A Moreninha*, tomado de la novela de Joaquim Manoel de Macedo, producido y dirigido por Antônio Leal e interpretado por Lydia Bottini y Oscar Soares, y versiones de varias novelas de José Alencar, como los ya citados *O Guarani*, *Iracema* y además *Ubirajara* o *A Viúvinha*.

Se conoce también otra versión de la novela *Luclola*, de José de Alencar, «curiosísima experiencia» de Antônio Leal, realizada en 1916 en un estudio de cristal (no había entonces luz artificial y se rodaba en construcciones que aprovechaban la iluminación solar) con la actriz Aurora Fulgida (sic), musa erótica del cine de aquellos tiempos.

(3) Geraldo Santos Pereira: *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1973.

Según relató el veterano actor Maia, su éxito fue extraordinario y exigió la presencia de una fuerza policial para contener el entusiasmo del público ante la sala donde se exhibía (4).

Del popular *O Guarani*, ya citado, se realizaron cinco versiones primitivas, y una más fue dirigida en 1920 por João de Deus para la Carioca Filme, del productor Alberto Botelho. Algo antes, en 1917, el periodista Irineu Marinho tentaba el cine produciendo dos capítulos de un serial titulado *Os Mistérios de Rio de Janeiro* (visiblemente inspirada en los filmes en episodios americanos y franceses de Jasset y Feuillade), con argumento de Coelho Neto.

En los años siguientes (1923-1933), en que aparecen directores-autores de talento, como Humberto Mauro, Almeida Fleming, Marlo Pelxoto y Ademar Gonzaga, disminuye la utilización de adaptaciones literarias, predominando los argumentos originales escritos por los propios directores, productores y guionistas. Sin embargo, pueden contarse varios filmes basados en obras de la literatura vernácula, como *A Capital Federal*, de Luiz de Barros, basada en la novela de Artur Azevedo (1923); *Canção de Primavera* (1923), producido y dirigido por Iginio Bonfilioli (italiano residente en Belo Horizonte), que se basaba en una pieza teatral de Anibal Matos; *Gigi*, de José Medina (1923), según la obra teatral de Viriato Correa; *A Carne* (1924), de Leo Marten, primera versión de la novela de Julio Ribeiro; su segunda versión data de 1926, con dirección de E. C. Kerrigan; *O Guarani*, de 1926, otra vez dirigido por Vitório Capellaro; *A Filha do Advogado*, realización del cine de Pernambuco, con dirección y guión de Ary Severo, basado en una novela de Costa Montelero (1926); *Fogo de Palha* (1926), con argumento y dirección de Canuto Mendes de Almeida; *A Escrava Isaura*, inspirada en una celebrada novela de Bernardo Guimarães, dirigida en 1929 por Antônio Marques de Costa Filho; otra versión de *Iracema*, la novela de Alencar rodada en 1931, dirigida por Jorge S. Konchin.

Estamos ya en los comienzos del cine sonoro, cuando la producción brasileña, bastante rudimentaria, trata de consolidarse gracias a la nueva técnica. En parte se recurre al rico folklore, lamentablemente traducido casi siempre en filmes cómicos fáciles y burdos, que los brasileños llaman *chanchadas*, en tanto unos pocos pioneros, como Humberto Mauro y Ademar Gonzaga, prueban una profundización de la realidad campesina. Asimismo se intenta una industrialización con apoyo financiero, que en la poderosa San Pablo desemboca en la construcción de los estudios Vera Cruz, Multifilms y Maristela, a partir de 1950. La expansión industrial (1933-1959) implica la con-

(4) Geraldo Santos Perelra: *Plano Geral do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1973.

tratación por las productoras de escritores, argumentistas y diáloguistas, y la búsqueda de obras de autores famosos, cuyos derechos eran adquiridos a precios elevados.

Una enumeración incompleta de las obras llevadas al cine en esos años podría incluir: *A voz do Carnaval* (1933), con argumento de Joracy Camargo, dirigida por el pionero Humberto Mauro; *Ganga Bruta* (1933), con argumento de Octavio Gabus Mendes, producción de Ademar Gonzaga y dirección de Humberto Mauro; es una de las mejores películas de Mauro, obra clave de su producción y esencial en este período. Debe más a la concepción del realizador acerca de la vida rural brasileña que al guionista. *Cidades Mulher y Favela dos Meus Amores* (ambas de 1934) también pertenecen a Humberto Mauro, con argumento de Henrique Pongetti. En los dos casos se trata de guiones escritos especialmente.

Bonequinha de Seda (1935), con dirección, argumento y guión de Oduvaldo Viana; *Pureza* (1940), basado en la novela homónima de José Lins do Rego y dirección de Chianca de Garcia; *Romance de um mordedor* (1944), de José Carlos Burle, basado en la novela *Vové Morungaba*, de Galeão Coutinho; *O Cortiço*, según la novela de Aluizio Azevedo, con dirección y guión de Luiz de Barros (1945) y diversos argumentos escritos o adaptados por el autor teatral Silveira Sampaio aparecen en este período.

En 1948 hallamos una versión de la novela *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado, que se llamó *Terra Violenta* y fue dirigida por Eddie Bernoudy y Paulo Machado. Del mismo año es *Inconfidência Mineira*, con producción, dirección, argumento y guión de Carmen Santos. Esta fue una interesante figura del cine brasileño independiente y más o menos «preindustrial». Escritora y actriz, Carmen Santos es en cierto modo una predecesora de las futuras mujeres directoras. En 1948 eran casi inexistentes.

Nos saltamos muchas obras olvidadas o poco conocidas en filmes menores, para llegar al ilustre Cavalcanti, maestro de la vanguardia francesa (*En rade*) y notable cineasta en Inglaterra, que regresa a Brasil en las postrimerías de los cuarenta para dirigir los nuevos estudios de la productora Vera Cruz, financiada por poderosos industriales paulistas. En 1951 produjo *Terra é sempre Terra*, basada en una obra teatral de Abilio Pereira de Almeida, titulada *Paiol Velho*, y con dirección de Tom Payne; en 1952 dirigió uno de sus mejores filmes brasileños, *Simão o Caolho*, con argumento de Miroel Silveira y Osvaldo Moles, basado en la novela homónima de Galeão Coutinho. En 1953, la Vera Cruz produjo, bajo su supervisión, otra película importante: *Sinhá Moça*, con dirección de Tom Payne y Os-

valdo Sampaio y guión de este último. Se basaba en la novela de María Dezzone Pacheco Fernandes. Aunque se trata de un guión original, hay que citar aquí—por sus valores intrínsecos— a *Canto do Mar* (1954), producción, dirección y libreto de Alberto Cavalcanti, con guión del mismo y José Mauro de Vasconcelos.

Ya hemos dicho que la producción paulista, ambiciosa y dimensionada a la manera hollywoodense, trató de hacer filmes en escala internacional, aunque poco cimentada en la realidad. A pesar del talento y la capacidad de Cavalcanti, la Vera Cruz terminó su ciclo con deudas astronómicas y resultados muy desiguales. Una característica curiosa fue la «importación» no siempre juiciosa de técnicos extranjeros, en su mayoría italianos, que no se asimilaron a las modalidades del país. Uno de ellos fue el joven Luciano Salce, que veinte años después se convertiría en un prolífico realizador en su país. Salce dirigió en 1954 *Floradas na serra*, con guión de Fabio Carpi (otro italiano) y Mauricio Vázquez, basado en la novela homónima de Dinah Silveira de Queiroz. No hizo historia.

No vamos a seguir fatigando al lector con una infinidad de nombres poco conocidos en el exterior de Brasil, en versiones cinematográficas también ignoradas o de escaso relieve. Basta recordar que en este período de los años cincuenta hubo muchas versiones de piezas teatrales del comercial y prolífico Pedro Bloch y otros escritores en boga. Cabe anotar—por sus valores plásticos aislados y por su autor— a la mundialmente conocida *Orfeu do Carnaval* (Orfeo negro), del francés Marcel Camus. Premiado en Cannes, su folklorismo de «exportación» fue subrayado por Camus. Sin embargo, el paisaje, la música y el texto de Vinicius de Moraes conservaban su atractivo. Estaba basado, precisamente en su pieza teatral *Orfeo da Conceição*. Aunque el guión era de Camus y Jacques Viot, los diálogos pertenecían a Vinicius. Resulta curioso comprobar que el año de producción de *Orfeo negro*, 1959, registra un alto porcentaje de adaptaciones de obras teatrales, nada menos que siete, incluyendo a Vinicius de Moraes con la citada *Orfeo da Conceição*, Pedro Bloch (*Dona Xepa*), Armando Gonzaga, Silveira Sampaio (*¿Quem Robou Meu Samba?*), Abilio Pereira de Almeida, etc.

EL CINEMA NÓVO Y LA APERTURA ESTÉTICA

En 1960 se abre el período fecundo del *Cinema Nôvo*, movimiento independiente que se orienta al cine de autor, con nuevas exploraciones estéticas y de lenguaje, penetración en la realidad social y ensayos audaces para hallar genuinas raíces nacionales. Estos movimientos independientes, formados por realizadores jóvenes, tratan de

modificar las condiciones imperantes en la producción comercial —algo que fracasó precisamente por motivos económicos y por la férrea gravitación del cine foráneo—, pero logran conmover profundamente la imagen tradicional del cine brasileño, sobre todo en el exterior, donde llaman la atención sus inéditas exploraciones de la realidad social, cultural y política del Brasil contemporáneo.

Los nombres de Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto (director, fotógrafo y, sobre todo, productor por antonomasia del Cinema Novo), Joaquim Pedro de Andrade, el «padre» del movimiento; Paulo César Saraceni, Rui Guerra, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, Arnaldo Jabor, Miguel Faria, Walter Lima Junior, Miguel Borges, Geraldo Sarno, David Neves y muchos otros integran esta revolución del cine de autor moderno, sin contar ciertos nombres de otra generación y distintas perspectivas, como Walter Hugo Khouri, Anselmo Duarte y Roberto Santos, que a pesar de ello colaboran en dar una nueva dimensión cultural a la producción brasileña.

La colaboración del cine con la literatura alcanzó entonces una perspectiva diferente. La elección de temas era más exigente y tenía que ver con obras íntimamente enlazadas a las raíces identificadoras de la múltiple realidad del país. Y, por supuesto, los libros elegidos eran los mejores y sus adaptaciones resultaban creativamente más fecundas.

Un ejemplo ya clásico fue la versión de *Vidas secas* (1963), de Graciliano Ramos, por Nelson Pereira dos Santos. La notable novela del sertão, a través del tratamiento sensible del realizador, transmutó sus valores narrativos en un impresionante equivalente icónico de austera belleza y penetrante autenticidad. Precursor del *Cinema Novo* con *Río 40 grados*, Nelson Pereira dos Santos delineó sus pautas más notables —el rigor de lenguaje, el realismo directo y a la vez selectivo, la libertad plástica—, adelantando y manteniendo la revolución exigida por esa nueva generación de cineastas: el descubrimiento y la búsqueda de una identidad cultural. No fue la única vez en que Nelson Pereira dos Santos apoyó su veta creadora en la literatura; tras un largo paréntesis que siguió al éxito crítico mundial de *Vidas secas* (ésta no es una paradoja: *Vidas secas*, en su momento, fue un fracaso comercial), Nelson realizó *El justiciero* (1967) que se basó en una novela de João Bettencourt. En 1971 dirigió *Azyllo muito Louco*, inspirado en el cuento *O alienista*, de Machado de Assis; en 1972 recurrió a fuentes históricas para componer distintos episodios de su interesante *Como era Gostoso o Meu Francês. Tenda dos milagres* (1976), otro de sus filmes relevantes, está basado en la novela homónima de Jorge Amado.

La obra de Guimarães Rosa, fundamental en la literatura brasileña, atrajo también a los cineastas, que descubrieron a la vez sus cualidades de intérprete profundo de la realidad del país y sus atractivos cinematográficos. Entre sus adaptaciones, la primera fue *Grande Sertão; Veredas* su obra maestra, llevada al cine por los hermanos Geraldo y Renato Santos Pereira en 1965. Del mismo año es *A Hora e a vez de Augusto Matraga*, que dirigió Roberto Santos sobre el cuento homónimo del gran escritor de Minas Gerais. *Buriti* (David Neves) y *O Duelo* (Osvaldo Sampaio) son otras obras de Guimarães Rosa que atrajeron a los cineastas.

En general, tanto durante la eclosión del *Cinema Novo* como en el período de crisis posterior y en el actual florecimiento industrial, la obra de ciertos escritores de prestigio y valor—los ya citados Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Dias Gomes (*O Pagador de Promesas*, éxito en Cannes de Anselmo Duarte), Machado de Assis y José Lins do Rego, Mário de Andrade (*Macunaíma*) o Nelson Rodrigues, han estado presentes en filmes significativos de los realizadores más destacados.

El ya citado Anselmo Duarte realizó *O Pagador de Promesas* según la obra de Dias Gomes, filme sobrevalorado que obtuvo un premio en Cannes; Carlos Diegues, uno de los más interesantes directores surgidos del *Cinema Novo*, realizó en 1963 *Ganga Zumba*, basado en el libro de João Felício dos Santos. Joaquim Pedro de Andrade, otra de las figuras fundacionales del *Cinema Novo*, realizó en 1966 *O Padre e a Moça*, inspirado en un poema del gran escritor paulista Carlos Drummond de Andrade; en 1970 dirige *Macunaíma*, exitosa versión de una novela satírica de Mário de Andrade. No debe olvidarse tampoco *A Falecida*, de León Hirzsmán (1965), basado en una obra de Nelson Rodrigues; *Menino de Engenho* (1966) de Walter Lima Jr., según la novela de José Lins do Rego; *Garota de Ipanema* (1967), de León Hirzsmán, con argumento escrito por Vinicius de Moraes; *Capitu* (1968), inspirado en la novela *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, y *A casa Assassinada* (1972), notable versión de la novela de Lucio Cardoso, ambas dirigidas por Paulo César Saraceni; *Lúcia McCartney* (1971), de David Neves, basado en dos cuentos de Rubem Fonseca.

El enorme éxito de público obtenido por *Dona Flor e Seus dos Maridos* (1975) de Bruno Barreto, que se basó en la novela de Jorge Amado, añadió otros intereses a esta alianza entre el cine y la literatura, que en principio tenía objetivos preponderantemente culturales. La industria cinematográfica actual de Brasil es poderosa y en expansión. Gana mercados interiores y ha obtenido una comunicación

considerable con el público: algo que el primer *Cinema Nôvo* nunca había logrado. Con este panorama y con las ventajas de una industria técnicamente más desarrollada, los cineastas brasileños han optado por una simbiosis entre la estética de los vanguardistas iniciales del *Cinema Nôvo*, la atracción popular de grandes novelas clásicas y el colorido de las grandes producciones espectaculares. No obstante, la colaboración entre cine y literatura no cesa, y muchas veces obtiene frutos originales.—JOSE AGUSTIN MAHIEU (*Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13*).

ENCUENTRO CON *REGION*

Recuerdo muy bien mi encuentro con *Volverás a Región* durante las Navidades de 1968. Apenas si conocía algunos datos sobre su autor, Juan Benet, nacido en Madrid en 1927, ingeniero, viajero del país por necesidades de su trabajo y, sorpresa, autor de un estudio de estilística. Aquel primer texto narrativo de Benet traía dentro, en sinuosas y a veces mareantes capas superpuestas, una dosis muy considerable de magia, una escritura rompedora y espesa, apretada, sin diálogos, desafiadoramente retórica; una caligrafía muy literaria que contrastaba irónicamente con los trozos de vida al rojo vivo, con la escritura de un solo canal a la que nos había acostumbrado (es un decir) la novela social española, aquella «obligación» dogmática deudora de la realidad, aquel realismo lineal tan penoso que parecía estallar bajo los estímulos de *Región*, al igual que en su momento Luis Martín-Santos inutilizaba a perpetuidad las chabolas nacionales con su *Tiempo de silencio*.

Pasábamos por fin del mundo compacto de la evidencia a una realidad multiplicada, impregnada de misterio. Del ámbito de la información se pasaba al ámbito de la fábula y, sobre todo, veíamos un texto que nos metía en un mundo cerrado, en un universo mítico. Sobre el tema solemne de una ruina física y moral caían símbolos fastuosos: pastores feroces vagando por montañas intrincadas, el eco de un disparo paralizando fantasmas y conciencias, oleadas de tiempo pasado, el fulgor de la historia, la guerra civil española como un corte definitivo, un extraño guardián dominando el secreto de las cumbres, el doctor envuelto en treinta años de sombras, un muchacho loco, el tema de la ausencia-retorno, el tema del amor y del juego. Todo, en efecto, parecía una fábula de clara estirpe faulkneriana.