

**Ciclo de cine** del 30 de septiembre al 13 de octubre de 2011  
Edificio Sabatini, Auditorio. 19:00 h

# **Cuando Brasil devoró el cine (1960-1970)**



Hélio Oiticica. *Agripina é Roma – Manhattan*, 1972

Este programa propone una visión panorámica sobre la intensa y radical actividad experimental que tuvo lugar en el ámbito cinematográfico durante los años sesenta y setenta en Brasil. La selección gira en torno a las aproximaciones al discurso del otro y a la amplia dimensión de la invención formal en cine, empujada por una radicalización estética fruto del espíritu de la revuelta durante el período más duro de la dictadura. A lo largo de seis sesiones, incluye trabajos de Hélio Oiticica, Neville d'Almeida, Raymundo Amado, Glauber Rocha, Guilherme Vaz, Antonio Manuel o Paulo Bruscky, entre otros.

*Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente Tupi or not tupi that is the question.*

Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, 1928

*Film en vez de narración. El matiz que eternamente dispensa vida.*

Walter Benjamin, *El narrador*, 1936

Aquel cine brasileño no era solo cine, era algo más: cine de invención, *Quasi-cinema*, cine experimental, cine bárbaro, de mal gusto, de la *Boca do Lixo*, *Cinema Marginal*, *udigrudi*, *pornochanchada*. Estos son los calificativos utilizados por la crítica y por los propios artistas y cineastas para nombrar una parte importante de la producción filmica de estos años.

Durante este período (años 60-70) la creación cinematográfica explora y avanza formas diferentes de ver y de hacer que se traducen sobre la pantalla, no exclusivamente a nivel formal, sino en otras maneras de narrar y poner imágenes a los conflictos, las contradicciones y las dificultades de la sociedad brasileña del momento, sumergida de lleno en los años de plomo de una dictadura militar que desintegró las ilusiones reformistas y revolucionarias de los años anteriores. Quizás esas formas de narrar tengan que ver con lo que Benjamin anticipaba en *El narrador*: “El narrar todavía perdurará. Pero no en su forma ‘eterna’, en la secreta, magnífica calidez, sino en formas descaradas, atrevidas, de las que aún no sabemos nada”<sup>1</sup>.

De modo más específico, se podría afirmar que en sintonía con otros ámbitos de la creación, como artes visuales, música, teatro o poesía, se desenvuelven ricas y productivas estrategias de síntesis, traducidas con lucidez en el pensamiento de Hélio Oiticica acerca de lo experimental, la invención o la participación colectiva, o en la revisión tropicalista de la teoría oswaldiana de la antropofagia cultural, que dieron lugar a uno de los momentos más intensos y creativos en el arte y en la cinematografía brasileña, esta última en continuidad y contigüidad con las aportaciones del Cinema Novo y la *Eztetyca da Fome* (1965) de Glauber Rocha. Sin embargo, lo marginal, no fue solo una forma de ubicar cintas y autores –en contra, muchas veces, de estos últimos– o de distinguir la producción de

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *El narrador*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 132

la generación más joven que aquella del Cinema Novo, sino que a menudo fue el propio objeto de discusión de las películas.

Este programa es solo una pequeña muestra de la extensa y compleja producción audiovisual brasileña de aquellos años. Incluye cinco largometrajes de ficción, introducidos por un grupo de cortos experimentales de artistas y poetas que incursionaron en Súper 8 o vídeo. La distinción entre cineasta y artista no tiene demasiada trascendencia aquí, ya que es el compromiso y el impulso de la invención el que los une y difumina sus diferencias. La última sesión se ha dedicado a dos documentales experimentales que han resultado ser metáforas de un silencio temporal impuesto por la dictadura.

La coyuntura política del país, marcada por el AI 5<sup>2</sup> de 1968 que desató la violenta maquinaria represiva: desapariciones, secuestros, tortura, exilios y la actuación de los grupos paramilitares bajo la firma de los Escuadrones de la Muerte extendió el clima de terror, la desmoralización y una fractura social que subyace en buena parte de las películas. En este ambiente asfixiante, en el que “quien no está conmigo está contra mí”, difundido popularmente con el eslogan: “Brasil ame ou deije”, la identificación del artista o del cineasta con la figura “del otro” marginal, el bandido, el fuera de la ley o el guerrillero se presenta como un imperativo ético. El estandarte *seja marginal seja herói* (sea marginal sea héroe), 1967, en el que Hélio Oiticica homenajea al bandido Cara de Cavalo, lo sintetiza con claridad. Lo marginal era un estado de pensamiento en consonancia con el proceso de creación descrito por Mario Pedrosa como “el ejercicio experimental de la libertad”. En palabras de Lygia Pape, “Marginal era el acto revolucionario de la invención -una nueva realidad- un mundo como cambio, el error como aventura y descubrimiento de la libertad: filmes de 10 segundos, 20 segundos: el anti-filme”<sup>3</sup>.

Rogério Sganzerla, que junto con Julio Bressane, cineasta esencial, creó la mítica productora Belair en Río de Janeiro en 1970, lo expresó así: “A

---

2 El 13 de diciembre de 1968 se decretó el Acto Institucional n° 5 (AI 5) conocido como “el golpe dentro del golpe”, este decreto suspendió las garantías constitucionales.

3 Lygia Pape. *Espacio Imantado*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 326 (cat. exp.).

mi parecer, no es una sorpresa si el artista moderno es llamado un fuera de la ley (...). En realidad, ese encanto está agotado, pero no las condiciones que nos hacen destruir los valores dentro de una sociedad que nos oprime (...). Yo, por ejemplo, me margino para afirmar mi vergüenza por el Brasil de hoy”<sup>4</sup>.

La retahíla de adjetivos mencionada al comienzo, cargada de connotaciones peyorativas, describe un cine anárquico e inventivo, de factura precaria y de narración fragmentada, caótica en ocasiones, que habla de la violencia a través del humor y la ironía. Plantea situaciones provocadoras e irreverentes y trata de desmontar los valores tradicionales empleando recursos imaginativos, incluso la improvisación, logrando, de este modo, crear con una libertad sorprendente. Godard es devorado, era necesario ponerlo en escena para librarse de él según Sganzerla. Usan no tanto el mundo del cine norteamericano, sino el mundo creado de acuerdo con la visión del cine norteamericano. Un mundo que se construye a través del cine y que tratan de criticar a través del cine. Se utilizan géneros híbridos que deambulan entre el policíaco y la comedia, lo *kitsch* y lo grosero, la casquería y el erotismo.

A menudo, las producciones quedaban fuera de los circuitos dominantes, bien por causa de la censura, o bien de una industria poco dispuesta a distribuir las (a excepción de *O Bandido da Luz Vermelha*, que fue un éxito de taquilla) y sus autores, jóvenes artistas y cineastas, eran colocados en el punto de mira del aparato represor.

Si bien fue un fenómeno urbano aunque no solamente centrado en Río y São Paulo, sino en Minas Gerais, Brasilia, Salvador o Recife, sí fueron la Cinemateca del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) y el barrio de la Boca do Lixo en São Paulo los focos de efervescencia que aglutinaron a la “gente del cine”.

Esta selección, en diálogo con la exposición “Lygia Pape. Espacio imantado” (hasta el 3 de octubre de 2011) es solo una pequeña muestra de la extensa y compleja producción audiovisual de aquellos años.

Mónica Carballas

---

4 Rogério Sganzerla, *Rogério Sganzerla*, col. Encontros, Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2007, p. 11.

# Programa

**Viernes 30 de septiembre**

## **Sesión 1: Experimentar lo experimental<sup>1</sup>**

Duración total: 118´

### O Patio

Glauber Rocha, 1959

3´ 22´´. Formato original: 16 mm; formato de exhibición: DVD vídeo PAL, b/n

### Agripina é Roma-Manhattan

Hélio Oiticica, 1972

15´ 3´´. Formato original: Super 8; formato de exhibición: DVD vídeo PAL, color, sin sonido. Cortesía Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro

### Jardim de Guerra

Neville d'Almeida, 1968

100´. Formato original: Súper 8; formato de exhibición: DVD vídeo PAL, b/n, VOSE

Glauber Rocha, el padre del Cinema Novo, comenzó su carrera con un cortometraje experimental titulado **O Patio** (1959), una coreografía de dos cuerpos en movimiento sobre un suelo ajedrezado que, según Ismail Xavier, contiene la esencia de su obra posterior. Por la visualidad de las imágenes y la relación entre los personajes se conecta con las experiencias del neoconcretismo. **Agripina é Roma-Manhattan** (1972) de Hélio Oiticica fue concebida como un episodio para *Dominó Negro* de Ivan Cardoso. La estructura iba a estar organizada, a su vez, en varios episodios, pero a juzgar por los escritos de Hélio, no llegó a terminarse. La intención era homenajear el poema de Sousândrade *O Inferno de Wall Street*. Con la tríada Roma-Wall-Manhattan establece una asociación entre el imperio romano y el imperio capitalista de Wall Street. Las tomas en contrapicado de las columnas clásicas o el descenso de las escaleras de Agripina en

uno de los edificios de Wall Street juegan visualmente con la parodia del templo romano. Agripina (ivamp) camina con solemnidad del brazo de un mafioso con aire italiano. Antonio Dias y Mario Montez hacen un lance de dados sobre los parches de las calzadas de Manhattan. “En realidad el pretexto del poema de Sousândrade aparece como desencadenador de pretextos para mí y Manhattan como momificación de Roma”<sup>2</sup>. Hélio Oiticica asistió a las proyecciones de Jack Smith en su *loft* de Nueva York. Se interesó por sus personajes –Mario Montez viene de ahí– y por la forma en la que rompía el dispositivo tradicional para mostrar cine.

**Jardim de Guerra** (1968), *opera prima* de Neville d'Almeida, es un agudo reflejo de su tiempo a pesar de los numerosos cortes de la censura. Edson, el joven protagonista, se ve enredado en una situación desafortunada que d'Almeida transforma en un viaje al pozo sin fondo. La identificación ocasional del protagonista con la figura del cineasta introduce la idea de la víctima en potencia; cualquiera puede ser el “Homo Sacer” (Agamben). Contiene secuencias impactantes por su esencialidad, como la del interrogatorio, y escenas aparentemente banales que son dirigidas hacia una reflexión particular. El filme está impregnado de estética godardiana y del aire del 68: la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, la bomba atómica, los movimientos feministas o las drogas están presentes en los diálogos y aparecen como subtexto a través de los pósters que poblaban las paredes de las habitaciones donde transcurre la escena. Oiticica se interesó por la utilización que d'Almeida hizo de los pósters a lo largo de la película (estos planos fueron censurados) y fue punto de partida para la colaboración que desarrollaron posteriormente en la serie *Cosmococa-Programa in Progress* (1973).

1 Título de un texto de Hélio Oiticica acerca de lo experimental escrito en 1972, en Nueva York, y publicado en revista *Navilouca* (Traducido al español en nº 10 de White Wine Press, Pisueña Press, Cantabria, 2010).

2 Hélio Oiticica, carta a Haroldo de Campos, 10 de julio de 1972, 1282.72 AHO/PHO.

## Lunes 3 de octubre

### **Sesión 2: La cultura fuera de la ley**

Duración total: 104 ´

#### By Antonio

Antonio Manuel, 1972

3´. Formato original: 16 mm; formato de exhibición:

DVD vídeo PAL, b/n, VOSE

#### Loucura & Cultura

Antonio Manuel, 1973

9´. Formato original: 35 mm; formato de exhibición:

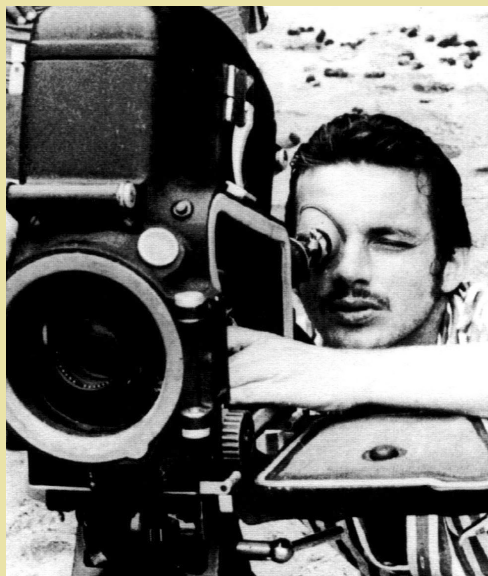
DVD vídeo PAL, b/n, VOSE

#### O Bandido da Luz Vermelha

Rogério Sganzerla, 1968

92´. Formato original: 35 mm; formato de exhibición:

DVD vídeo PAL, b/n, VOSE



Rogério Sganzerla. *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968

Antonio Manuel experimentó con las posibilidades de los lenguajes de los medios de masas. Intervino páginas de periódicos en sus *Clandestinas* (1973) y creó una gran serie sobre la conflictiva actualidad que se vivía, utilizando matrices de prensa (*flan*) sobre las que intervenía. ***By Antonio*** (1972) fue su primera experiencia con el cine. Filmó el simple gesto de quemar documentos en alusión a la situación de clandestinidad y el peligro de ser localizado. ***Cultura & Loucura*** (1973) es un documento creado a raíz de los debates que tuvieron lugar en el MAM de Río de Janeiro en 1968, bajo este mismo título. Está construido con planos fijos, a modo de fotografías policiales, de Hélio Oiticica, Lygia Pape, Rogério Duarte, Luis Saldanha y Caetano Veloso y con ciertos fragmentos de sus participaciones en el debate.

***O Bandido da Luz Vermelha*** (1968) fue el primer largometraje de Rogério Sganzerla. En su manifiesto "Cine fuera de la ley" (1968) afirmaba que *O Bandido da Luz Vermelha* es un *far-west* sobre el Tercer Mundo. La película sigue a un ladrón seductor, un loco asesino que vaga por la ciudad matando sin piedad. El bandido proviene de la *favela* y se ubica, cómo no, en la Boca do Lixo. En su camino se cruza toda una galería de personajes paródicos: las víctimas, el comisario, la prostituta, un posible presidente del país... La película está cargada de mensajes, a veces políticos, que se transmiten a través de los luminosos del teatro, portadas de periódicos, graffiti, carteles de cine, la omnipresente emisora de radio sensacionalista, o distintas voces en *off*, entre ellas la del bandido. Retrata con humor corrosivo y estética de mal gusto una sociedad histérica amenazada por un bandido solitario. Sganzerla argumenta que el cine ha de ser inmoral en la forma para ganar coherencia en las ideas y afirma que ante la realidad insoportable "somos antiestéticos para ser éticos".

## Jueves 6 de octubre

### Sesión 3: El delirio como réplica

Duración total: 93´

#### Mamãe fiz um super-8 nas calças

Carlos Zílio, 1974

1'. Formato original: Súper 8; formato de exhibición: DVD vídeo PAL, color

#### Poema

Paulo Bruscky, 1979

2'. Formato original: Súper 8; formato de exhibición: DVD vídeo PAL, color. Cortesía Galería Nara Roesler

#### Hitler 3ª Mundo

José Agrippino de Paula, 1968

90'. Formato original: 16 mm; formato de exhibición: DVD vídeo PAL, b/n, 90 min. VOSE

Paulo Bruscky es un artista experimental próximo al mundo de la poesía visual, interesado en los juegos de palabras y de imágenes. El humor y la exploración de nuevos medios son una constante en su obra. Fue pionero en el *arte-correo* y estableció una importante red de contacto con los grupos fluxus a nivel internacional. Realizó *performances* junto con Daniel Santiago de Recife, algunas de ellas han sido registradas en cine. *Poema* (1979) es un corto elaborado con el tramo inicial de la película, en el que aparece la marca de la cinta, al que ha incorporado una banda sonora en clave de código Morse.

*Mamãe fiz un Super-8 nas calças* (1974) de Carlos Zílio es una parodia del cine experimental cargada de ironía. Zílio introduce un juego de palabras en alusión a la dictadura militar: dentadura y dictadura suenan igual en portugués. El cortometraje está elaborado utilizando cartulinas y texto impreso (máxima precariedad de medios). Es la única experiencia que realizó en cine. El fragmento, el *assemblage* y el texto son elementos esenciales en su obra, en la que trasluce



José Agrippino de Paula. *Hitler 3ª Mundo*, 1968

una pulsión de resistencia contra la dictadura. Zílio participó en exposiciones emblemáticas como *Opi-niões 66* (1966) y *Nova Objetividade Brasileira* (1967).

José Agrippino de Paula escapa a cualquier patrón de representación. *Hitler 3º Mundo* (1968) es su única película y no llegó a estrenarse comercialmente. Del mismo modo que en su hilarante novela *Panamericana* (1967), que lleva a la narrativa la ficción cinematográfica e introduce tanto iconos de la cultura pop (Marilyn Monroe) como guerrilleros (Che Guevara), ridiculizando la banalidad del mundo de deseos y frustraciones creados por el cine norteamericano, en *Hitler 3º Mundo* construye una de las películas más extrañas y delirantes de la época. Introduce a un Hitler latino y a un samurai y los cruza con héroes salidos del cómic o de la televisión. A través del sin sentido, la animalización de los personajes, la profusión de humillaciones y escenas de tortura, o a través de alegorías de la impotencia, realiza una traducción muy personal de la realidad que vivía el país. Guiomar Ramos diría que “estas películas llegan al cuerpo por el lado visceral de internalización de una crisis ya bien codificada, en otras palabras, por el Cinema Novo. En ese sentido, a pesar de la apariencia (...) ese cuerpo no refleja una condición personal, no está alienado, puesto que está totalmente impregnado de la historia y más que nunca comprometido con su tiempo y no fuera de él”<sup>1</sup>.

1 Guiomar Ramos, *Um Cinema Brasileiro Antropofágico?* (1970-1974), FAPESP, ANNALUMÉ, São Paulo, 2008, p. 126.

## Viernes 7 de octubre

### **Sesión 4: ¿Cine o experiencia?**

#### **Ambos y ninguno**

Duración total: 96 ´

#### Apocalipopótese

Raymundo Amado, 1968

10'. Formato original: 35 mm; formato de exhibición:

DVD vídeo PAL, color, VOSE

#### Câncer

Glauber Rocha, 1968/72

86'. Formato original: 16 mm; formato de exhibición:

DVD vídeo PAL, b/n, VOSE



Glauber Rocha. *Câncer*, 1968/72

**Apocalipopótese** (1968) fue un evento organizado por Hélio Oiticica y Rogério Duarte (quien inventó el nombre) en el marco de las jornadas de Arte no Atêrro, creadas por Frederico Moraes en la explanada frente al MAM de Río de Janeiro. Oiticica llevó una serie de capas parangolés, entre ellas: *Guevarcalia* (vestida por Moraes) y *Nirvana*, en colaboración con Antonio Manuel, quien participó con sus *Urnas Quentes*, Lygia Pape con *O Ovo*, *Trio do Embalo Maluco* y Rogério Duarte llevó a un domador de perros que enseñaba a “defender a las personas de las personas”, según él, en un intento de retratar la cultura brasileña actual. Poco tiempo después la policía militar comenzó a utilizar perros para reprimir las manifestaciones. El poeta Raymundo Amado filmó el evento. Hélio Oiticica escribió: “todo se dio por la contingencia de varias cosas, hechos, momentos vividos; en la tarde el *show* de los perros —Rogério declama— el foco de la luz de los cineastas cae sobre la escena —¿cine o *happening*?— ambos y ninguno; no es el hecho que quiere expresar el hecho, o la representación de la vida ‘como es’: es la construcción de la presentación: el primer y último *show* de perros amaestrados; la primera y última charla de Rogério: el momento”<sup>1</sup>.

Las interrelaciones entre los artistas y cineastas trascienden la separación articulada a menudo por la crítica. Sin embargo, la crítica de cine brasileña está de acuerdo en que no tiene sentido analizar el Cinema Marginal en oposición con el Cinema Novo, a pesar de los enfrentamientos momentáneos entre algunos de sus protagonistas. La estética del hambre de Rocha alimentó también al Cinema Marginal y aparece en su película **Câncer** (1968-1972). Rodada en A Manguera con actores profesionales, *amateurs* (Oiticica entre ellos) y gente de la *favela*, los protagonistas son dos marginales Carvana (blanco) y Pitanga (negro). Se podría decir que *Câncer* es cine experiencia. El otro lado del cine, lo que está detrás, es confrontado con la realidad y puesto en evidencia. En un momento de la película, la actriz Odete Lara abandona cualquier indicación o guión y hace una confesión de sus angustias personales frente a la cámara. La improvisación hace que la ficción y el documental tengan lugar simultáneamente en un mismo plano.

<sup>1</sup> Hélio Oiticica, *Apocalipopótese*, 0387.69 AHO/PHO.

## Lunes 10 de octubre

### **Sesión 5: Gestos al margen**

Duración total: 97´

#### Music for Paper Sheet

Guilherme Vaz, 1973

1' 30". Formato original: U-Matic. Formato de exhibición: DVD vídeo PAL, b/n, VOSE

#### A Margem

Ozualdo R. Candeias, 1967

96'. Formato original: 16 mm; formato de exhibición: DVD vídeo PAL, b/n, VOSE. Cortesía Heco Produções

**Music for Paper Sheet** (1973) de Guilherme Vaz es el registro del gesto de rasgar una hoja de papel frente al micrófono y la cámara. El rasgar determina un sonido irrepetible y único, un momento. Sus investigaciones están centradas en la música experimental, en la dimensión espacial y topológica de la música que Vaz asocia al proceso del pensamiento. Entre 1969 y 1970 formó parte de la Unidade Experimental con Cildo Meireles y Frederico Moraes en MAM de Río de Janeiro. Colaboró con Julio Bressane en la banda sonora de sus películas y en otros proyectos como en *Apocalipopótese*.



Ozualdo R. Candeias. *A Margem*, 1967

**A Margem** (1967) de Ozualdo Candeias, su primer largometraje de ficción, es la película considerada inaugural de esa "otra" forma de hacer cine en Brasil que se acuñó como *Cinema Marginal*. Transcurre en las orillas del río Tietê de São Paulo; una zona marginada y deprimida dentro de la gran urbe, que ya era entonces el motor económico del país. Allí Candeias perfila una serie de personajes excluidos que deambulan por los márgenes del río sin un rumbo preciso. La narración no construye una historia, sino fragmentos indicadores de historias. José Carlos Avellar diría que "se podía sentir como un cine imposibilitado para moverse, para construir una historia, porque se había vuelto hacia los que no importan para la historia"<sup>1</sup>. El autor mantiene a los personajes en un cierto aislamiento, apenas se comunican si no es a través de los gestos y las miradas, con ello Candeias logra crear un ambiente enigmático, cargado de ternura, que enfatiza la dimensión poética de las imágenes.

<sup>1</sup> José Carlos Avellar "Três notas sobre o que está no centro da margem" en cat. *Ozualdo R. Candeias*, Heco Produções, São Paulo, 2002, p.36.

Jueves 13 de octubre

## Sesión 6: Metáforas del silencio

Duración total: 161´

Você também pode dar um presunto legal

Sérgio Muniz, 1970-71/2006

42´. Formato original: 16 mm; formato de exhibición:

DVD video PAL, b/n, VOSE

Cabra Marcado Para Morrer

Eduardo Coutinho, 1964/1984

119´. Formato original: 35 mm; formato de exhibición:

DVD vídeo PAL, color, VOSE

El documental de Sérgio Muniz *Você também pode dar um presunto legal*<sup>1</sup> (1970-1971/2006) permaneció inédito durante más de treinta años. El autor decidió no mostrarlo por el riesgo que suponía para los que habían participado en él. El crítico de cine Jean-Claude Bernardet manifestó que si esa película se hubiese mostrado en aquel momento quizás habría cambiado la historia del cine documental en Brasil. Es una denuncia de las actuaciones de los Escuadrones de la Muerte como ensayo de la maquinaria de represión de la dictadura. La intención del autor era hacerla circular por todo el país a modo de "cordero"<sup>2</sup>. El tono es exaltado de denuncia urgente. El montaje recuerda el estilo documental de Santiago Álvarez. Fue realizada con medios precarios y gracias a la ayuda de amigos actores que en aquel momento estaban representando en São Paulo las obras de teatro *El interrogatorio*, de Peter Weiss, y *El resistible ascenso de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht. Las latas de 16 mm fueron depositadas en el Instituto Cubano del



Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado Para Morrer*, 1964/1984

En la pág. siguiente: Hélio Oiticica. *Agripino é Roma – Manhattan*, 1972

Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), bajo un título falso: *El regalo* (jugando con la referencia de presunto por presente), y recuperadas en 2006.

El realizador brasileño Eduardo Coutinho ha empujado —y continúa haciéndolo hasta hoy— los límites entre realidad y representación en el género documental. *Cabra Marcado Para Morrer* iba a ser una película de ficción sobre el asesinato de João Pedro Teixeira, líder de las ligas campesinas en Paraíba, producida por el Centro Popular de Cultura (CPC), pero el rodaje fue interrumpido por el golpe en 1964. Veintidós años más tarde Coutinho recupera el material requisado y reformula la película dándole un giro radical que complejiza la primera visión. Reconstruye las historias de Elizabeth, viuda de João Pedro, y las de sus hijos, y muestra las contradicciones del movimiento campesino y cómo ha afectado a sus vidas. Coutinho define su obra como "cine de conversación" y afirma que "sólo se puede subvertir lo real, en el cine o en otro lugar, si se acepta, antes, todo lo existente, por el simple hecho de existir"<sup>3</sup>. En sus entrevistas no esconde ni disfraza su posición como interlocutor; busca el diálogo no a través de una aproximación fingida al otro, sino de la aceptación y transparencia del lugar que cada uno ocupa. Es entonces, según él, cuando la conversación tiene lugar.

1 La frase: "Você também pode dar um presunto legal" era utilizada por el comisario Fleury, integrante de los Escuadrones, para dirigirse a los detenidos. Usaba sarcásticamente: "presunto legal" que en portugués significa "un buen fiambre" (cadáver).

2 "Periódico" popular brasileño, de autor, con xilografía en la cubierta, que se vende en las ferias populares y se distribuye a través de redes informales, antiguamente se colgaba de un cordel.

3 Eduardo Coutinho, "O olhar no documentário. Carta depoimento para Paulo Paranaguá", en *Encontros Eduardo Coutinho*, Azougue, Rio de Janeiro, 2008, p. 21.



**Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía**

**Edificio Sabatini**

Santa Isabel, 52

**Edificio Nouvel**

Ronda de Atocha  
(esquina plaza del  
Emperador Carlos V)  
28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

Fax (34) 91 774 10 56

**Horario Museo**

De lunes a sábado  
de 10:00 a 21:00 h  
Domingo  
de 10:00 a 14:30 h  
Martes, cerrado

**[www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)**

**Cuando Brasil devoró el cine (1960-1970)**

30 septiembre - 13 octubre 2011

Edificio Sabatini, Auditorio

Acceso gratuito, hasta completar aforo

**Agradecimientos**

Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro

