

laFuga

¿Qué Brasil? ¿En qué lengua?

o cómo decir nosotros en *O cinema falado* (1986) de Caetano Veloso

Por Rebeca Errázuriz

Tags | Cine experimental | Cultura visual- visualidad | Lenguaje cinematográfico | Brasil

Rebeca Errázuriz (1980) es socióloga, magíster en Estudios Latinoamericanos y doctora (c) en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile. Actualmente desarrolla trabajos de investigación en torno a la teoría crítica latinoamericana y la literatura y cultura brasileñas. Participa en calidad de coinvestigadora del Fondecyt N° 1120116 “Rebeldes, malandros, delincuentes y locos: resistencias, transgresiones y expectativas utópicas en la literatura brasileña del siglo XX”.

En 1986 se estrenó una de las aventuras más extrañas del músico y escritor brasileño Caetano Veloso. Su película *O cinema falado* (1986) debutó en el festival de RioFest, desatando una intensa polémica. Realizadores como Arthur Omar y Carlos Frederico –presentes durante el estreno– abuchearon la incursión de Caetano y no tardaron en gritar a viva voz, ya casi al final de la exhibición, que la *opera prima* del músico no era más que un alarde verborreico de experimentalismo vacío, y que su autor no pasaba de ser un pretencioso *amateur*. Caetano nunca más volvió a aventurarse en las lides del cine. Y sin embargo hoy, 26 años después de su estreno, la incursión de Veloso tiene aún mucho que decir.

O cinema falado es cine experimental y funciona como un ensayo acerca del lenguaje y su mayor o menor adecuación para expresar un arte específico, localizado, portador de una tradición cultural plural y llena de tensiones internas. Es el arte brasileño o, más específicamente, la experiencia de Brasil, de ser brasileño y, por lo mismo, transitar dentro de un espacio cultural tensado por las múltiples oposiciones y reappropriaciones de una dialéctica entre lo local y lo cosmopolita. Caetano reflexiona sobre este problema en términos formales, pues comprende que la experiencia brasileña no puede ser expresada sin una reflexión acerca de la forma de la representación, acerca del soporte que imprime su carácter peculiar al contenido, es el soporte el que permite al contenido hablar, el que le presta color, timbre y voz. El título del experimento de Veloso está allí para expresar una tensión, pero también una posibilidad: alude a una canción de Noel Rosa, la samba titulada *Não tem tradução*:

O cinema falado é o grande culpado da transformação / dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez / Lá no morro, seu eu fizer uma falseta / a Risoleta desiste logo do francês e do Inglês / a gíria que o nosso morro criou / bem cedo a cidade aceitou e usou /Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote / na gafieira dançar o Fox-Trote / Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição / não entende que o samba não tem tradução no idioma francês / tudo aquilo que o malandro pronuncia / com voz macia é brasileiro, já passou de português / amor lá no morro é amor pra chuchu / as rimas do samba não são I love you / e esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny / só pode ser conversa de telefone.

La canción de Rosa manifiesta agudamente el sentimiento de invasión cultural que genera el arribo del cine sonoro, la encrucijada ante un imperialismo mediático que impone su cultura de Hollywood y su fox-trot sobre la samba del morro y la cultura popular brasileña. Pero, nos dice Rosa, la samba no tiene traducción, no puede expresarse en otros términos que no sean los suyos propios, no puede ser vertida a otro lenguaje sin perder su núcleo más íntimo, su carácter de portadora de una experiencia. Este problema es el punto de partida para la película de Caetano, pero aquí el músico intenta una inversión –y al mismo una subversión– de los términos, pues aquí lo *falado* –lo hablado– es la propia naturaleza del cine y de las artes vueltas discurso, el cine se habla a sí mismo, sobre sí mismo, se abisma y se pone en entredicho para buscar un modo de expresión de lo brasileño. Lo que Caetano practica aquí es una puesta en escena de un acto de antropofagia cultural, en la tradición del

modernismo brasileño inaugurada por el poeta Oswald de Andrade en los años '20. En *O cinema falado* se practica la conversa, se habla sobre las artes, sobre homosexualidad, sobre el sexo en el cine, sobre cine y televisión, sobre la tensión entre cuerpo y discurso; la intertextualidad es casi vertiginosa y la palabra está allí junto a la imagen para generar yuxtaposiciones y cortocircuitos, para discutir, deglutar y apropiar un conjunto de modos de decir –modos de *falar*– sobre un yo y un nosotros. Si el cine, como otras artes cultivadas en occidente, es un medio foráneo, el brasileño habrá de hacerlo propio. No es muy distinta a la propuesta que practicara el movimiento musical de *Tropicália* a fines de los años sesenta, liderado por el propio Caetano junto a otros músicos como Gilberto Gil y Os Mutantes, es la apropiación de elementos culturales foráneos sin distinción, desde la cultura de masas hasta la más sofisticada de las vanguardias, desde los Beatles a Webern, elementos que se asimilan, se mezclan y entran en diálogo con la música local, con la samba, el *bossa nova* o el *chorinho*. El *cinema falado* ya no es “el problema de la transformación”, de la modernización como acto violento sobre la cultura local, *Cinema falado* apropió las herramientas del cine para pensarse como medio de expresión tanto en su relación con la especificidad de la experiencia brasileña, como en su relación con las otras artes y sus medios de representación: la literatura, la danza, la poesía, la pintura y la música.

La película parte con la imagen del cineasta Julián Bressane, uno de los grandes exponentes del cine marginal brasileño. Vemos sólo un *close-up* de su boca y mientras habla, la cámara lentamente abre el campo visual para mostrarnos el rostro del director brasileño mientras dice: “Não é por acaso que, em português coloquial, prosa quer dizer conversa, rap, charla”. A continuación lo que vemos es una fiesta casual, gente conversando en una sala de estar, y entre los participantes hay figuras conocidas como Gilberto Gil o el mismo Bressane. La mayoría de la comparsa aparecerá más adelante en los distintos segmentos del film. Mientras la cámara pasea entre los miembros de este grupo compacto que parece formar parte del universo de Veloso, escuchamos casualmente y como de paso fragmentos de las conversaciones de los reunidos, son diálogos en distintas lenguas, hay un *close-up* a la boca de otro hombre que habla sobre un libro, y la impresión que le causa una carta donde se dice en francés “podría venir a verme un instante: estoy sufriendo”; otro recita una falsa poesía de João Cabral de Melo Neto (una suerte de ironía sobre ciertas declaraciones del escritor). De fondo suena la música de Prince, que de pronto pasa a un segundo plano sonoro y escuchamos que alguien, fuera de cámara, silba la melodía de *Não tem tradução*. El juego entre música brasileña y música pop anglosajona es constante en esta película, una declaración de principios típica del tropicalismo y una de las tantas apropiaciones culturales que se practican en este experimento que es *O cinema falado*. De pronto, un niño sube a una mesa y dice “O problema é a baixa qualidade literária dos diálogos”, una frase de Glauber Rocha tomada de una nota de prensa de 1961. En ese momento vemos a Caetano, que comienza a tocar su canción-rap *Língua*:

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões / Gosto de ser e de estar / e quero me dedicar a criar confusões de prosódia / e uma profusão de paródias / que encurtem dores / e furtem cores como camaleões / Gosto do Pessoa na pessoa / da rosa no Rosa / e sei que a poesia está para a prosa / assim como o amor está para a amizade / E quem há de negar que esta lhe é superior? / E deixe os Portugais morrerem à míngua / “Minha pátria é minha língua” / Fala Mangueira! Fala!

Este primer segmento funciona como una suerte de prólogo de lo que vendrá y la letra de la canción *Língua* está allí como el corazón secreto de las preguntas que Caetano plantea a las artes. “Mi patria es mi lengua”, nos dice Caetano, citando a Fernando Pessoa, y es esta lengua la que será el asunto, el hilo secreto que guía la exploración a seguir, una lengua que no sólo es el portugués heredado de la dominación colonial, sino la lengua en un sentido amplio: son todas las formas de esta experiencia brasileña a la que aludíamos más arriba, lengua transida de confusiones, paródica, múltiple y dialogante. Lo que sigue son una serie de fragmentos diversos de monólogos y diálogos, articulados en segmentos mayores, cada uno de los cuales reflexiona en torno a una forma de arte: literatura, música, cine y pintura. Difícil sería describir los fragmentos que componen estas secciones mayores y aquí solo nos referiremos a algunos, pues el tema da para largo, pero en cada uno de ellos convergen preguntas abiertas que atraviesan las influencias y obsesiones personales del director, pero que a la vez involucran e interpelan al conjunto de artistas brasileños que, como él, sienten la urgencia de expresar y discutir las dificultades propias de ser un artista en un país multicultural, sometido a las imposiciones del imperialismo, pero que a la vez posee una potente cultura local. Al mismo tiempo hay un diálogo tensionado permanente frente a una doble tradición cultural: la tradición autóctona y

la foránea. Caetano hace el ejercicio de enfrentar ambas tradiciones y reclamarlas como propias: Glauber Rocha y Federico Fellini, Billy Holliday y Noel Rosa, Thomas Mann o Gertrud Stein y Guimarães Rosa. Las confrontaciones que se producen frente a esta doble tradición se desdoblan a su vez en múltiples oposiciones binarias que el filme plantea de forma subversiva, las oposiciones aparecen, pero están ahí para yuxtaponérse, sobreponerse, tensionarse, mezclarse, repelerse y, a la postre, realizar en la tensión de las múltiples posibilidades de sus relaciones un cortocircuito capaz de iluminar algo nuevo.

La sección sobre literatura comienza con un baile ritual. Aparece aquí la oposición entre palabra y cuerpo como primer elemento de la literatura, y el solo hecho de que esta secuencia del baile rítmico y salvajemente expresivo interpretado por María Esther Stockler al aire libre, en lo que parece un claro en medio de la selva, sea precedido por la canción *Língua*, con su doble alusión al lenguaje y a aquel músculo juguetón que nos permite hablar, pone en evidencia esta primera oposición. En el segundo fragmento se plantea la relación entre las formas de representación de un texto llevado al formato de la imagen. A través de una alusión a la teleserie de la red Globo *Grande Sertão: Veredas*, basada en la novela homónima de Guimarães Rosa, Caetano logra instalar con maestría las diferentes tensiones entre palabra e imagen. La secuencia parte mostrándonos la copa de un árbol a través de una ventana, mientras la cámara desciende aparece en primer plano una antena de TV y luego la pantalla del aparato, en la cual vemos el tronco de un árbol. La puesta en abismo entre realidad e imagen a través de la continuidad del árbol, evoluciona luego hacia la cuestión de la representación de un texto. Vemos a dos jóvenes que ven televisión mientras muestran la teleserie de *Grande Sertão: Veredas*. En seguida uno de los hombres que ve televisión camina hacia un rincón de la habitación y allí recita un largo fragmento de la novela. Su interpretación, completamente minimalista, logra un magnetismo y arranca a las palabras un sentido musical y erótico que difícilmente podría haberse logrado en el formato televisivo. El minimalismo de un cuerpo que mediante movimiento y palabra logra encarnar y darle un hábito de vida a las palabras del gran novelista brasileño, mientras la cámara se ocupa de enfocar los movimientos de su cuerpo inclinado, su mirada, su espalda que desciende hacia el suelo, que sube, se recoge y parece ondear al ritmo de la prosodia del texto, son un verdadero ejemplo de conjunción y sincronía entre cine, cuerpo y palabra. Y lo que se vivifica es un mundo cultural brasileño, aquel del sertón, mediante una representación que evita todas las convenciones propias del género: no están ni los atuendos típicos de los *jagunços*, ni el paisaje sertanejo, ni la ya manida alusión a la lucha entre civilización y barbarie, entre modernidad y arcaísmo, entre un pueblo que aun no adquiere la condición ni los derechos del ciudadano y un Estado modernizador y homogeneizante, intentando domeñar modos de vida marginales, de anclaje popular, que fueron criminalizados y perseguidos con la intención de suprimir ciertos modos de vida ajenos al ideal modernizador. Todo lo que es signo exterior es transformado aquí en interior, y ese interior es vivificado en la conjunción que logra la imagen cinética entre cuerpo y palabra.

En la sección sobre Literatura existen otros dos segmentos dignos de mención. El crítico y cineasta Carlos Adriano se refiere a estos segmentos como "clipoemas", son intentos de visualizar dos poemas del concretismo brasileño a través de breves clips que representan sus rasgos más originarios. El primero, de Augusto de Campos, es *Flor da pele*: "flor da boca da pele do céu / pele do céu da flor da boca / céu da flor da boca da pele / boca da pele do céu da flor". La visualidad del poema se logra a través de la yuxtaposición de imágenes que, unidas por una voz en off que recita el poema, pasan a formar parte de un solo eje paradigmático, mecido al son de los vaivenes musicales de la obra de Campos. El poema, sin perder nada de su calidad sonora, se une a una cadena de imágenes que sugieren sin fijar un sentido, que abren el fondo del misterio carnal del texto, sugiriendo, más que un sentido único, un conjunto de ecos y significaciones que trascienden el estatuto del mero lenguaje escrito u oral para devenir sensaciones: dos mariposas copulando en frágil equilibrio sobre la rama de un árbol, la imagen del ala de un avión que surca el cielo, pubis y vagina, un pene, un pecho femenino, una boca femenina cubierta por dos pétalos que son delicadamente arrancados por la boca del amante a través de un beso. Entre este "clipoema" y el segundo, hay una secuencia que alude y parece condensar, con elegancia y minimalismo, el primer corto del cineasta Glauber Rocha, titulado *Patio* (1959). El segundo "clipoema" toma el texto del poeta Décio Pignatari *Organismo*. En este caso el procedimiento es distinto: dado que el poema de Pignatari contiene en sí los rasgos experimentales de la poesía visual, la estrategia de Caetano es devolver el poema al sonido, y la imagen de la palabra es traspuesta para aparecer recitada por un hombre. Así como en el poema de Pignatari, cada verso ocupa una página, y en cada uno vemos una frase que progresivamente se recorta en sus caracteres y crece en su tamaño, ocupando un espacio mayor sobre la página, hasta terminar en la mera presencia

de una inmensa “O” que rebasa los límites de la página, Caetano opta por mostrarnos a un hombre negro, de torso desnudo, enfocado del pecho hacia arriba.

El hombre dice el primer verso, hay un corte y luego un zoom veloz en el que ya sólo vemos la cabeza del hombre recitando el segundo verso. La secuencia es rápida y para cuando llegamos a la “O” sólo vemos una boca abierta que exclama largamente, haciendo perdurar, esa última vocal. Luego, en secuencia rápida vemos el poema escrito, una sucesión donde aparece cada página hasta llegar a la orgásmica “O” final. Aquí Caetano en lugar de practicar el sincretismo y la yuxtaposición como modos de representación cinética del poema, opta por contraponer el poema visual con la puesta en escena del recitado. Son dos formas de exploración distintas de la relación entre el texto poético y el cine, practicadas a modo de experimento.

Antes de terminar, pues sería largo comentarlo todo, quiero referirme a dos fragmentos más de este plurívoco *O cinema falado*. En la sección sobre Literatura, existe un fragmento donde una mujer representa una parte de *Melanctha*, breve narración de Gertrude Stein sobre una mujer negra que, pese a poseer una gran sensibilidad e inteligencia, se encuentra condenada por su doble condición subalterna de mujer y negra, de modo que no logra satisfacer ni sus propias expectativas ni las de aquellos que la rodean. Es una historia de desamor, soledad y marginalidad. Caetano traslada la narración de Stein a una favela donde suena de fondo la música de Billy Holliday. Vemos a Melanchta, que aquí no es negra sino una mujer mestiza, como gran parte de los brasileños, pasear por la estación de ferrocarriles mientras una voz en off nos cuenta que *Melanctha*, cual pequeña *flâneuse* de un mundo precarizado, tiene la afición de pasearse para observar a las personas que van y vienen por la estación de trenes. *Melanctha* es una *flâneuse* del mundo marginal, de la subalternidad, pues aquel mundo respecto del cual se siente alienada, no es el de aquella floreciente burguesía del siglo XIX europeo, *Melanctha* habita un espacio psicosocial que constituye un umbral entre la marginalidad y la ciudad latinoamericana, siempre cruzada por su condición de modernización de segundo orden. *Melanctha* merodea el espacio social de la favela y sus fronteras, lo observa con distancia transformadora, pero a la vez su subjetividad es inseparable de ese espacio que la constituye. Caetano usa aproximaciones poéticas de gran belleza para contarnos acerca de este personaje que pasea tristemente en los puntos de cruce de un espacio marginal, nos muestra el suelo pedregoso y la vía ferroviaria, sobre ella se proyectan las sombras de una escalera y de las personas que van y vienen, mientras una voz en off nos cuenta cómo a *Melanctha* le gustaba observar este ir y venir, cómo solía pensar en el contraste entre los movimientos perezosos de los hombres frente y la energía fulminante de la máquina de fuego del ferrocarril. Luego la cámara nos muestra a *Melanctha*, su rostro triste asomado a través de los barrotes de una reja. De pronto, en primerísimo plano y a gran velocidad, pasa el tren, y en los pequeños intersticios entre vagón y vagón vemos en el fondo el rostro contemplativo de esta mujer que no termina de ajustarse a ningún lugar. La escena es elocuente al devolvernos esta imagen como figura del intersticio, del umbral, como observadora alienada capaz de contemplar a una multitud que no la acoge. Caetano trabaja acá con una apropiación notable del texto de Stein que adquiere ecos y reverberaciones significativas cuando se encarna en el espacio de la favela. Lo mismo sucede con la música de Billy Holliday que acompaña a este fragmento, el mundo afroamericano de los Estados Unidos, de la mujer que Billie Holliday fue y que su arte representa, quedan resignificados a través de un efecto de amplificación. La tensión entre cosmopolita y local, entre europeo y latinoamericano, queda suspendida sin ser nunca suprimida del todo, sino más bien posibilitando un alumbramiento de zonas oscuras de cruce a través del choque que produce esta múltiple convergencia.

El último fragmento que quisiera mencionar pertenece a la sección sobre música y es de una sencillez y a la vez una elegancia que sorprenden y commueven gratamente. Caetano nos lleva a una casona donde vemos a un grupo de mujeres mayores tocando, percutiendo y cantando. Se forma una rueda de samba y aparece entre ellas un hombre que se une al baile. Hay un corte y luego vemos a este mismo hombre que ahora, solo, baila al ritmo de la canción *Águas de Março*. La escena tiene un aura mágica cuando de pronto el bailarín solitario da un giro y la escena vuelve a la rueda de samba, el hombre vuelve a estar acompañado de las mujeres, muchas de ellas ancianas que parecen ser las portadoras de una antigua tradición. En este juego Caetano sobrepone dos momentos musicales en la historia de Brasil, dos tiempos y dos épocas: es la samba, expresión de la música popular, de la favela, orgullo de las escuelas que competían en el carnaval en los años treinta y cuarenta, que dialoga con el *bossa nova* de los años sesenta, que se volviera culto, cosmopolita y en última instancia expresión de una élite intelectual. A partir del baile de un hombre Caetano une esos dos momentos como dos cabos de una

misma línea que, sin negar sus diferencias (no deja de ser significativo que el baile pase de ser grupal a individual) nos recuerda las reflexiones de Mário de Andrade sobre los efectos de nivelación de las expresiones de la música popular. Aunque exista una diferencia entre la alta y la baja cultura, la *modinha*, el *choro*, la samba, el *bossa nova* y el mismo Héitor Villa-Lobos forman parte de una misma familia que, en tanto expresión cultural imanta y es portadora de las experiencias históricas de una comunidad.

Para cerrar esta reflexión, conviene volver a las preguntas que planteamos en el inicio de este artículo y que, a nuestro juicio, guían el experimento de este compositor transformado en director de cine. ¿Qué Brasil es ése que aparece en nuestro arte, se pregunta Caetano, y en lugar de responder monolíticamente, como fue el caso de generaciones anteriores que identificaron lo brasileño ya sea con la mezcla racial, con la institución económico social de la *fazenda*, con la caricatura tropical del carnaval y Carmen Miranda o con esa utopía progresista del Brasil del mañana que, como se dice en este film, “nunca pudo superar el siglo XVIII pero será el primero en llegar al siglo XXI”, Caetano prefiere dejar la pregunta abierta para poner sobre la mesa una profusión casi excesiva de elementos e intertextos que en sus cruces, choques e interrelaciones producen el efecto de una reverberación, un ruido que no se transforma en caos sino en una pluralidad de resonancias, en un torbellino que intenta abrir un campo de discusión. Si el film de Caetano es críptico y requiere no sólo un espectador bien formado en el lenguaje cinematográfico, sino además un receptor bien enterado en las materias de la literatura europea y brasileña, o en las vanguardias que existieron en Brasil en los años veinte y muy especialmente en los años sesenta; esta forma de hacer cine no es ni un ejercicio de narcisismo intelectual ni una pируeta verbal carente de contenido. Lo que hace aquí este director, corriendo todos los riesgos que implica crear un cine de esta índole –más aún cuando no se es parte del gremio de los realizadores–, es una exploración abierta donde todas las voces entran y –es ésa la voluntad del director– deben entrar para que podamos construir un nosotros. *O cinema falado* es una larga conversación pertinente en un periodo de vuelta a la democracia, cuando se plantea nuevamente la pregunta por la cultura brasileña, qué se incluye, qué se excluye y cuáles deberían ser las políticas estatales al respecto. *O cinema falado* es una conversación que invita al espectador a plantearse la pregunta sobre esta construcción de un sentido común, donde aparecen temas como la cultura local, la marginalidad económica, el género, la homosexualidad, la sexualidad transformada en mercancía, la disputa entre las vanguardias artísticas y las posturas más tradicionales del marxismo occidental, las tensiones de un pueblo que va paulatinamente dejándose (des)formar por una cultura de masas en desmedro de una rica tradición local que sólo muy recientemente había logrado consolidarse y está sobre todo el amor y la búsqueda por un sentido de lo propio susceptible de ser creado en conjunto, de ser compartido. Este es un cine críptico, pero que no impone nada, que no ofrece soluciones fáciles sino que plantea problemas, cruces, disyuntivas y, sobre todo, la urgente necesidad de construirnos culturalmente de manera colectiva e integrada, donde comunidad e individualidad puedan darse la mano y dialogar en conjunto, como la pareja homosexual que muestra una de las secciones del film. *O cinema falado* es una conversación en la que tod@s están invitados a tomar la palabra.

Bibliografía

Adriano, C. (2004, 19 de febrero). In *kino veritas*. Trópico. São Paulo. Recuperado de http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2019_1.shl

Como citar: Errázuriz, R. (2012). ¿Qué Brasil? ¿En qué lengua?, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/que-brasil-en-que-lengua/539>