

La intensidad de las formas Entrevista a João Moreira Salles

Por Ivo Aichenbaum y Agustina Pérez Rial***

João Moreira Salles estuvo en Buenos Aires dictando un curso en el marco del Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella. Antes de la proyección de No intenso Agora (2017) en el Centro Cultural Recoleta, dialogamos con él sobre su trabajo como documentalista, las maneras en las que piensa la activación de los archivos y la relación entre arte, política y producción audiovisual. El diálogo se llevó a cabo al día siguiente de la convocatoria realizada cuando se cumplía un mes de la desaparición de Santiago Maldonado. Este hecho, por supuesto, atravesó el intercambio y nos llevó a pensar en las formas actuales de la intensidad política, formas que, por supuesto, resta seguir pensando.¹

¿Qué es para vos ser un documentalista?

[Repíte en voz baja: "¿Qué es para mí ser un documentalista?" - baja la cabeza- y contesta] Para comenzar: un trabajo, una ocupación. No es una misión. Es algo que comencé a hacer un poco por casualidad porque no era una vocación. Es un trabajo. Como soy bastante tímido era para mí, también, un modo de relacionarme con los otros. Con el mundo pero, principalmente, con las personas del mundo. Yo no creo que el documental tenga una misión más elevada que el cine de ficción. No creo que el documental, el cine de no ficción, tenga una función necesariamente pedagógica o social o política. Yo no creo que el documental sea un instrumento de cambio de la sociedad, que tenga la capacidad de cambiar nada, más que una cosa, el propio documental. Entonces, para mí, ser un documentalista es pensar en cómo cambiar el documental, es pensar cómo inventar nuevas formas de hablar a través del cine. Tiendo a creer que eso es profundamente político porque se vincula a cambiar la forma de

decir, cambiar el punto de vista, reinventar maneras de decir que no existían antes. Eso para mí es esencial.

¿Cómo caracterizarías esas formas propiamente tuyas de hacer documentales pensando, sin ir más lejos, tus últimas dos películas, No Intenso Agora (2017) y Santiago (2006)?

Creo que empezaría un poco antes. En una película que no era una película sino un audiovisual para la televisión sobre la violencia en Río de Janeiro, que es el primer trabajo con un poco de repercusión en Brasil y quizás un poco afuera. Hoy cuando vuelvo a verlo me parece interesante como una narrativa que traza desde las imágenes el tipo de violencia que teníamos en las ciudades brasileras: la violencia de las drogas. Una violencia no ideológica sino un poco molecular, sin estructura jerárquica. Que después va a aparecer en *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2003) o *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). Pero esa realización no era interesante como documental. Hasta el año 1998, 1999, no tenía un pensamiento sobre el documental. Para mí hacer documentales era tratar un tema. Después, en 1999, conocí a Eduardo Coutinho y me volví el productor de sus películas. Durante 17 años en los que fuimos amigos y mientras él estuvo vivo, la influencia que el ejerció sobre mí fue inmensa. No en la forma pero sí en la manera de pensar el documental. Empecé a pensar que el documental tiene que ser sobre todo un pensamiento sobre el propio documental, lo que no significa que las películas tengan que ser meta-películas, pero es necesario pensar en cómo contar las historias. Eso empieza en mi caso con el documental de Lula (*Entreatos*, 2004), después con el documental *Nelson Freire* (2003), el pianista, y cuando llego a *Santiago* eso es esencial. Es una película que existe porque yo indago en el material, quiero saber por qué el material bruto es cómo es, porqué lo filmé así y no de otra manera. Como el material es una consecuencia directa de mi clase social, de la relación de poder que tenía con Santiago, etc., etc. Después pasan diez años hasta

Cine Documental

No Intenso Agora que es también una película en la que hay un constante ejercicio de intentar comprender por qué las imágenes son como son, cómo se filma en una democracia, cómo se filma en un régimen autoritario, cómo se firma en un régimen totalitario.



Imagen cortesía de Fiord Estudio

A qué le atribuí el tiempo entre tus películas ¿Tiene que ver con la relación ética que vos te planteas con estas personas/personajes?

Tiene que ver con el tiempo de reflexión. Para mí el documental era mi ocupación antes del año 2006, hoy eso cambió. Soy más el editor de una revista *Piauí*,¹ una publicación mensual, que un documentalista *full time*. Y como yo no soy un documentalista que hace una película atrás de la otra, para mí es necesario tener una idea que me parezca original para empezar de nuevo a hacer una película. El tiempo que pasó entre *Santiago* y *No Intenso Agora* es el tiempo necesario para que una idea original me pasase por la cabeza. Yo no sé si era original pero me pareció original: pensar sobre el año 1968 a través de las imágenes de archivo, pero viendo lo que está detrás de las imágenes, no lo

¹ *Piauí* es una revista mensual que comenzó a circular en octubre de 2006. Más información en la web: <http://piaui.folha.uol.com.br/>

que está en la superficie. ¿Por qué ese encuadre?, ¿por qué esa lente?...etc., etc., etc...eso me toma tiempo para pensar.

Nos contarías del proceso de No Intenso Agora (2017)

La película empieza con *Santiago*. Para el final de *Santiago* necesitaba de imágenes de archivo de mi familia y encontré varias y, también, rollos de 16mm con el viaje que mi mamá había hecho a China en el año 1966, en octubre de 1966. Eran imágenes que me impresionaron mucho pero que no las usé en *Santiago*. Después, dos o tres años después, encontré algo parecido a un diario que mi madre escribió para una revista estadounidense sobre el viaje a China y cuando vi la alegría con la que describía todo lo que había vivido allí, me sorprendí. Mi madre era una persona muy feliz que perdió la felicidad, perdió la intensidad de vida. La idea de perder la capacidad de ser feliz es algo que está muy cerca de mis preocupaciones personales y comencé a pensar sobre eso y llegué muy rápidamente al año 1968. En ese año vivíamos en París, porque en el año 1964 hubo un golpe militar en Brasil y mi padre había sido ministro del gobierno depuesto y, entonces, nos fuimos de Brasil para Francia. Nosotros estábamos en París en el año 1968. Ese año es importante porque dejamos París y volvemos a Brasil a causa del Mayo de 1968, por causa de la revolución que no era una revolución. Empecé a leer sobre el '68 y empecé por las memorias de las personas que fueron protagonistas y actores secundarios de Mayo del 1968 y lo que me impresionó fue encontrar un gran nivel de alegría y felicidad con el momento que me parecía muy similar con el tono de mi madre, de los escritos de mi madre, en el mismo período y un poco antes. Mi mamá llegó a China en el año 1966 en el inicio de la Revolución Cultural, había una relación política e ideológica con los dos países. Comencé a pensar sobre todas las formas de intensidad, intensidad o pasión: estética, que es la pasión de mi madre en China; pasión política, la pasión de los que vivieron el '68 con mucha intensidad...puede ser pasión erótica, sexual, afectiva,

romántica, la que sea...esos momentos son al mismo tiempo sublimes y peligrosos, ya que cuando pasan es difícil retomar la vida en un volumen más bajo. Ese es un poco el origen de *No Intenso Agora*, por eso el título. Se vive "un intenso ahora" muy pocas veces en la vida, son muy pocos momentos y pasan, como las pasiones pasan, que se transforman en otra cosa. La pasión amorosa se convierte en amor, que es menos, es otra cosa, la intensidad es más baja. Para muchos de los que vivieron el '68 hay una dificultad muy grande de encontrar sentido en la vida fuera de esos momentos. Específicamente, de aquel momento. *No Intenso Agora* es una especie de film ensayo, suena un poco pretencioso, pero es eso, sobre el compromiso político cuando se abraza una causa con pasión y el después, la resaca, lo que viene después, cómo sobrevivir a todo eso.

Hablábamos antes de comenzar la entrevista de que te quedaste ayer hasta las 4am viendo las movilizaciones que hubo en Plaza de Mayo,² quería preguntarte cómo ves vos hoy este intenso agora.

Es interesante porque *No Intenso Agora* se estrenó en Berlín y después fue a Francia y después al BAFICI y después Tel Aviv, y en Brasil hubo solo una proyección. Lo que me pareció muy interesante es que, a diferencia de *Santiago*, donde se sabe muy claramente sobre qué trata la película, y que también estuvo en festivales de varios países del mundo en los que las preguntas de la platea eran un poco parecidas en los diferentes lugares; en el caso de *No Intenso Agora* las preguntas cambian, cambian mucho, de país en país. Las preguntas son un poco consecuencia de las experiencias políticas del país en el que la película está siendo proyectada. Entonces, por ejemplo, en Berlín no hay una gran cuestión política en este momento, las cosas están más o menos estables, entonces las preguntas eran esencialmente sobre la película, sobre el objeto proyectado. Sobre cómo

² La entrevista fue realizada el 2 de septiembre, día posterior a la masiva movilización pidiendo por la aparición de Santiago Maldonado en Plaza de Mayo. Una movilización que terminó con manifestantes heridos y detenidos.

funcionan -o no- ciertas partes de la película. En París la película no es una pregunta; en Checoslovaquia la película tampoco es una pregunta; en Brasil, tampoco. Lo único que interesa es Mayo del '68, si mi interpretación de los eventos de Mayo del '68 es reaccionaria, progresista, libertaria, conservadora, anarquista...las discusiones son muy parecidas a las discusiones que existían en el '68, incluso porque en la platea había muchos militantes de aquel período. Fue muy viva la discusión pero no se discutía la película, se discutían los eventos históricos del '68. Lo que pasó acá es interesante. Acá yo sentí una cierta nostalgia de la capacidad de nuevamente tomar las calles, de nuevamente generar un movimiento colectivo que dé sentido a la acción política de la juventud. La película se pasó acá en abril, ya en el gobierno de Macri, con todo el proyecto kirchnerista un poco destruido, un poco como en Brasil el proceso del PT (Partido de los Trabajadores), también destruido. Entonces, una desilusión muy grande con la política y una cierta inmovilidad. Entonces, las preguntas acá eran si yo tenía -y no tengo- una especie de manual, secreto, poción, para devolver la intensidad política que se vio en Mayo de 1968, qué hacer para volver a sentir eso. Y una cierta decepción, creo, con el hecho de que mi película no es una película que se encierra en la tercera semana de Mayo cuando la lucha todavía está viva sino que va adelante y habla esencialmente de la desilusión que vino después. Yo creo que las personas -al menos, algunas personas que están en la platea- preferirían que la película fuera más optimista con la posibilidad de la idea de la rebeldía. En Tel Aviv fue muy semejante, porque en Tel Aviv la izquierda desapareció y la extrema derecha ocupó todo el campo político y la izquierda está perpleja y no sabe -principalmente la juventud- qué hacer. Ahí las preguntas eran sobre la posibilidad de la rebeldía hoy. Finalmente, en Brasil, solamente se vio la película una vez en Río de Janeiro y otra vez en San Pablo, pero sin preguntas y respuestas. Los brasileros que estaban en las plateas en Berlín, en París, aquí, todos me preguntaron sobre 2013, por ese movimiento un poco espontáneo y

Cine Documental

misterioso que llevó más de dos millones de personas a las calles protestando no específicamente contra el gobierno de Dilma Rousseff sino contra el sistema político como un todo, como un sistema que no cumple ninguna función más que beneficiarse a sí mismo. Es decir, era una manera de protestar contra todo, casi contra el Estado. Entonces, la película va cambiando. Yo la he hecho como algo que empieza como una cuestión personal, de mi madre, de mi mismo, y que después se amplía para pensar los momentos de rebeldía, de revolución, pero eso vino después. Cuando los brasileros me preguntan si esta película existe a causa de los movimientos del año 2013, yo respondo 'no, la empecé antes'. El año 2013 no influenció la película, la película influenció mi manera de mirar 2013. Es diferente, es lo contrario.

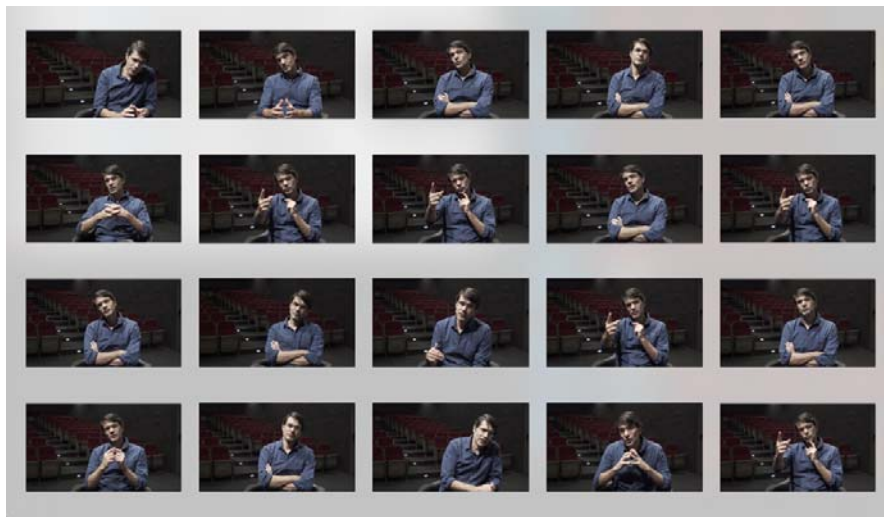


Imagen cortesía de Fiord Estudio

Pensando que tu última película, No Intenso Agora, tiene que ver con una posibilidad de resistencia y que con sus distintas facetas está expresado lo que fue el proyecto socialista/comunista, me gustaría que nos cuentes que es hoy para vos ese proyecto político.

[Baja la cabeza, cruza los brazos y piensa]...Mirá, hablaba la semana pasada con un amigo que es profesor brasileño en una gran universidad americana, un profesor de literatura y de cultura brasilera. Él es muy joven, tiene 32 o 33 años, y me decía algo interesante que no había pensado antes. Vivimos en un momento en el que las izquierdas, cuyo objetivo siempre fue proyectar el futuro, crear utopías para el futuro, no tienen más utopías, no piensan más en el futuro. El futuro es el holocausto, el holocausto ambiental, el holocausto de la desigualdad de renta, el horror de una posibilidad de guerra nuclear con Donald Trump y con Corea del Norte. Entonces, la izquierda no cumple más el papel de imaginario a futuro. Simplemente, se piensa que el futuro será peor que el presente. Cuando se busca algo se busca para atrás. Las utopías del mundo natural y de las comunidades alternativas, etc., etc., o se busca las utopías del '68. Es siempre regresivo, no es para adelante, es para atrás. La izquierda carece de un proyecto de futuro. Y creo que es ese un gran problema: ¿quién piensa el futuro hoy? Los utopistas tecnológicos que están todos en Silicon Valley y que piensan en un futuro en el que las computadoras sean más inteligentes que los humanos, en la capacidad de la trashumancia, de la inmortalidad, Google tratando de volver eternos a los propietarios de Google o los autos sin personas...esos son los utopistas de hoy. Claramente no están en el campo de la izquierda, están en otro campo. No tengo una respuesta a su pregunta porque creo que la izquierda no tiene una respuesta, porque todavía piensa en categorías que seguramente no sean las categorías que explican el mundo contemporáneo.

Y, entonces, tu película, ¿qué "servicio" prestaría?

Ese es un problema porque yo no quiero prestar ningún servicio. No creo que las películas tengan la obligación de hacer nada más que ser películas. Lo que pasa después yo no lo controlo. Es algo que es muy problemático en los documentalistas porque tienen siempre que responder a dos preguntas que vienen en algún

momento de nuestras vidas profesionales. La primera: ¿cuándo, finalmente, harás tu primera ficción?, como si el documental fuese un poco una etapa intermedia, un poco pobre, en tanto no se tiene el coraje o el talento o la ambición, de hacer una cosa de adulto que es la ficción. Y, la segunda pregunta es: ¿cuál es el mensaje de tu película?, como si nosotros fuésemos los correos y tuviéramos mensajes para mandar al mundo. Nosotros hacemos películas, esa es nuestra contribución. Si las personas ven la película y salen con ideas maravillosas o tristes, eso no es mi problema. Yo no quiero controlar lo que las personas sienten. Michael Moore hace eso, por eso no me gustan sus películas. No quiero que la platea siga mi proyecto estético o político. Quiero hacer películas que sean abiertas en las que sea necesario que el espectador traiga algo de su imaginación para completar las lagunas que son inmensas y que existen en el film. Yo sé que mi película puede dejar tristes a personas de una generación, a aquellas personas con un perfil político que no han conseguido reinventarse y participar de otras causas, como la causa ambiental, la causa de los géneros, la causa de la sexualidad...entonces, algo que yo no podía imaginar cuando hice la película, pasó. La película cuando uno la hace pertenece al mundo.

En tus películas hay una conciencia de clase que se construye muy claramente ¿Cómo atravesás ese proceso de construcción de identidad de clase a través del dispositivo audiovisual?

A mí siempre me incomodó algo que es muy evidente en los documentales brasileños y en los documentales en general. Siempre pensé que los documentales -casi todos- pueden ser clasificados según una fórmula muy simple: los que tienen los medios filman a aquellos que no tienen los medios. Son las películas sobre las miserias, sobre los dramas sociales, sobre los pueblos exóticos que no son parte de la cultura blanca occidental. El documental empieza con una película sobre un



Cine Documental



esquimal,³ hay películas sobre indios de la Amazonia, sobre las favelas...películas sobre un otro en sentido antropológico que no es el documentalista. Porque el documentalista, generalmente, es un tipo de clase media, urbano, casi siempre blanco, que filma personas que probablemente no son de clase media, etc., etc. Especialmente en Brasil esto es muy marcado y hay motivos para esto. El drama social es tan agudo que comprendo que se lo quiera mostrar, es importante mostrarlo. Siento que junto con las buenas intenciones de hacer filmes militantes hay también un juego de poder que se beneficia de las injusticias de una sociedad como la brasilera. Porque si tú eres blanco y tienes una cámara y llegas a una favela y dices: "quiero filmar tu vida", y vas con tu equipo, todos progresistas, muy preocupados con las condiciones de vida, casi siempre se obtiene la autorización para hacerlo. Es muy difícil no hacerlo. Ahora, piénsese en el contrario. Un grupo de chicos negros de una favela deciden ir para un barrio rico -Recoleta, por ejemplo- y tocan el timbre en el predio más caro y dicen "queremos filmarlos para saber cómo viven, estar dos semanas filmando: la cena, el coche, la escuela de los niños". Seguramente, esa gente llamaría a la policía. Esto es incómodo para mí. Por otro lado, la clase social a la que pertenezco, no se exhibe, no se muestra, no es filmada. Se protege. Con el tiempo comencé a pensar que, quizá, lo que yo podría hacer es abrir una ventana respecto a mi clase social y mostrarla. Pensar el mundo a través de un punto de vista que para mí es claro. Eso que empieza en *Santiago*, tal vez, sea nuevo en el sentido de que no se hacía antes, no se mostraba. Creo que eso es por lo que empecé a hacer esas cosas, algo que entiendo que solo yo puedo hacer. O, personas como yo. Pero como no hay muchas que sean documentalistas, al cabo que soy uno de los pocos que puede hacer esto, y creo que eso tiene un valor.

¿Podrías comentarnos sobre tu rol como productor, qué te motiva a producir un film?

³ Salles hace referencia al film *Nanook, el esquimal* de 1922 dirigido por Robert Flaherty.

La calidad de la mirada del director. A mí lo que me interesa es producir películas que hacen cosas con el lenguaje del cine, con la gramática cinematográfica. Creo que Eduardo Coutinho hace eso. Entonces, Videofilmes que es la productora que tengo con mi hermano, Walter Salles, que es cineasta también, es una productora chica que se preocupa por pensar el cine no necesariamente con fines comerciales sino, el cine como un lenguaje. Otra función de Videofilmes es producir a realizadores que están empezando: Karim Aïnouz, director de *Madame Sata* (2002) o Flávia Castro que ha hecho una película deslumbrante, *Diario de una búsqueda* (2010) y dirigió ahora su primer film de ficción por Videofilmes. Mi hermano tiene relaciones muy próximas con Argentina. Con Pablo Trapero hemos sido co-productores también. Walter, mi hermano, se ocupa más de la ficción y yo me ocupó más del documental.

En alguna entrevista insististe con una idea: 'el documental es autoral o no es nada'. ¿Podrías volver sobre ese concepto?

El documental debe expresar un punto de vista singular. Si no lo exprime significa que adoptó fórmulas narrativas que ya existían, anteriores a la película. Si tiene un punto de vista original es que la persona que dirigió se paró a pensar de qué manera podía contar esa historia y, por lo tanto, inventó algo que no existía antes del ejercicio de pensar. Para mí, las películas que interesan son esas. Hay otra manera de pensar eso que es que hay películas transferibles e intransferibles. Las películas transferibles son aquellas que podrían haber sido dirigidas por mí, por vos, por él...porque no tienen un punto de vista, son películas casi industriales. Hay otras películas que si la persona que las dirigió no las hubiese dirigido, la película no existiría. No hay cómo hacerla si no es a partir de la experiencia muy personal de quien la ha hecho. Por ejemplo, *Santiago* no existiría -y con esto no digo que la película sea buena o mala- si yo no estuviese por detrás de la cámara. ¿Por

qué? porque es mi memoria, es mi reflexión sobre el mundo, es mi relación con Santiago. Lo mismo con *Diario de una búsqueda* de Flávia Castro que no podría existir porque es su historia personal. Las películas intransferibles son para mí mucho más interesantes que las películas transferibles.

La producción de este tipo de documentales intransferibles requiere procesos largos de investigación y de producción...

No, no necesariamente. Cuando empecé a hacer documentales para la televisión para montar en video era necesario tener acceso a una isla de edición que en ese momento costaba menos de un millón de dólares y que solamente las grandes empresas de comunicación podían tenerlas. Una cámara profesional a fines de la década del '80, que es cuando empecé, no costaba menos de 300 mil dólares. Todo eso cambió drásticamente. Esa es la verdadera democratización de los medios de producción. Hoy es posible hacer documentales, principalmente, los intransferibles que generalmente -no siempre, pero generalmente- tienen una dimensión de la primera persona, y en los que se filma algo que es muy cercano a la experiencia y que por eso no necesita de grandes viajes ni hospedajes ni inmensos equipos, etc., etc., etc. El problema hoy no es la producción sino la distribución ¿Quién va a ver y cómo va a ver? Yo no creo que haya una buena solución para eso pero creo que las condiciones están dadas para que muchas más personas se puedan convertir en cineastas que en el pasado. Yo tengo una fe grande en los colectivos, hay colectivos cinematográficos muy interesantes en Brasil, incluso en las comunidades más alejadas del proceso democrático del estado de derecho, como las favelas, las periferias de San Pablo. Hay movimientos muy vigorosos para pensar el video como forma de expresión de la condición de ser negro, de ser pobre, de ser oprimido en una sociedad como la brasilera. Y, tal vez, como en la cultura de FB -que yo conozco poco porque no estoy en FB- pero que creo que tiene un problema que es que todos se expresan, pero se expresan para personas que piensan

rigurosamente como ellos. Eso no tiene importancia. El problema es hacer el pasaje, salir del gheto para hablar con el que está en el gheto de al lado. Esa es la verdadera discusión que los griegos tenían en la plaza pública. Sócrates y los sofistas tenían posiciones radicalmente opuestas pero querían discutirlos. Para mí el problema de esa producción de documentales de personas que nunca se pudieron expresar antes por los medios audiovisuales es que su público solamente está conformado por quienes pertenecen al mismo mundo ideológico, social, etc. El cambio para mí viene cuando se logra hacer visible esto para personas que no están dentro.

Creo que estamos en un período de oro para la producción audiovisual y principalmente de documental. Porque se necesita de menos recursos para el documental que para la ficción y, por lo tanto, hay más posibilidades de hacer documentales que ficciones. Y sé que tarde o temprano aparecerá algo en esos mundos, estoy seguro que algo interesante acontecerá ahí.

* Ivo Aichenbaum (1985) es realizador documental y artista visual. Filmó los largometrajes *La parte automática* (2012), *Cabeza de ratón* (2013) y *Formosa* (2014). Desde 2015 dicta cursos de cine independiente y arte contemporáneo. Actualmente desarrolla *Diario Internacional* un diario de viaje basado en colaboraciones con artistas en países del llamado campo socialista. Es co-director de la productora *Fiord Estudio*.

** Agustina Pérez Rial (1982) es investigadora, curadora y realizadora audiovisual. Publicó el libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Librería, 2014). Ha dictado cursos en Argentina y en el exterior y, actualmente, está realizando como productora, co-guionista y co-directora su ópera prima, *Danubio*. Es co-directora de la productora *Fiord Estudio*.

¹ La entrevista puede visualizarse online cortesía de Fiord Estudio:
<https://vimeo.com/236958574>