

M. Á. Lomillos García, « La entrada del cine moderno en Maranhão (Brasil): Tambor de Crioula y Bandeiras Verdes, de Murilo Santos », *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 7, 2017, p. 302-327. ISSN 2426-394X

La entrada del cine moderno en Maranhão (Brasil)

Tambor de Crioula y Bandeiras Verdes

de Murilo Santos

Miguel Ángel Lomillos García

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Para Aline Moraes Carneiro

Murilo Santos es un cineasta pionero en el estado de Maranhão, en el nordeste de Brasil, con cuarenta años de experiencia y una obra relativamente considerable en el documental a pesar de la falta de profesionalización y los tradicionales problemas de inversión, producción y política de incentivos en una región alejada de los centros neurálgicos del país. En esta cinematografía regional, que alcanzó cierta producción relevante en súper-8 en los años 70, Murilo Santos fue el primer cineasta que empezó a utilizar el formato de 16 mm, superando poco a poco los límites del amateurismo e iniciando los primeros trabajos de estética moderna en el cine de Maranhão¹.

Murilo Santos aborda en sus documentales las representaciones sociales y culturales de conflictos acuciantes que ocurren en la región marañense y alrededores²:

¹ Euclides Moreira, en *O cinema dos anos 70 no Maranhão*, cataloga 97 cortometrajes realizados entre 1973 y 1981, de los cuales solo tres fueron en 16 mm, el resto en súper-8. Estos tres filmes en 16 mm son de Murilo Santos: *Dança do Lelé*, sobre una danza popular (1977), *Tambor de Crioula* y *Os independentes* (1980), filme incompleto sobre una crisis interna en la escuela de samba *Turma do Quinto*. Además de Murilo Santos y Euclides Moreira, los miembros más activos del llamado *movimento superoitista* de Maranhão fueron Luis Carlos Cintra, Raimundo Nonato Medeiros, Ivan Sarney y Djalma Brito. Euclides MOREIRA, *O cinema dos anos 70 no Maranhão*, São Luís, DAC/PREXAE/UFMA, 1990, p. 13-21.

² El estado de Maranhão se sitúa en el extremo oeste de la región nordeste de Brasil y limita al norte con el océano Atlántico y con tres estados: al oeste con Pará, al este con Piauí y al sur y sudoeste con Tocantins. Utilizamos marañense para el gentilicio portugués *maranhense*, no obstante mantenemos el nombre propio en portugués Maranhão para referirnos al estado, aunque una de las acepciones más admitidas del origen de este nombre tiene versión castellana. Marañón o Maranhão deriva del nombre que los nativos de la región daban al río Amazonas antes de la colonización (y también es el nombre que lleva uno de sus principales afluentes en el curso alto del río en Perú).

1. los conflictos de tierras y explotación del campesinado y, en un sentido amplio, el compromiso con movimientos sociales rurales y urbanos: *Bandeiras Verdes*³, 1978-1987; *Quem matou Elias Zi*, 1986; *O crime da Ulen*, 2007 (reconstrucción de un conflicto laboral de los años 30), *Fronteira de imagens*, 2010; *A Peleja do Povo contra o Dragão de Ferro*, 2014 (la lucha de diversos movimientos sociales contra la devastación social, cultural y ambiental que deja una compañía multinacional de minería en sus explotaciones y a su paso por la temible vía férrea que atraviesa los estados de Maranhão y Pará);
2. la cuestión indígena: *Na terra de Caboré*, 1986; *Araweté*, 1993; *A massacre de Alto Alegre*, 2005;
3. las manifestaciones de la cultura y la religiosidad popular de comunidades negras: *Dança do Lelé*, 1977; *Tambor de Crioula*, 1979; *Terra do Quilombo: Uma Dívida Histórica*, 2003; *Afinado a fogo: Tambor de Crioula revisitado*, 2009; *Divino Artista - Antonio de Coló*, 2011.

Como ha ocurrido en todo el mundo, la obra del documentalista brasileño se ha visto visiblemente acrecentada en el presente siglo gracias a las ventajas de trabajar con video digital. Este artículo, no obstante, se detiene en dos de sus primeros trabajos realizados en 16 mm, en una época no muy lejana en que filmar en Maranhão era una odisea tan ingrata, y a la vez loable, como la propia experiencia de vida de los actores sociales filmados, gente humilde de la región. Estos dos trabajos iniciales de Murilo Santos, que a nuestro modo de ver son sus dos obras más autorales y modernas, son *Tambor de Crioula* (1979, 12 minutos) y *Bandeiras Verdes* (1978-1987, 32 minutos). El análisis contempla la exploración de cada documental en su especificidad narrativa y estética, contextualizando tanto los temas que abordan como el lugar que ocupan en la historia del cine de no ficción. En las conclusiones se aborda la problematización de los públicos cinematográficos en el cine de Murilo

³ Mantenemos los títulos de las películas en portugués. Cuando sea necesario se harán las debidas traducciones y explicaciones al español de los vocablos en portugués.

Santos a efectos de destacar que su público más primordial lo constituyen los propios actores sociales y la gente pobre de Maranhão a quienes el director presenta en persona su trabajo audiovisual. El análisis también incluye, con menor peso, dos filmes memorialistas en los que el propio autor revisita, en primera persona, los respectivos cortometrajes originales: *Afinado a fogo: Tambor de Crioula revisitado*⁴ (2009, 70 minutos) y *Fronteiras de imagens* (2010, 30 minutos).

***Tambor de Crioula*: el registro único de una danza en riesgo de desnaturalización**

En el periodo que va de diciembre de 1977 a junio de 1978 un grupo de jóvenes dirigidos por el antropólogo Sergio Ferretti realizó una investigación, impulsada por el profesor y folclorista de Maranhão Domingos Viera Filho, que dio lugar un año después a dos obras notables: el libro *Tambor de Crioula. Ritual e espetáculo* y el filme que aquí nos ocupa. Aunque no se puede precisar con exactitud los orígenes de la danza, el antropólogo Martins Ramassote la sitúa en las referencias a cultos lúdico-religiosos realizados a lo largo del siglo XIX por los esclavos y sus descendientes como forma de holganza y resistencia al contexto opresivo del régimen de trabajo esclavista. El Tambor de Crioula⁵ es:

una forma de expresión de matriz afro-brasileña que envuelve danza circular, canto y percusión de tambores. Participan las *coreiras*, tocadores y cantadores, conducidos por el ritmo incesante de los tambores y el influjo de las tonadas evocadas, culminando en la *punga* (también denominada *omb ligada*), un movimiento coreográfico en el cual las danzarinas, en un gesto entendido como saludo e invitación, se tocan unas a otras con el vientre⁶.

⁴ A partir de aquí lo denominamos simplemente *Afinado*.

⁵ Dado que danza y filme se suelen escribir hoy en día en letras mayúsculas, la diferencia entre ambas denominaciones es el itálico para el filme.

⁶ Rodrigo MARTINS RAMASSOTE, coord., *Os tambores da ilha*, São Luís, IPHAN, 2006, p. 18. En 2007 la danza popular Tambor de Crioula ganó el título de Patrimonio Cultural Inmaterial Brasileño. Mantenemos el nombre en portugués *crioula*, criolla, para respetar el carácter vernáculo de la danza.

Construido únicamente con imágenes de registro, sonido asincrónico y locución, *Tambor de Crioula* carece de los otros elementos de composición que caracterizan al documental moderno, es decir, al estilo directo/verdad que irrumpió al final de los años 50 e inicio de los 60: entrevistas o declaraciones, imágenes de archivo, gráficos, letreros, etc. El mero registro de imágenes de “situaciones autónomas”⁷ pareciera emparentarlo a los primitivos documentales, pero la locución en voz *over*⁸, un texto sobre el tema narrado por un locutor profesional, lo identificaría con el “modo expositivo”⁹, forma de representación asociada al documental clásico cuyo sentido tutor es la ilustración de un argumento con imágenes (Flaherty, Grierson y el documental clásico inglés). No obstante, el tipo de registro en el rodaje de *Tambor de Crioula*, y su articulación narrativa en el montaje, preservando la duración, sintoniza plenamente con la sensibilidad del nuevo documental moderno o cine directo: posición de “repliegue” o “reculo” de la cámara (también conocida con la expresión “mosca en la pared”) que se abre para la indeterminación del mundo en las tomas del rodaje y una ética de no interferencia del cineasta y su equipo que aspira a la invisibilidad del dispositivo (el “modo observacional” en la terminología de Nichols: el grupo americano de Drew, Leacock, Wiseman¹⁰). Hubo “otra cara” del nuevo documental moderno, llamada inicialmente de *cinéma vérité* aunque pronto adoptaría el término más genérico y menos problemático de *directo*, que presenta un sesgo

Las *coreiras* son las danzarinas, desinencia femenina de “coro”. Todas las traducciones son del autor de este artículo.

⁷ Sergio PUCCINI, *Roteiro de documentário*, Campinas, Papirus, 2010, p. 129. Puccini clasifica dos tipos de situaciones de rodaje en el documental: las *autónomas*, que “escapan al control de la producción del filme, son los acontecimientos del mundo que no se moldean a los criterios de un rodaje”, en contraposición a las *situaciones integradas*, aquellas que “ocurren por fuerza de la producción de la película, son escalonadas y organizadas para atender las necesidades de producción de un documental”. En *Tambor de Crioula* solo hay registro de situaciones autónomas.

⁸ Aunque muchos autores hablan de *voz* o *comentario en off*, preferimos usar el término *voz over*. Véase “Códigos sonoros”, in Francesco CASETTI y Federico DI CHIO, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, p. 99-104.

⁹ Bill NICHOLS, *Introducción al documental*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 192-197. Nichols revisa en este libro los modos documentales que amplía a seis: poético, expositivo, observacional, participativo (o interactivo), reflexivo y expresivo (o performativo).

¹⁰ *Ibid.*, p. 199-221.

reflexivo, interactivo y participativo, caracterizado por una ética de intervención por parte del cineasta y cuyo peso en el cine documental a partir de mediados de los 60 sería dominante (los trabajos de Rouch, Brault, Groulx, Ruspoli, Marker, etc.). El documental *Banderas verdes* de Murilo se encuadra en esta corriente intervencionista del cine-verdad y que se equipara a los modos “participativo” y “reflexivo” de Nichols¹¹.

Es un lugar común en la historia del cine valorizar las potencialidades de las nuevas tecnologías más ágiles y ligeras en la emergencia del nuevo documental: las cámaras de 16 mm y el grabador magnético Nagra. Su aparición simultánea permitió libertad de acción y movimientos tanto al operador de cámara, que la lleva al hombro o en la mano y puede filmar en condiciones adversas de luz, como al operador del sonido directo, que registra al vivo el habla y los ruidos del mundo. Como sintetiza Ramos, siguiendo a Ruspoli, “sincronismo en la imagen/sonido y levedad en el estar en el mundo es el corazón del nuevo documental”¹². Pero como ocurre siempre que un estilo se impone a otro, “los documentales de observación rechazan el tono de argumentación de la modalidad expositiva”¹³. Mientras el nuevo documental directo promovido por los cineastas anglosajones se contrapone al “rancio autoritarismo de la voz *over*”¹⁴ del estilo clásico o expositivo, el cine de países periféricos como el Brasil¹⁵ de los años 60 mezcla trazas del estilo directo en su abertura de la cámara hacia el mundo con trazas del documental clásico (el didactismo social de la voz *over*

¹¹ *Ibíd.*

¹² Fernão Pessoa RAMOS, *Mas afinal...o que é mesmo documentário*, São Paulo, Senac, 2008, p. 277. Como se puede advertir, la deuda que tengo en este artículo con el libro de Ramos es enorme.

¹³ Bill NICHOLS, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 54.

¹⁴ F. P. RAMOS, *Mas afinal... o que é mesmo documentário, op.cit.*, p. 272.

¹⁵ Gauthier constata: “El documental es un atentado a la verdad; la ficción, a la moral. Parece que esta es más fácil de controlar que aquella, pues los regímenes autoritarios, sobre todo desde que el cine permite la grabación sincronizada, han obstaculizado de forma más o menos solapada el desarrollo del cine directo”. Y agrega en nota a pie de página: “Al menos esa es la impresión que se puede tener de ciertas reticencias (Cuba, Hungría) y de la desaparición del cine directo en Brasil y Argentina tras los golpes de estado militares”. Guy GAUTHIER, *O documentário. Um outro cinema*, Campinas, Papyrus, 2011, p. 31.

como la voz del saber, la denominada “voz de Dios”). Ramos lo denomina “modo contradictorio del directo en Brasil”:

Se trata de una contradicción que caracteriza el corazón de la estilística del directo en Brasil en que la posibilidad de expresar un saber sobre el *otro* (el pueblo), actúa contradictoriamente en un estilo históricamente ligado a la negación de la *voz del saber*⁶ (la cursiva es del autor).

El caso de *Tambor de Crioula* no es otro que el resultado de una balbuciente, y a la vez tardía, producción documental en una región periférica (Maranhão) dentro de un país periférico (Brasil). A las graves carencias técnicas se suma el legado histórico de la “contradicción” o conjunción de estilos/saberes/éticas dispares que caracterizaron el primer cine directo brasileño en los años 60. No obstante, esta mezcla de lo nuevo con lo viejo, en una época ya inevitablemente tardía, se hace con grandes dosis de creatividad, transformando la carencia material en potencia de expresión y proporcionando un singular e involuntario toque *retro* a los primeros trabajos de Murilo Santos.

Tambor de Crioula se rodó en película en color con una cámara de cuerda de 16 mm, sin posibilidad de sincronía en el sonido, lo que era completamente anacrónico en 1979 (Fig. 1). Debido al funcionamiento manual del resorte de cuerda, los planos más largos no duran más de veinticinco segundos, lo que imposibilitó una querencia por el plano secuencia que es palpable en el filme. La cámara, mayormente utilizada en la mano, mantiene un enorme respeto con el objeto, como si no deseara participar de una relación sinérgica con los cuerpos que es típica del documental reflexivo o participativo. El director explica en *Afinado* su estrategia de mínima intervención en espacios reducidos y mal iluminados que no eran propicios para filmar. La cámara, dice Murilo, “raramente entraba en la rueda del baile para no macular el ritual”. Y reconoce un cierto abuso del primer plano, “había un cierto culto al *close*, de estar

⁶ F. P. RAMOS, *Mas afinal... o que é mesmo documentário*, op. cit., p. 330.

cerca aunque sea a través del teleobjetivo”. Los objetivos de la cámara, el normal y el teleobjetivo¹⁷, comprimen el ya de por sí reducido espacio de los interiores, ciñen los personajes al encuadre y hacen más oscuro y misterioso el fuera de campo. Lo que llama la atención es que, al tratarse de una situación ya armada en la realidad — la danza y, en menor medida, los rezos y algunas imágenes sueltas en el trabajo o en la calle —, el director se limita a registrarla interviniendo lo menos posible, *retirándose ante la huella de lo real*: no hay ensayos ni repetición de tomas. La película disponible era escasa y había que aprovecharla al máximo. Murilo cuenta en *Afinado* que prácticamente todo el material que se filmó se usó para el montaje final de suerte que apenas hubo tomas descartadas.



Fig.1 Murilo Santos con la célebre Bolex Hi6 Reflex lanzada en 1956

No hay en el filme planos generales abiertos que contextualicen a los personajes en el espacio. Como ya he señalado, no hay letreros que identifiquen personajes y espacios. Aunque hay actores sociales cuya presencia intensa se destaca en el transcurso de las imágenes sueltas del filme (por ejemplo, Doña Áurea, Mestre Felipe

¹⁷ Lo explica el propio director en *Afinado*: “No disponía de objetivo gran angular para captar el conjunto de la escena. Las lentes eran de teleobjetivo corto, que aproximan un poco más el asunto encuadrando de forma más cerrada, y objetivo normal, que encuadran de forma un poco más amplia que las anteriores, pero de forma más cerrada que los equipos domésticos actuales”.

o Raimundo Pernambucana, de quienes llegamos a conocer los nombres gracias a *Afinado*), estas presencias no llegan a constituir estatuto de personaje justamente porque no hay entrevista o declaraciones en *Tambor de Crioula*, carencia fundamental para el cine directo ya asentado en los años 70. El filme es un recital poético o cinético de un registro de puras presencias en el flujo del espacio-tiempo. Por un lado, el tema abordado, la danza ancestral, dimensiona el valor aurático de las imágenes. Por otro, el mismo filme “se ancestraliza” en términos técnicos y estéticos, como si fuera de una época antigua. La presencia de la voz *over*, didáctica y recitativa, no retira la intensidad de la imagen directa¹⁸. Pero debido a las características arcaicas referidas, el filme, incluso en su duración, se aproxima al cine de los primeros tiempos en esa capacidad específicamente cinematográfica de mostrar la presencia de las cosas en su materialidad, o por decirlo con palabras de Kracauer, ese “captar el movimiento accidental y vacilante de las cosas” y el “flujo de la vida”¹⁹.

La imagen directa, a la vez moderna y arcaizante, los cantos del pueblo en asincronía como la única voz del mundo, la locución ampulosa, la falta de luminosidad y las texturas de la imagen en color similares al súper-8, el reducido ángulo de visión de los objetivos y la escasa profundidad de campo modelaron a fuego el estilo del filme. El filme hizo de la necesidad virtud y de las extremas carencias técnicas supo configurar un estilo absolutamente singular, al mismo tiempo vigoroso y minimalista. Podemos situar este filme entre lo clásico y lo moderno, el

¹⁸ Parafraseamos aquí a Ramos que, especialmente en algunos filmes del directo brasileño de los años 1960 (*Integração racial, Maioria absoluta, Viramundo, A opinião pública*, etc.), percibe que la superposición y amarre de la voz *over*, muchas veces en tono normativo y grandilocuente, no llega a eclipsar la respiración de las nuevas imágenes, las “tomas abiertas para la intensidad del transcurrir y para la viva voz del mundo”. F. P. RAMOS, *Mas afinal... o que é mesmo documentário*, *op.cit.*, p.335-336. Para Nichols, “en los documentales de observación la no interferencia durante la filmación es más importante que un registro sonoro de máxima fidelidad”. B. NICHOLS, *La representación de la realidad*, *op.cit.*, p. 53-54.

¹⁹ En una entrevista de 1947, Griffith comentó que la “belleza del viento que se mueve entre los árboles”, estaba completamente ausente en el cine de Hollywood de aquellos años. Citado en Siegfried KRACAUER, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 89.

amateurismo y la profesionalidad, lo histórico y lo intemporal. De hecho, *Tambor de Crioula* constituye una *rara avis* en la cinematografía de Maranhão y de Brasil.

Estructura o división del filme

Tambor de Crioula se divide en cuatro partes. Las partes son desiguales en su duración y cada una de ellas atiende a un tema/espacio específico (excepto la parte dedicada al carácter religioso del ritual que se da en dos espacios diferentes):

1. *INTRODUCCIÓN*, contexto histórico: estibadores negros y el fuego que afina los tambores (1', 23")
2. *RITUAL Y DIVERSIÓN*: Casa de doña Áurea (5', 11")
3. *RELIGIOSIDAD Y DIVERSIÓN*: Casa de Mestre Felipe y Santuario Alma Milagrosa de Rosario (3', 20")
4. *ESPECTÁCULO Y DIVERSIÓN, CONCLUSIÓN*: Carnaval en las calles de São Luis (40")

El grueso del cortometraje pertenece al mundo de la noche, pero queda enmarcado, en los extremos del filme, por dos momentos luminosos del día al borde del mar — recordemos aquí que la ciudad de São Luis es una isla —. El mundo de la noche es el tiempo del ocio que se dedica al baile en los espacios interiores, casi siempre con un marcado acento de diversión, y otras veces bañado en un tono de religiosidad. Este núcleo se cierra con el tiempo nocturno del carnaval en las calles de la ciudad. El filme se abre por tanto con los descendientes de antiguos esclavos trabajando como estibadores en el embarcadero y se cierra con un grupo de jaraneros negros por las soleadas calles del centro histórico de la ciudad colonial. Unos transportando cestas que descargan de los barcos del muelle, otros portando sus tambores en la cabeza como aquellos (Fig. 2 y 3). Hay dos formas de ver esta configuración: en primer lugar, una forma simbólica en que el *abovedado*²⁰ ritual del

²⁰ El término nos parece adecuado para definir también el estilo de la pequeña cámara y del filme: encuadres ceñidos, nocturno, centrípeto, recogido como una concha.

Tambor de Crioula (nocturno, femenino, lunar) se envuelve en el caparazón de dos momentos apolíneos de trabajo/ocio (diurno, masculino, solar); en segundo lugar, un proceso cíclico en el que uno sucede al otro. El fuego de la hoguera que endurece y afina el cuero de los rústicos tambores se da obviamente en un momento nocturno y es la puerta de entrada a las diversas celebraciones del Tambor de Crioula.



Fig. 2 y 3

Como dice Rogério Costa, el Tambor de Crioula era:

una práctica fundamental de la “vida social” de los negros en los tiempos de la esclavitud y se hacía, siquiera con restricciones, especialmente durante la noche, ya que durante el día eran obligados a servir a los señores y enfrentar la opresión a que eran sometidos. Pero en las *senzalas* [alojamientos de los esclavos] se confraternizaba a ritmo de batucada africana junto con otras manifestaciones de origen afrobrasileña como la *capoeira*. En las festividades católicas los esclavos también tenían cierta holganza, lo que aprovechaban para el comercio informal y la práctica de la religiosidad encubierta²¹.

²¹ Rogério COSTA, “Cultura popular: Tambor de Crioula em links e sites”, consultado el 5 de enero de 2018, <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0195-5.pdf>.

Con la impostación radiofónica del locutor profesional, la voz *over* entra al mismo tiempo que las imágenes de los estibadores negros para contextualizar el Tambor de Crioula, cuyo sonido de cánticos y percusión avanza continuo en la banda sonora:

En el Brasil-colonia, Maranhão fue una de las regiones en que más se hizo sentir el tráfico de esclavos. Los negros africanos, particularmente sudaneses, llegaban a São Luis y desde allí se distribuían en haciendas, ingenios de azúcar y pequeñas propiedades del interior. A pesar de la fuerte represión que sufrieron de los blancos, supieron mantener de varias formas sus hábitos y valores culturales. Con el fin de la esclavitud, los negros pasaron a engrosar el contingente de las clases dominadas, en calidad de subempleo y dentro de un proceso continuo de marginación social.

Las imágenes que acompañan el texto son fuertemente sugestivas: el embarcadero de Playa Grande de São Luis, ya desaparecido a causa del aterramiento, con sus barcos atracados con el velamen recogido y los estibadores negros, muchos con el torso desnudo, cargando los cestos en sus cabezas. Estas imágenes tienen el poder de representar todo el arco histórico del que habla la voz *over*, es decir, tanto el pasado esclavista — el imaginario del comercio atlántico de esclavos — como el mundo del trabajo en el presente del documental (1979). La impresión de que el tiempo parece haberse detenido en el espacio histórico registrado se alía a las texturas *retro* de la imagen de una cámara de aficionado donde hasta el color parece un antiguo blanco y negro coloreado.

La parte que se desarrolla en la casa de Áurea, momento en que el narrador describe las características principales del Tambor de Crioula, es la parte principal del filme y, de hecho, dura casi la mitad del mismo. Al compás de las imágenes, el narrador explica los tres tipos de tambores (*grande*, *meião* y *crivador*), los lances espontáneos de las *coreiras* en el círculo al lado de los hombres que tocan el tambor y de los asistentes. El lance más característico de la danza es la “punga” en que las mujeres se tocan barriga contra barriga, y los hombres, siempre fuera de la rueda, se

tocan una pierna con la otra, en el lado del muslo: “la *punga* es un especie de invitación a la danza por un toque determinado del tambor grande” (un “toque especial, repetido, sincronizado con las *coreiras*”, dice Joaquim Santos en *Afinado*). Los motivos de los cantos o tonadas, dice el locutor, hacen referencia a São Benedito — uno de los santos más populares entre los negros —, a situaciones de la vida cotidiana y a sátiras sociales.

Toda la coreografía de las danzarinas solistas, llena de giros y bamboleos, no se da en el centro de la rueda, sino al lado de los tambores, en un diálogo seductor al sabor de la percusión y de la improvisación de los propios instrumentistas. En el momento de la invitación de una *coreira* a otra se da la *punga* y un breve momento de danza a dúo. La mujer que sale se va al corro y la que se queda lo hace siempre *junto* a los tambores, como para remarcar con la cercanía que los requiebros del cuerpo femenino y el vuelo de las faldas vienen impulsados por el sonido atávico de los tres tambores (dos de ellos haciendo la base polirrítmica y el grande actuando de solo y por tanto manteniendo el protagonismo con la mujer que baila). El montaje puntúa siempre este *diálogo* entre las *coreiras* bailando (por lo general en Planos Medios) y los instrumentistas absortos, arrebatados con sus golpes al cuero (generalmente en Primeros Planos).

La profesora Joila Moraes, integrante de la investigación, destaca en *Afinado* la pérdida de ciertas pautas del ritual donde la *coreira* saludaba al tambor grande, comparecía en el centro de la rueda y saludaba al resto del corro y a los asistentes. Hoy todo eso se hace de manera más rápida, sin tiempo suficiente para que cada *coreira* cumpla ese ritual. Del mismo modo, antes, la *punga* era una morosa invitación, hoy es un “aquí vengo yo, vete tú para allá”. Destaca también que antes participaban mujeres de cierta edad madura y hoy son mujeres más jóvenes e incluso niñas (lo que se confirma en *Afinado*). Además, el estilo de danzar de las mujeres más jóvenes es completamente diferente al de las más viejas.

En el pequeño segmento del filme dedicado a los aspectos religiosos de la danza, los festejos son fruto de promesas y alabanzas a San Benedito, “identificado — dice

el locutor con *Verequete*, como un africano de los tambores *timbira* de Maranhão”²². La secuencia se abre con la imagen de este santo al lado de las de Jesús y de la Virgen en un humilde altar casero, mientras la voz narradora enfatiza “la religiosidad del negro africano brasileño” como una “forma de sincretismo con el panteón católico de los blancos”. Después de los rezos de letanía comienza la danza donde la imagen del santo protector participa de la fiesta al pasar de mano en mano por las *coreiras* de la rueda. Si, en el segmento anterior, Doña Aurea dirigía el baile, ahora lo hace Mestre Felipe, el más animado de los instrumentistas del tambor grande en el cortometraje. Fallecido en 2008, a los 84 años, Felipe Neres Figueredo, Mestre Felipe es una leyenda de la cultura popular en São Luis y *Afinado* está dedicado a su memoria.

La celebración del Tambor de Crioula en este espacio dirigido por Mestre Felipe conjuga la religiosidad y la diversión, las súplicas y la fiesta, es decir, los aspectos sagrado y profano de la danza en tanto ritual. No es casualidad que este segmento se sitúe en el filme entre la parte de Doña Aurea orientada por el carácter festivo y el segmento dedicado al santuario popular de “Fiesta del Alma Milagrosa” localizado en la pequeña ciudad de Rosario, en el estado de Maranhão. Esta fiesta formada de letanías y Tambor de Crioula, dice el narrador, solía durar toda la noche al lado de la sepultura “de una persona que murió hace noventa años en una epidemia de peste, atiende a pedidos en casos de enfermedad e infortunios y realiza milagros”. Este segmento termina con una imagen similar a la de su inicio, es decir, con un plano que va de la cruz de la tumba al detalle de las manos con el rosario de una piadosa practicante, pero ahora no son los rezos los que tenemos en la banda sonora, sino el canto y el retumbar de los tambores. Este típico recurso de encabalgamiento sonoro

²² Ferreti señala que “en Maranhão, Verequete o Averequete, una divinidad o *vodun* sincretizada con el santo católico San Benedito, es considerado el guía de las ceremonias del culto de la religión afrobrasileña *tambor de mina*”. Sergio FERRETI, “Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural”, *Horizontes Antropológicos*, n° 8, Porto Alegre, junio de 1998, p. 191. Por otro lado, los *timbira*, aquí usado como adjetivo de tambor, son un grupo de pueblos indígenas del sur de Maranhão, el este de Pará y el norte de Tocantins.

además de servir como transición para la tercera parte, hace fundir, con sus elementos de lenguaje, lo sagrado y lo profano.

La parte final del filme, al mostrar el espacio de la calle en días de carnaval, destaca por primera vez el área de la rueda alrededor de las *coreiras*, aunque lo haga con las limitaciones ópticas de la pequeña cámara. Los planos de conjunto siguen siendo comprimidos, pero ahora hay una cierta respiración y abertura. Por otro lado, el espacio abierto de la calle permite que las danzarinas disfruten de toda su libertad de movimientos. El espacio exterior es quizá la razón por la cual tenemos las imágenes más bellas del filme: una *coreira* que danza al lado de un grupo de *tambor de rua*²³ en un plano cenital (Fig. 4), y un grupo de danzarinas, con el vuelo de sus faldas girando como derviches, mientras una de ellas se aproxima a la cámara. La gracia está en que no es la cámara la que “invade” el espacio del corro, sino la danzarina que, espontáneamente, llega girando al lugar de la cámara y desaparece por la izquierda (Fig. 5).



Fig. 4 y 5

No obstante la belleza de estas imágenes fugaces, el filme adopta un severo tono crítico en su cierre a partir de la voz del locutor:

Fiestas de esclavos reprimidas por las clases dominantes, el Tambor de Crioula ha servido actualmente de instrumento de manipulación

²³ *Tambor de rua* es el Tambor de Crioula en su versión más profana y lúdica, ofrecido por una agrupación en los carnavales y otros festejos callejeros.

en manos de estas mismas clases. Con sus disfraces de carnaval se presentan en las calles libremente y ocupan un espacio que no es el suyo. En São Luis las danzas sufren hoy exigencias [momento en que aparece las imágenes de la TV] y condiciones impuestas por aquellas clases que ven en las diversiones populares una fuente de deleite y placer.

Como reconoce el antropólogo S. Ferretti en *Afinado*:

En aquella época [1979] ya empezaban a reemplazarse los tambores de madera y cuero por materiales de plástico y a notarse una cierta invasión del turismo y de la publicidad de productos en las presentaciones. Había mucho recelo de la interferencia de la cultura de masas, de los medios de comunicación y del turismo sobre las manifestaciones de la cultura popular.

Entre la escena de las *coreiras* que bailan en la calle y la del grupo de Raimundo Pernambucana que cierra el filme se insertan unas breves imágenes de los bailes del carnaval transmitidos por la televisión. La locución, en tono grandilocuente, pretende demonizar a la televisión como si fuese el monstruo devorador de las esencias de las manifestaciones de la cultura popular. En una especie de vuelta al cine brasileño anterior al *Tropicalismo*²⁴ y al ya mencionado “modo contradictorio” de la voz normativa del saber, se impugna la cultura mediática, asociada aquí a “aquellas clases que imponen condiciones” pero en las que no estarían representadas las clases populares. Ahora bien, este sentido negativo no se colige de las imágenes, sino de la fuerte inflexión ideológica del texto del locutor.

En *Afinado*, Murilo Santos reconoce el desliz de las previsiones del equipo:

²⁴ El *Tropicalismo* fue un movimiento cultural brasileño iniciado a mediados de los años 60 que mezcló con entusiasmo elementos de la cultura popular y la cultura erudita, la tradición y la vanguardia, lo nacional y lo foráneo. Fue, en rigor, una forma de asimilar la cultura popular y mediática y se mantuvo muy activo en la música popular, el teatro, las artes plásticas y especialmente en el cine. La película de Glauber Rocha, *Tierra en trance* (1967), fue una gran precursora de este movimiento.

En esa época veíamos esa práctica como una amenaza, como un empobrecimiento de tal manifestación. La fiesta del *tambor de rua* empezaba a transmitirse por televisión. La inclusión de esas escenas en el filme anunciaría un futuro de transformaciones del Tambor de Crioula. Veíamos en el llamado *tambor de rua* la señal de un triste destino para el Tambor de Crioula. Lo irónico de nuestras previsiones es que fue el *tambor de rua* el que desapareció.

No se equivocó en las predicciones sobre el rumbo de la cultura popular la deliciosa tonada de Doña Áurea que acompaña los créditos finales de *Afinado*:

No turismo tem boi
tem batuque,
tem parque
tem diversão,
tem batuque de tambor,
quadrilha de São João.

La señora veía sin mayores problemas que la llegada del turismo a la ciudad podría conjugarse con las cosas nuevas — el parque de diversión — y viejas de la cultura popular: *bumba-meu-boi*, batuque, Tambor de Crioula, fiestas de San Juan.

***Bandeiras Verdes* (1987): la historia de un campesino emigrante que funda un asentamiento en la selva**

A diferencia de *Tambor de Crioula*, compuesta únicamente de registro de imágenes en asincronía con los cantos y narración en tercera persona, *Bandeiras Verdes* se configura con voz *over* narrada en primera persona (la voz del actor Paulo César Pereio²⁵ que encarna al director Murilo Santos) y con materiales típicos del

²⁵ Actor del *cinema novo* y del *cinema marginal* brasileños conocido por su flemática capacidad improvisadora en sus interpretaciones. Pereio protagonizó, entre otros, el excelente *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge BODANZKY, Orlando SENNA, 1975), un filme de ficción abierto a la indeterminación y al “flujo de la vida”, con algunas partes filmadas en el estado de Pará, no muy lejos de los parajes de *Bandeiras Verdes*.

documental moderno: entrevistas, archivo, fotografías, letreros, banda sonora, mapas y gráficos. El modo observacional típico del cine directo abierto a la intensidad e indeterminación del rodaje se mantiene en ambos filmes. Pero si el filme de 1979 se amarraba de “modo contradictorio” a la ética normativa y didáctica del modo expositivo o clásico, el filme de 1987 sintoniza plenamente con la ética reflexiva, alineada a la perspectiva posestructuralista y deconstructiva, que impone límites al sujeto de la enunciación. *Bandeiras Verdes* trabaja con los modos participativo y reflexivo: el primero para modular una intensa relación entre el sujeto filmado y el director; el segundo para exhibir su propia construcción y hacer que los diferentes materiales del filme sean autoconscientes y productores de sentidos.

Bandeiras Verdes cuenta la historia de Domingos Bala, un campesino que se ve obligado a emigrar de la ciudad en que vivía (Vargem Grande, Maranhão) debido a los conflictos con un terrateniente, se adentra en tierras vírgenes y crea un pequeño poblado. El idiolecto del campesinado refleja su lenguaje y su mundo: al asentamiento lo denominan *centro* y a quien lo funda, como Domingos, lo llaman *assituante*: “el primero que abre tierras de cultivo y vivienda en medio de la selva e invita a otros grupos familiares a instalarse allí”⁶.

Bandeiras Verdes fue filmado durante una década (1978-1987) como consecuencia de los problemas de financiación y falta de equipo⁷. No obstante, como ocurre siempre que la huella de lo real se prolonga en el tiempo en la práctica documental⁸, la dimensión temporal redundaba en beneficio claro del filme, sea en el pulso de la

⁶ Alfredo Wagner BERNO DE ALMEIDA, “Terras de preto, terras de santo, terras de índio: uso comum e conflito”, in Emilia PIETRAFESA et al., eds., *Diversidade do campesinato: expressões e categorias. Estratégias de reprodução social*. Vol. 2, São Paulo, Ed. Unesp, 2009, p. 57.

⁷ Desgraciadamente esa es la tónica de los primeros cortometrajes de Murilo Santos, que continúan en el dique seco por carencias básicas en la producción original y necesitados de una restauración que incluya la postproducción que no se hizo en su momento: *Um boêmio no céu* (inacabado, 1974), *Os pregoeiros de São Luis* (1975), *A festa de Santa Tereza* (1976), *A dança do Lelé* (1977), entre otros.

⁸ Dos ejemplos nítidos son *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo COUTINHO y *Maria (elegía campesina)* (1978-1988) de Aleksandr SOKUROV. Aunque no es el objetivo de este trabajo, el documental de Murilo Santos tiene muchos paralelismos con el primer documental de Sokurov acerca de la campesina Maria Semenova Voinova que trabajaba en una granja colectiva soviética o koljós.

dilatada diacronía, sea en la dialéctica del antes y el después. Cuando Embrafilme²⁹ entra en la producción en 1985, “el documentalista vuelve al local para captar más imágenes ahora ya con aparato síncrono”³⁰ y tiene que afrontar la muerte de su protagonista Domingos Bala, acaecida unos meses antes en ese mismo año. Como ocurre en *Tambor de Crioula*, el director no había podido hacer registro sincrónico de los actores sociales en el precario material recogido hasta la fecha. De su protagonista había apenas algunas tomas sin sonido en una cámara semiprofesional, unas declaraciones en mala calidad en cinta casete y un acervo de fotografías, un material pobre que adoptará un valor aurático en contraste con el material rodado en los últimos años gracias a los auspicios de Embrafilme con la cámara de 16 mm y el grabador Nagra.

De hecho el filme comienza con una declaración de Domingos Bala en letreros sobre fondo negro y a cierta altura se incorpora el audio a la banda de sonido acompañando el resto del texto escrito (Fig. 6). Se hace de esa forma porque en ese momento la audición de la cinta se hace comprensible, aunque todavía con una calidad deficiente. Esta estrategia y las carencias mencionadas parecen armonizarse con el manifiesto “Estética del hambre” escrito por Glauber Rocha en los años 60. Lo cierto es que esta estrategia que envuelve el discurso oral de Domingos Bala acentúa su condición carismática, una personalidad singular de una figura social de *retirante*. A ello debe añadirse el hecho de que Domingos, según escuchó de sus abuelos, cita al legendario Padre Cícero³¹ cuando dice que “el camino para esas florestas es hacia el poniente, que era para penetrar las *bandeiras verdes*, la floresta...”.

²⁹ Empresa estatal brasileña de producción y distribución de filmes (1969-1990). Actualmente la Ancine o *Agência Nacional de Cinema* se ocupa de las funciones de regulación y fiscalización que realizaba la desaparecida Embrafilme.

³⁰ Larissa Leda FONSECA ROCHA, “Documentário no Maranhão: entre memórias, lembranças e esquecimentos”, *Intercom, XXXIV Congreso Brasileño de Ciencias de la Comunicación*, Recife, 2011, p. 6.

³¹ Padre Cícero (1844-1934) fue un carismático sacerdote católico de Ceará que tuvo mucha influencia en la vida social, política y religiosa en su estado y en el nordeste de Brasil. En el imaginario popular su figura se alza como una especie de gran patriarca de la religiosidad y la cultura nordestinas. No nos planteamos aquí si la atribución de tal cita es textual, oral o apócrifa. Como en todo mecanismo de cita, de autor o anónima, esta se hace para autorizar o justificar lo que se dice.

En ese momento se ve el sol al atardecer por encima del exuberante verdor de la selva, imágenes que se acompañan con una sencilla y triste melodía compuesta por Joaquim Santos (Fig. 7).



Fig. 6, 7 y 8

Pionero en este sentido como los *bandeirantes* de las expediciones que exploraban el territorio brasileño en la época colonial, Domingos se adentra sin embargo en tierras vírgenes desprovisto de bandera, de cualquier bandera. O mejor dicho: su única bandera es la de la supervivencia, la suya y la de su enorme familia de 14 hijos, incluidos los adoptados. Los comentarios en primera persona se acompañan de un gráfico que ilustra los sucesivos movimientos migratorios de campesinos que parten de las tierras áridas y pobres del este de Maranhão y de otros estados del nordeste hacia las cuencas fluviales preamazónicas bañadas por los ríos Pindaré, Caru y Mearim en el oeste de Maranhão (Fig 8). Ese poniente legendario de las *bandeiras verdes* que nombra Domingos Bala a través de Padre Cícero y que da título al filme evoca una tierra promisoría de abundante agua y vegetación de la selva atlántica, una tierra cada vez más devastada y que en aquellos años 70 aún era el hábitat de los indios³². Murilo recrea en el documental un episodio que cuenta con gracejo, Rosa, la viuda de Domingos. En una incursión de cuatro días en barca, río arriba,

³² Los ríos citados sufren la deforestación desenfadada que destruye gradualmente las cuencas fluviales brasileñas, especialmente la gran Amazonia. En algunos trechos el ferrocarril de Carajás corre paralelo al río Pindaré. *Bandeiras Verdes* muestra en un largo plano el interminable pasar de los vagones de un tren de mercancías, un plano que parece anunciar el trabajo posterior de Murilo Santos *A Peleja do Povo contra o Dragão de Ferro*, 2014. Como ya hemos señalado al principio del artículo, algunos documentales de Murilo tienen como objeto los indígenas de estas tierras de Maranhão, los indios Guajá o, según su propia denominación, Awa.

Domingos y un compañero volvieron a casa tan pronto como vislumbraron la presencia de los indios. Nada en el relato indica que los vieses de veras, el pavor les hizo retirarse a la desbandada. Murilo construye el episodio dramatizando el fantasma con planos subjetivos de cuerpos al acecho y de apresuradas huidas, planos vacíos, algunos leves indicios y música de suspense, es decir, un tono atmosférico de género fantástico que es compensado por el buen humor de la voz femenina que cuenta la historia.

A partir de la narración en primera persona del director como hilo conductor, el filme cuenta la historia de Domingos respetando la cronología de los hechos, desde su aventura inicial en solitario en busca de nuevas tierras hasta su muerte al final del relato, con la viuda, al pie de su tumba, contando cómo deseaba ser enterrado en un cruce de caminos que para él encarnaba el alcance de su aventura. Pero la manera en que la presencia/ausencia de su principal actor social se inscribe en la propia materialidad del texto y la manera en que el propio filme asume la precariedad con que fue filmado resultan sumamente productivas. Es decir, no es el texto del narrador ni el “contenido” de las imágenes, sino el propio *material* del documental, la parte filmada sin sonido sincrónico (fotografías, tomas sueltas, audio en casete, así la flauta que toca Domingos) y la parte con sonido sincrónico (la mayor parte del filme, auxiliada por Embrafilme y aquí también incide el tono de rememoración de las personas entrevistadas), el que refleja los dos tiempos en ese largo periodo de rodaje traspasado por el héroe del documental: antes y después de la muerte de Domingos Bala. A ello contribuye la coherencia y unidad de los materiales *nuevos* frente a la heterogeneidad aurática de los *viejos*, realizados con diferentes medios y soportes, que imprimen un estatuto poético, casi épico, al protagonista.

Frente al encuentro, relativamente breve, que suele darse entre objeto y sujeto en la praxis documental, *Bandeiras verdes* es, en sí mismo, el resultado de la amistad y la buena química entre el cineasta y Domingos Bala durante varios años, al menos seis de los diez que duró el proyecto. En tono comedido el cineasta glosa la figura de Domingos Bala, un campesino pobre capaz de enfrentar a un hombre poderoso de

su ciudad de origen, partir solo en busca de tierras en la selva, volver al pueblo para recoger a su mujer y catorce niños y llevarlos al asentamiento. El filme es un homenaje a este hombre sencillo y valiente que “tocaba la flauta, cazaba, cogía hierbas medicinales, trataba a los árboles como personas”, como dice el director con la voz de su alter ego.

Bandeiras Verdes refleja y al mismo tiempo trasciende una realidad histórica la vida dura de los trabajadores rurales en Brasil y su dramático conflicto de tierras al poner de manifiesto un conflicto universal sin nombre ni banderas: la lucha de un hombre por defender su libertad, su tierra siempre en peligro de ser usurpada por los otros y su gente.

Conclusión

El primer público de los filmes de Murilo Santos es su propio elenco de actores sociales. Con un elevado sentido de reciprocidad y gratitud, el director y fotógrafo se preocupa en mostrarles el resultado de sus trabajos con la imagen. La idea es tan antigua como el propio documental, pues forma parte del método de Flaherty ya desde *Nanuk, el esquimal* (1922). Su esposa, Frances Flaherty, cuenta que el director empezó a proyectar su material a los inuit a partir de su cuarta expedición, cuando “llevó, además de la cámara y la película, aparatos para revelar, filmar y proyectar sus filmes, de modo que podía ver lo que tenía a cada paso, saber lo que la cámara captaba, lo que podía hacer, conocer la naturaleza de su nueva máquina”³³. Mostrar lo filmado y lo fotografiado, en video y otros soportes proyectores, papel, monóculos, diapositivas forma parte de la convivencia de Murilo Santos y su equipo con los actores sociales, tanto durante la investigación y el rodaje como una vez finalizado el filme. Dado que sus documentales se suelen encuadrar en un trabajo de investigación, ya sea de tipo antropológico, social o militante impulsado por una o varias instituciones, ya sea en sus incursiones más independientes, esta práctica es

³³ Frances FLAHERTY, 1965, *apud* G. GAUTHIER, *O documentário. Um outro cinema, op. cit.*, p. 55.

enmarcada, conforme él mismo señala en *Fronteiras de imagens*, en “la denominada devolución de los contenidos de la investigación a los trabajadores” y personas filmadas. Aquí se percibe la generosidad del director, pues no siempre es habitual mostrar “devolver” el trabajo audiovisual a los personajes retratados en la historia del cine documental, principalmente porque exige desplazarse al local y, por tanto, un incremento de gastos en las economías siempre exiguas. Esta práctica de retorno o devolución, a veces acompañada de un fuerte carácter pedagógico, es una especie de contrafigura de la entrega de la cámara y los equipamientos que, a partir de los años 70 y 80, se produce sobre todo en el campo antropológico y etnológico, siempre preocupado por los límites de la representación de la alteridad. En esta se entrega la cámara al otro para que construya su imagen, en la otra se entrega la imagen hecha por los profesionales.

Los documentalistas suelen presentar sus trabajos fuera del circuito dominante de distribución comercial, en instituciones diversas como salas de cine alternativas, universidades, sindicatos, galerías, etc. La pauta de Murilo Santos es, además, acercar sus trabajos a sus actores sociales personalmente. A la dificultad de exhibición del cine documental, restringido a un público minoritario (festivales y filmotecas, cinéfilos e intelectuales), en Brasil el problema se agrava puesto que el *otro popular* no tiene posibilidad de visionar los filmes, a no ser que pasen, cosa rara, por la televisión. Este compromiso de Murilo de retornar a los lugares que filmó y fotografió fue distinguido, durante el homenaje al director realizado en el VIII Festival de cine “Maranhão na Tela” de São Luis de 2016, como un quehacer “marcadamente humano, afectivo y profundamente político, como todo su trabajo”. Murilo, por las razones que fueren, no pudo hacer tal cosa en 1979 y, en cierta forma, *Afinado*, tres décadas después, no es solo el cotejo del presente con el pasado (rendir tributo, ejercicio de memoria) de las personas que hicieron posible *Tambor de Crioula*, sino que es también la *restitución* de unas imágenes que no se mostraron a sus protagonistas en su momento. Aquí el modelo del método Flaherty (exhibir los *rushes*

en la vida real, fuera del filme³⁴), se convierte en el eje o acción del filme, tornándose el dispositivo metatextual, participativo e interactivo, como ya hicieron Rouch en *Chronique d'un Été* (1961) y Coutinho en *Cabra marcado para morrer* (1984) con el material cinematográfico filmado en el pasado y en *Boca do lixo* (1992) con las fotografías que hace y devuelve a los basureros. Digamos que Murilo filma una práctica (mostrar el material filmado a sus agentes) que se volvió común en el cine y el audiovisual contemporáneo (con un prevalente carácter interactivo y reflexivo), pero que él ya realizaba como experiencia *política* de vida (fuera del filme)³⁵.

En 2009, al revisitar el filme original en *Afinado*, Murilo explica aspectos del contexto de la investigación y de los problemas de realización, profundiza sobre el tema de la danza y otras manifestaciones populares, entrevista a algunos integrantes de la investigación (Sergio Ferretti, Joila Moraes, Joaquim Santos), y, sobre todo, visita a algunos personajes de la cinta original (la *coreira* Julia, el percusionista Mestre Felipe) y a los parientes de aquellos que fallecieron (Doña Áurea, José de Paula, Raimundo Pernambucana). El reencuentro con estos personajes adopta un cariz más intenso: son entrevistados, visionan en vídeo el filme original o repasan las fotos del rodaje y se graban sus reacciones y comentarios. En otras situaciones el director les regala copias en papel de fotografías de la época, recibidas con gran alborozo. Toda esta filosofía es tan fuerte en Murilo Santos que él mismo confiesa en *Afinado* su

³⁴ No obstante, la célebre escena en que Nanuk “conoce” el gramófono puede verse como un símil o sinécdoque del aparato cinematográfico.

³⁵ Otro filme que desarrolla la pauta de *Afinado* es *Divino Artista - Antonio de Coló* (2011). Murilo visita al protagonista en su casa, le muestra en vídeo el cortometraje rodado en súper-8, *A Festa do Divino* (1973), y le regala algunas fotos de aquella época en que aparece veintiocho años más joven. La sencillez *observacional* de las tomas y la puesta en escena de estos hechos remarcan la *experiencia* (visionado, diálogo o entrevista, gestos, memoria) y no el énfasis en la subyacente reflexividad. Otros trabajos de Murilo que presentan una modernidad sin estridencias y no un remedo de supuestos tics distanciadores son *Quem matou Elias Zi*, un documental con partes de animación (en estilo popular nordestino), fotografías y rodaje de situaciones autónomas, y *Marisa vai ao cinema* (1995), un documental sobre el cierre de las salas de cine de São Luis contado sin complacencia pero con mucho humor.

angustia por no haber enseñado *Tambor de Crioula* y todo el acervo fotográfico a los protagonistas del documental en su momento³⁶.

Puesto que se trata de personas pobres sin acceso a recursos fotográficos y audiovisuales³⁷, la presentación y entrega de estos materiales, así como la propia práctica con la cámara en fotos y rodajes formaban parte del conjunto de la investigación de campo que incluía el trabajo pedagógico militante. *Fronteiras de imagens* es un foto-filme, un documental de fotografías de Murilo realizadas entre 1979 y 1986 (la misma época y los mismos parajes en que se filmó *Bandeiras Verdes*) y comentarios en primera persona del autor. Murilo Santos cuenta que durante ese periodo hubo “muchos asesinatos de trabajadores rurales y también mucha impunidad”. También cuenta que en los encuentros con los trabajadores rurales se utilizaban tres tipos de materiales para la enseñanza de temas sindicales y políticos: los cuadernos, los pliegos de cordel y los llamados “audiovisuales”, esto es, una “secuencia de diapositivas proyectadas con aparatos de pilas y acompañados de banda sonora con grabadores casete” (Fig. 9). En estas proyecciones de “audiovisuales” se utilizaban los dibujos de Joaquim Santos, realizados a partir de las fotografías de su hermano Murilo, pues como dice este en el filme se trata de “un lenguaje fácilmente entendible para los campesinos” que tenía además la virtud de resguardar el anonimato de los líderes de los sindicatos rurales perseguidos (Fig. 10).

³⁶ L. L. FONSECA ROCHA, “Documentário no Maranhão: entre memórias, lembranças e esquecimentos”, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Obviamente nos referimos a los años anteriores a la era digital. Santos realizó en 2013 un corto, *LCD*, que explora las fotografías y la manera de fotografiar de la gente humilde con sus cámaras digitales, para la mayoría su primera experiencia detrás de las cámaras. Compuesto únicamente de fotos y música, presenta la típica estética casera de vídeo Youtube.



Fig. 9 y 10

Además de los valores etnográficos y antropológicos que atesora, *Tambor de Crioula* es fundamentalmente la imagen-huella única, irrepetible de una singular manifestación artística popular en tierras de Maranhão. El registro de Murilo Santos se da en un momento clave, al final de los años 70, en que el ya incipiente proceso de desnaturalización de la danza aún no había alcanzado sus formas rituales de convivencia más esenciales en su calidad de fiesta de devoción popular. Treinta años después, *Afinado* no solo cuenta la desaparición de sus principales figuras, también deja constancia de lo que se ha ido dejando por el camino en los dos lados inseparables de la danza en tanto ritual, esto es, el lado festivo y el lado religioso: densidad simbólica, espontaneidad, autenticidad, arraigamiento. Queda en el presente, cada vez más, la noción debordiana de espectáculo en la que prima la mercancía, la publicidad, las industrias culturales oficiales y mediáticas.

El estilo cuasi directo de *Tambor de Crioula* (el sonido no es síncrono pero los cantos y batuques del pueblo se grabaron en el local del rodaje), ese estar al borde del directo en una época irremediabilmente tardía, esas imperfecciones y carencias “testimonian su autenticidad, son la huella negativa de la aventura [del cine moderno en Maranhão], del acontecimiento integrado a la materia del filme”³⁸.

Un equipo profesional (digamos, un equipo estadounidense o francés) podría haber realizado, en la misma época, un documental sobre esta danza popular. No

³⁸ BAZIN, 1953, apud F. P. RAMOS, *Mas afinal... o que é mesmo documentário*, op. cit., p. 190.

obstante, ese supuesto filme no tendría la huella (negativa) que posee el filme de Murilo Santos: la fulguración de la imagen precaria del primer filme moderno de la cinematografía (pobre) de Maranhão.



Fig. 11 y 12

Bandeiras verdes se emprendió como parte de una investigación financiada por la Comisión Pastoral de la Tierra sobre “Transformaciones económicas y sociales en el campo marañense” y pudo terminarse bajo el auxilio de la extinta Embrafilme. Como en su filme anterior sobre la danza popular, Murilo Santos ha sabido superar tanto la falta de medios como las convenciones narrativas y estilísticas del cine etnográfico y del documental de compromiso político. Murilo filma a los seres, no las ideas. La épica de *Bandeiras verdes* es la de un héroe humilde, Domingos Bala, que reproduce la gesta del explorador, colono o pionero de tierras vírgenes, pero lo hace desde un singular *homem sem terra*, un campesino pobre huyendo de un sistema casi feudal (Fig. 11 y 12). No importa que gran parte del filme se haya filmado con los nuevos equipos en ausencia forzosa del héroe. Los materiales *precarios* del filme nos hablan en todo momento del destino y del aura de esta figura.

A pesar de la falta de recursos los dos filmes demuestran un enorme cuidado formal, estético y simbólico en su configuración. *Tambor de Crioula* y *Bandeiras verdes* hacen de la precariedad, de la pobreza de medios su principal baza estética y una potencia del cine.