

Από τον *Νέο Κινηματογράφο (Cinema Novo)* στον σύγχρονο βραζιλιάνικο κινηματογράφο

Μια ιδέα στο μυαλό μια κάμερα στο χέρι

Paulo César Saraceni

Αυτή η διαπίστωση ενός λαού που λείπει δεν αποτελεί μιαν άρνηση του πολιτικού κινηματογράφου, αλλά αντιθέτως την καινούργια βάση που πάνω της θεμελιώνεται, από τότε, στον Τρίτο Κόσμο και τις μειοψηφίες. Πρέπει η τέχνη, ιδιαίτερα η κινηματογραφική τέχνη, να συμμετάσχει σ' αυτήν την προσπάθεια: όχι ν' απευθύνεται σ' έναν υποτεθημένο λαό, ήδη εκεί, αλλά να συμβάλλει στην επινόηση ενός λαού. Ενώ ο κύριος, ο αποικιοκράτης αναγγέλλουν «δεν υπήρξε ποτέ λαός εδώ», ο λαός που λείπει είναι ένα γίνεσθαι, επινοείται, μέσα στις τενεκεδουπόλεις και τα στρατόπεδα, ή ακόμη μέσα στα γκέτο, μέσα σε καινούργιες συνθήκες αγώνα· στις οποίες μια τέχνη, απαραίτητα πολιτική, οφείλει να συμβάλλει.

Gilles Deleuze, *Η Εικόνα-Χρόνος*, Ed. de Minuit.

Ο βραζιλιάνικος νέος κινηματογράφος (cinema novo) άρχισε να υπάρχει και να εξελίσσεται, από τα μέσα κιόλας της δεκαετίας του 1950, ως μία αποφασιστικής σημασίας ρήξη με την κατάσταση πραγμάτων που επικρατούσε τότε στον κινηματογραφικό, αλλά και γενικότερα στον πολιτιστικό και κοινωνικοπολιτικό, χώρο. Μέχρι εκείνη την εποχή κυριαρχούσαν διάφορες μεγάλες παραγωγές της εταιρείας Vera Cruz, που είχε δημιουργηθεί και οργανωθεί με ξένα –κυρίως αμερικάνικα– πρότυπα, αλλά και ορισμένων μικρότερων εταιρειών, και παράλληλα οι λεγόμενες chanchadas, δηλαδή τα βραζιλιάνικα μιούζικαλ, με στοιχεία κωμωδίας και με πρωταγωνιστές διάφορους γνωστούς και δημοφιλείς ηθοποιούς, τραγουδιστές και χορευτές, «θεαματικές και εύθυμες», επηρεασμένες και αυτές από τα χολιγουντιανά πρότυπα.

Η ρήξη αυτή υποβοηθήθηκε κυρίως από την αποφασιστικής και ουσιαστικής σημασίας επίδραση –που ήταν έτοιμοι να δεχτούν, και δέχτηκαν, ορισμένοι νέοι βραζιλιάνοι κινηματογραφιστές (Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto Santos κ.ά.)– του *ιταλικού νεορεαλισμού και της αισθητικής του*. Αυτό συνέβη γιατί υπήρξαν πάρα πολλές αναλογίες και αντι-

στοιχίες, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει αν συγκρίνει τα υπάρχοντα δεδομένα, ανάμεσα στη γεμάτη κοινωνικά προβλήματα μεταπολεμική ιταλική κοινωνία των χρόνων του '40, που γέννησε τον νεορεαλισμό, και στη βραζιλιάνικη, «τρίτοκοσμική» κοινωνία των χρόνων του '50: ανεργία, φτώχεια, μιζέρια, εσωτερική μετανάστευση, περιθωριοποίηση μεγάλου μέρους του πληθυσμού, άγρια εκμετάλλευση, αναλφαβητισμός, και που όλα αυτά συντελούσαν σε υψηλούς βαθμούς εγκληματικότητας. Έτσι, και στις δύο περιπτώσεις, από επιλογή βέβαια των ίδιων των νέων, ιδίως, σκηνοθετών, οι περισσότερες σκηνές των ταινιών διαδραματιζόνταν στις μεγάλες πόλεις (Ρίο ντε Τζανέιρο, Σάο Πάολο, Σάλβαδόρ, στην περίπτωση της Βραζιλίας) και αργότερα στην ύπαιθρο: τα περισσότερα γυρίσματά τους γίνονταν σε ανοιχτούς χώρους, συνήθως με μη επαγγελματίες ηθοποιούς, και σηματοδούνταν από την έντονα κριτική και διεισδυτική ματιά πάνω σε κοινωνικά και διανθρωπικά προβλήματα, που φαινόταν να οξύνονται ακόμη περισσότερο από μια πολύ δύσκολη, απάνθρωπη για μεγάλα στρώματα του λαού καθημερινή ζωή. Οι βραζιλιάνοι σκηνοθέτες μάλιστα ανακάλυψαν, για να καταφέρουν να ολοκληρώνουν απρόσκοπτα τις ταινίες τους, έναν τρόπο παραγωγής αρκετά διαφορετικό από τους συνηθισμένους, που στηριζόταν βασικά σε διάφορες μικρές ομάδες, στις οποίες συμμετείχαν συνήθως ο εκάστοτε διευθυντής φωτογραφίας, ο ηχολήπτης και οι άλλοι τεχνικοί, ο συνθέτης της μουσικής, σχεδόν ολόκληρο, δηλαδή, το συνεργείο της ταινίας. Ένας πραγματικά νέος κινηματογράφος άρχισε να δημιουργείται έτσι, ο οποίος χαρακτηριζόταν από τον εξαιρετικό μορφικό του πλούτο, τις αλληπάλληλες σκηνοθετικές και τεχνικές επινοήσεις, τις όχι σπάνιες μεταμορφώσεις του, καθώς και την παράλληλη πολιτιστική εναρμόνιση των διαφόρων ετερογενών επιδράσεων που δεχόταν.

Η βαθμιαία προσαρμογή ορισμένων αισθητικών θέσεων του σχεδόν σύγχρονου γαλλικού νέου κίματος (nouvelle vague) στις κρατούσες εκείνη την εποχή ιδιόζουσες κοινωνικές και οικονομικοπολιτικές συνθήκες της Λατινικής Αμερικής, και ιδιαίτερα βέβαια της Βραζιλίας, αποτέλεσε τη σημαίνουσα διαδικασία και δυναμική μιας δεύτερης περιόδου, που συνοδευόταν όμως και από μια σειρά αναγκαιών μετατροπών του επιλεγμένου ελεύθερα αυτού προτύπου. Καθοριστικής σημασίας ήταν επίσης οι επιδράσεις που δέχτηκαν οι νέοι αυτοί βραζιλιάνοι σκηνοθέτες, στη διάρκεια όλης αυτής της περιόδου, από το έργο μεγάλων κινηματογραφιστών, όπως ο Σεργκέι Αϊζενστάιν, ο Λουίς Μπουνιουέλ, ο Αλέν Ρενέ, ο Μικελάντζελο Αντονιόνι, ο Ζαν-Λικ Γκοντάρ, ή ακόμη από ορισμένες ταινίες του Humberto Mauro, που είχαν οι περισσότερες γυριστεί στην περίοδο του *Κύκλου των Cataguases*¹, ή από την πολύ σημαντική, μοναδική ταινία του Mario Peixoto *Limite* (1930). Όπως ήταν φυσικό, επηρεάστηκαν ακόμα από σημαντικούς βραζιλιάνους και ξένους ποιητές, συγγραφείς, συνθέτες, τραγουδοποιούς και θεωρητικούς: Γκρασιλιάνο Ράμος, Κάρολος Ντρουμόντ ντε Αντράντε, Ζοάο Γκιμαράες Ρόζα, Ζόρζε Αμάντο, Όσβαλντ ντε Αντράντε, Μάριο ντε Αντράντε, Εουκλίντες ντα Κούνια, Ιζιντόρ Ντικάς, Μπέρολντ Μπρεχτ, Αντρέ Μπρετόν, Μπενζαμέν Περέ, αλλά και από τους συγχρόνους τους συγκεκριμένους ποιητές². Και όλα αυτά, μέσα σε ένα κλίμα πραγματικά δημιουργικού διαπολιτισμικού διαλόγου με πολλούς συναδέλφους τους, αλλά και άλλους καλλιτέχνες που «εκπροσωπούσαν» διαφορετικούς πολιτισμούς, ένα κλίμα που καθόλου δεν έκρυβε, δεν εξομάλυνε ούτε παραποιούσε τις υπάρχουσες διαφορές, αλλά αντιθέτως τις υπογράμμιζε και τις αναδείκνυε, προσπαθώντας ταυτόχρονα να τις αναλύσει σε βάθος. Μέσα, μάλιστα, από ένα μοναδικής έντασης

πολιτισμικό και πολιτικό άνοιγμα και ένα σε παγκόσμια κλίμακα οργανωμένο δίκτυο αλληλεγγύης, οι κινηματογραφιστές, οι ποιητές και οι εικαστικοί καλλιτέχνες σκόπευαν σε ένα ουσιαστικό πολιτισμικό άλμα, με μια διαπολιτισμική δυναμική.

Σε ένα πρώτο στάδιο, η μοναδική ακτινοβολία και εγκυρότητα, για τόσο διαφορετικές μεταξύ τους κοινωνίες, της νεορεαλιστικής αισθητικής του Τσέζαρε Ζαβατίνι την κάνουν και ασκεί μιαν ουσιαστική, όπως είπαμε, επίδραση και σε διάφορους βραζιλιάνους κινηματογραφιστές, όπως φαίνεται και από τις βραζιλιάνικες ταινίες εκείνης της εποχής *Ψύλλοι στ' άχυρα* (*Agulha no palheiro*, 1953) του Alex Viany, *Pio, σαράντα βαθμοί* (*Rio, quarenta graus*, 1955) ιδίως, αλλά και *Pio, βορινή ζώνη* (*Rio, zona norte*, 1957) του Nelson Pereira dos Santos και *Η μεγάλη στιγμή* (*O grande momento*, 1958) του Roberto Santos. Η επίδραση αυτή εξακολούθησε να υπάρχει και αργότερα, στη φάση δηλαδή της παρατέρα εξέλιξης και μεταλλαγής της από ορισμένους πρωτοπόρους σκηνοθέτες, όπως ο Λουκίνο Βισκόντι, ο Φεντερίκο Φελίνι και ιδίως ο Μικελάντζελο Αντονιόνι, που μετασημάτισαν και ανέπτυξαν, ο καθένας με τον δικό του φυσικά τρόπο, σε νέες κατευθύνσεις, αυτήν την ίδια νεορεαλιστική αισθητική. Φανερό είναι η επίδραση που άσκησε, για παράδειγμα, η σημαντική «μαρξιστικής ανάλυσης» ταινία του Λουκίνο Βισκόντι *Η γη τρέμει* (1948), που συνδυάζει μια πολύ προσωπική και κατασταλαγμένη αισθητική με εκείνη του νεορεαλισμού, πάνω στην πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του νέου κινηματογραφιστή Glauber Rocha *Barravento*, (1961), ή η αριστουργηματική ταινία του Μικελάντζελο Αντονιόνι *Η κραυγή* (1957), καθώς και, αργότερα, η περίφημη πρωτοποριακή τετραλογία του (*Η Περιπέτεια*, *Η Νύχτα*, *Η Εκλειψη*, *Η κόκκινη έρημος*) πάνω σε ορισμένες ταινίες του Nelson Pereira dos Santos (*Pio, βορινή ζώνη* [1957], και κυρίως *Πείνα για έρωτα* [*Fome de amor*, 1968]), αλλά και πάνω στην ταινία *Άδεια νύχτα* (*Noite vazia*) του σκηνοθέτη από το Σάο Πάολο Walter Hugo Koury.

Πάντως, χωρίς αμφιβολία, ο κινηματογραφιστής Nelson Pereira dos Santos είναι εκείνος που, με τις ταινίες μυθολογίας που προαναφέραμε, καθώς και με αρκετά αξιόλογα ντοκιμαντέρ που ασκούσαν ουσιαστική κοινωνική και έμμεσα πολιτική κριτική και γιρίστηκαν την ίδια περίπου περίοδο (1950-1959), έγινε ο πρόδρομος, την πρώτη περίοδο, και αργότερα, με την πολύ σημαντική του ταινία *Ξερές ζωές* (*Vidas secas*, 1963) –εξαιρετική διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Γκρασιλιάνο Ράμος– ο ένας από τους δύο βασικούς εκφραστές του βραζιλιάνικου νέου κινηματογράφου (ο άλλος ήταν ο Glauber Rocha· μαζί όμως με μια ομάδα από άλλους, σημαντικούς σκηνοθέτες: Ruy Guerra, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr, Arnaldo Jabor, Paulo César Sarraceni κ.ά.). Το ίδιο σημαντική είναι η εργασία του σε μια τρίτη, θα μπορούσαμε να πούμε, περίοδο του νέου κινηματογράφου, που την ονόμασαν τροπικαλιστική, από το μουσικό κίνημα των τραγουδοποιών Καετάνο Βελόζο, Ζιλμπέρτο Ζιλ, Τομ Ζε κ.ά., τον τροπικαλισμό, που είχε ως αφετηρία τις «ανθρωποφαγικές» θέσεις του πρωτοπόρου ποιητή και συγγραφέα Οσβάλντε Αντράντε, όπως διατυπώθηκαν στα μανιφέστα του, στα τέλη της δεκαετίας του 1920. Με τη σειρά του, το κίνημα αυτό επηρέασε όλες σχεδόν τις άλλες τέχνες, στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές των χρόνων του '70. Μέσα στην ακόμη πιο φοβερή εκείνη περίοδο, ύστερα από το λεγόμενο δεύτερο πραξικόπημα, με τη θέσπιση φασιστικών νόμων, τις φυλάκισεις, τους βασανισμούς και τις πολιτικές δολοφονίες από τους κρατικούς μηχανισμούς, οι τροπικαλιστικές ταινίες του δίκαια θεωρήθηκαν ιδιαίτερα σημαίνουσες και από πολιτική

άποψη, καθώς με το κρυπτικό και παραβολικό τους ύφος κατέγραψαν συνθετικά και σφαιρικά την τότε τραγική κατάσταση: *Πείνα για έρωτα* (*Fome de amor*, 1968), *Ένα θεότρελο άσυλο* (*Um asylo muito louco*, 1970) (ελεύθερη αλλά στο βάθος πιστή, αριστοτεχνική διασκευή της νουβέλας «Ο alienista», του μεγάλου πεζογράφου του 19ου αιώνα Machado de Assis) και η «ανθρωποφαγική» *Τι ωραία γεύση που είχε ο μικρός μου Γάλλος* (*Como era gostoso o meu francês*, 1971). Είναι ταινίες που δεν ξεπεράστηκαν αισθητικά μέχρι σήμερα, αφού, όπως αποδείχθηκε, διαθέτουν μια πραγματικά διαχρονική αξία. Σημαντικό ρόλο έπαιξαν στην τρίτη αυτή φάση του κινήματος και οι ταινίες *Macunaíma* (1968), του Joachim Pedro de Andrade, *Η Γη σε Έκσταση* (1967) και *Ο Δράκος της Κακίας ενάντια στον Πολεμιστή Άγιο* (1969), του Glauber Rocha, *Οι θεοί και οι νεκροί* (1970), του Ruy Guerra.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν όσα γράφει ο Marcelo Ikeda για τον μεγάλο αυτό βραζιλιάνο σκηνοθέτη, που εξακολουθεί να είναι ενεργός και δημιουργικός και σήμερα: «Οι ταινίες *Ρίο, σαράντα βαθμοί* και *Ρίο, βορινή ζώνη* είναι με τον τρόπο τους μια πιστή προσωπογραφία της ιδιαίτερης φιλμογραφίας του σκηνοθέτη Nelson Pereira dos Santos. Είναι ταινίες δημιουργού, σχέδια που πραγματοποιήθηκαν με αφετηρία μιαν αντίληψη του ίδιου του σκηνοθέτη, αλλά είναι επίσης λαϊκές ταινίες. Και οι δύο ταινίες καμιά στιγμή δεν ξεπέφτουν σε κάποιον μανιερισμό του δημιουργού, σε μια στιλιστική ακρότητα, στην «τέχνη για την τέχνη». Κάθε πλάνο έχει μια δραματική λειτουργία, πολύ καλά προσδιορισμένη και πολύ απλή για την κατασκευή της αφήγησης. Εκτός από αυτό, οι ταινίες του πάντα έδειχναν πολύ ιδιαίτερη προσοχή για το κοινωνικό δράμα των λιγότερα προνομιούχων, των περιθωριοποιημένων, των αποκλεισμένων της κοινωνίας. Ειδικά σε αυτές του τις ταινίες, ο Nelson Pereira dos Santos έχει ένα άλλο βλέμμα για την πόλη του Ρίο ντε Τζανέιρο, την τυπική καρτ ποστάλ της Βραζιλίας. Αυτές οι ταινίες θέλουν να κάνουν όλες τις κατηγορίες (σφαίρες) του πληθυσμού του Ρίο ντε Τζανέιρο να συνειδητοποιήσουν τις μεγάλες ανισότητες που πληγώνουν την πόλη. Είτε πρόκειται για τα περιθωριοποιημένα παιδιά που αγωνίζονται για να μπορέσουν να έχουν ένα μέλλον³, είτε για τον λαϊκό συνθέτη που υποφέρει για να διαδώσει τον πολιτισμό του⁴, τον φυσικό του τρόπο να ζει, είναι η κραυγή ενός τμήματος του πληθυσμού που δεν έχει τα μέσα για να αντισταθεί και για να εκφραστεί».

Ήδη από την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Glauber Rocha, με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Barravento* (1963), μπορούμε να διακρίνουμε τις επιδράσεις που δέχτηκε ο ανατρεπτικός αυτός σκηνοθέτης από τον Αϊζενστάιν και τον Βισκόντι. Εκείνη την περίοδο είχε ήδη γράψει ενδιαφέροντα κείμενα κινηματογραφικής κριτικής και είχε γυρίσει μερικές ταινίες μυθολογίας, με πειραματικό χαρακτήρα, όπως *Η ταράτσα* (*O patio*, 1959), καθώς και διάφορα ντοκιμαντέρ. Άρχισε μάλιστα –πολύ συνειδητοποιημένος καθώς ήταν– να στοχεύει, με τις ταινίες και τις γενικότερες θέσεις του, στην παραπέρα εξέλιξη και στη διεθνή καθιέρωση και διανομή του νέου κινηματογράφου. Επηρεασμένος από την κουβανέζικη επανάσταση, τον Τσε Γκεβάρα και τον μαρξισμό, και παράλληλα από τον Σεργκέι Αϊζενστάιν, τον Λουκίνο Βισκόντι, αλλά και από τον Μπέρτολτ Μπρεχτ και το γαλλικό «νέο κύμα», διερεύνησε και ανέλυσε, με διεισδυτικότητα, τις δυνατότητες δημιουργίας ενός κινηματογράφου που να μην παραποιεί και να μην ωραιοποιεί τις ιδιόζουσες πολιτιστικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της Βραζιλίας και γενικότερα του λεγόμενου τότε Τρίτου Κόσμου, με όλα τα τεράστια προβλήματα που έβραζαν στους νέους καλλιτέχνες της εποχής του.

Έτσι, το 1965, και ενώ είχε ήδη ολοκληρώσει τη δεύτερη ταινία του *Ο Θεός και ο Διαβόλος στη Γη του Ήλιου* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964), οδηγήθηκε στο να διατυπώσει σε ένα μανιφέστο τις βασικές θέσεις της αισθητικής του, έτσι όπως αυτή είχε αποκρυστάλλωθεί, με τις θεμελιώδεις σημασιές εμπειρίες που απέκτησε στα ταξίδια του στη Βραζιλία και στο εξωτερικό, αλλά και στην προετοιμασία, τα γυρίσματα, τη φάση του μοντάζ κ.λπ. της τόσο ξεχωριστής και δικής του αυτής ταινίας. Το σημαντικό αυτό κείμενο-μανιφέστο, με τον πολύ ενδεικτικό τίτλο *Ezetyka da fome* (*Αισθητική της Πείνας*, με τη λέξη *Ezetyka* επίτηδες γραμμένη από τον Glauber Rocha με z και y), το συμπεριέλαβε αργότερα στο βιβλίο του *Επανάσταση του Νέου Κινηματογράφου*, μαζί με άλλα κείμενα και μανιφέστα. Ανάμεσά τους ξεχωριστή σημασία έχει επίσης το κείμενό του με τίτλο «Αισθητική του Ονείρου», που δημοσιεύθηκε το 1971. Από τα σημαίνοντα αυτά κείμενα θεωρούμε απαραίτητο, για την καλύτερη προσέγγιση και ανάγνωση των ιδίων των ταινιών του, να παραθέσουμε ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μικρά αποσπάσματα:

Ούτε ο Λατινοαμερικάνος μεταδίδει την αληθινή του μιζέρια στον πολιτισμένο άνθρωπο ούτε ο πολιτισμένος άνθρωπος καταλαβαίνει αληθινά τη μιζέρια του Λατίνου.

Γι' αυτό, η λατινοαμερικάνικη πείνα δεν είναι μόνο ένα ανησυχητικό σύμπτωμα: είναι το νεύρο της ιδιαίτερης κοινωνίας της. Εδώ βρίζεται η τραγική πρωτοτυπία του Νέου Κινηματογράφου (Cinema Novo) μέσα στον παγκόσμιο κινηματογράφο: η πρωτοτυπία μας είναι η πείνα μας και η μεγαλύτερη μιζέρια μας είναι που αυτή η πείνα, που βιώνουμε και αισθανόμαστε, δε γίνεται κατανοητή.

Εμείς κατανοούμε αυτή την πείνα που ο Ευρωπαίος και ο Βραζιλιάνος στην πλειοψηφία τους δεν κατάλαβαν. Για τον Ευρωπαίο είναι ένας παράδοξος τροπικός υπερρεαλισμός. Για τον Βραζιλιάνο είναι μια εθνική ντροπή. Αυτός δεν τρώει αλλά ντρέεται να το πει, και, προπαντός, δεν ξέρει από πού προέρχεται αυτή η πείνα. Εμείς ξέρονμε –που κάνουμε αυτές τις άσχημες και θλιβερές ταινίες, αυτές τις απελτισμένες ταινίες που κραυγάζουν, στις οποίες δεν είναι πάντα η λογική που μιλά πιο δυνατά– ότι η πείνα δε θα γιατρευτεί με προγραμματισμούς κυβερνητικών γραφείων και ότι οι διορθώσεις του έγχρωμου (τεχνικόλογ) δεν κρύβουν αλλά επιδεινώνουν τα αποστήματα. Έτσι, μονάχα ένας πολιτισμός της πείνας, νακοθετώντας τις ιδιαίτερές της δομές, μπορεί να ξεπεραστεί ποιοτικά: η πιο ενγενής πολιτιστική εκδήλωση της πείνας είναι η βία. (...) Μία αισθητική της βίας είναι μάλλον επαναστατική παρά πρωτόγονη, να το αργικό σημείο για να καταλάβει ο αποικιοκράτης την ύπαρξη του αποικιοκρατούμενου...

Ezetyka do Fome, 1965

Και ακόμα,

Καμιά στατιστική δεν μπορεί να πληροφορήσει για τη διάσταση της φτώχειας. Η φτώχεια είναι το μέγιστο καταστροφικό φορτίο κάθε ανθρώπου.

Το όνειρο είναι το μοναδικό δικαίωμα που δεν μπορεί ν' απαγορευτεί.

Ο Λαός είναι ο μύθος της αστικής τάξης.

Ο λαϊκός πολιτισμός δεν είναι ό,τι ονομάζουν τεχνικά φοκλόρ, αλλά η λαϊκή γλώσσα που έχει η ιστορική διαρκής εξέγερση.

Από την *Ezetyka do sonho*, 1971.

Αυτές τις αισθητικές αλλά και κοινωνικοπολιτικές θέσεις του εκφράζουν οι τρεις ταινίες μεγάλου μήκους⁵ που κατάφερε να ολοκληρώσει στα δύσκολα εκείνα χρόνια, ύστερα από το δικτατορικό πραξικόπημα του 1964. Αρκετά διαφορετικές ανάμεσά τους, τόσο από κατασκευαστική και γενικότερα μορφική άποψη, όσο και από θεματική, οι ταινίες αυτές διαθέτουν, ωστόσο, ως καταλυτικό στοιχείο, τις ίδιες *στιλιστικές σταθερές*, που καταφέρνουν και στις τρεις αυτές ταινίες να ενοποιούν και να εναρμονίζουν, με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο, τα ετερογενή ως και τα αντιθετικά στοιχεία, κάνοντας συγχρόνως, με *διαλεκτική διεισδυτικότητα*, πιο ορατές, ανάγλυφες και κατανοητές τις υπόγειες αντιθέσεις, τις συγκρούσεις και τις βίαιες «κινήσεις» ανάμεσα στις δυνάμεις που αντιμάχονται η μια την άλλη.

Επηρεασμένος από τους μεγάλους πεζογράφους Εουκλίντες ντα Κούνια και Ζοάο Γκιμαράες Ρόζα (κυρίως από τον δεύτερο), βρίσκει στην ιστορία και στους θρύλους της περιφέρειας αλλά και τραγικής περιοχής της βορειοανατολικής Βραζιλίας (του σεράτσο), όπως και στη λογοτεχνία του κορντέλ, και ιδίως στην πολύ πλούσια λαϊκή παράδοση, το υλικό, καθώς και τα πρόσωπα –από τους Μπεάτος και τους Κανγκασέιρος– και τους μύθους για να δομήσει τις ταινίες του *Ο Θεός και ο Διάβολος στη Γη του Ήλιου* (1964) και *Ο Δράκος της Κακίας ενάντια στον Πολεμιστή Άγιο* (*O Dragão da Maldade contra o Sao Guerreiro*, 1969). Στην πρώτη συνυπάρχουν οι επιδράσεις της ελληνικής τραγωδίας (ένα από τα πρόσωπα που μας εισάγει στην ταινία είναι τυφλό), του Λουίς Μπουνιουέλ (ενδεικτικές είναι οι σκηνές της δολοφονίας του Μπεάτο Σεμπασιτιάν από τη Ρόζα), και ακόμη του Σεργκέι Αϊζενστάιν (σκηνές της σφαγής των Μπεάτος στο Monte Santo, που είναι σίγουρα επηρεασμένες από το περιφημο μέρος του *Θωρηκτού Ποτέμκιν* με τη σφαγή στα σκαλιά της Οδησού) μέσα σ' έναν καμβά μυθικού γουέστερν. Όλα αυτά παρουσιάζονται άλλοτε με μια σκηνοθετικά οργανωμένη και ιδιαίτερα υποβλητική *αποσπασματικότητα*, με ελλείψεις και γρήγορες τομές και άλλοτε με *λήψεις αφηγηματικού χαρακτήρα μεγάλης διάρκειας*, που εξισορροπούνται και ενοποιοούνται από ένα «νευρικό» μοντάζ που δίνει στην ταινία έναν ιδιαίτερο ρυθμό. Στη δεύτερη, που γύρισε σε μιαν άγρια, ξερή περιοχή του εσωτερικού της Μπαΐα, ύστερα από τη σημαντική τροπικαλιστική ταινία του, με τα έντονα παραβολικά στοιχεία, τα σύντομα πλάνα και το γρήγορο και «απότομο» μοντάζ, *Γη σε έκσταση* (*Terra em transe*, 1967), και αποτελεί μια συνέχεια της πρώτης, έδωσε έναν τελείως διαφορετικό ρυθμό, που βασίζεται σε μεγάλης διάρκειας πλάνα-σεκάνς και λήψεις χωρίς τομές. Έτσι, αυτή η ταινία του, γεμάτη από λαϊκής προέλευσης μουσικές, «άσματα» και τραγούδια, που από πολιτική άποψη είναι η πιο ριζοσπαστικά τσεγκεβαρική ταινία από όλες τις άλλες, αποτελεί και το πιο επαναστατικό έργο του και από συντακτική, στιλιστική και κατασκευαστική άποψη. Οι συγκρούσεις σε αυτή την καθαρά *τροπικαλιστική ταινία-όπερα*, με τον παραβολικό χαρακτήρα, δίνονται με μια μυθικού και ιεροτελεστικού χαρακτήρα *θεατρικότητα* της οποίας τις εύθραυστες ισορροπίες όμως κατά κάποιον τρόπο ανατρέπει ένα είδος μπρεχτικής ειρωνείας και αποστασιοποίησης, το οποίο μας φέρνει αντιμέτωπους μ' ένα απομυθολογημένο, γυμνό και «σπαρακτικά» πολιτικό σύμπαν. Το κεντρικό πρόσωπο, ο κανγκασέιρο Antonio-das-Mortes, στα τελευταία πλάνα της, ύστερα από όλες τις «μάχες» που έδωσε, *συνειδητοποιημένος*, αφού στράφηκε ενάντια στους εκπροσώπους της ολιγαρχίας που τον είχε χρησιμοποιήσει, σε κάποιον βαθμό τουλάχιστον *αποκαθαρμένος*, αλλά και ανέτοιμος, «αντικρίζει» τον εχθρικό, σύγχρονο, χαώδη πραγματικό κόσμο, όπου δεσπόζει η Shell.

Ο Rogerio Scanzerla, ένας από τους βασικούς εκπροσώπους του κινηματογράφου ή βραζιλιάνικου αντεργκράουντ (udigrudi), γράφει για τον Glauber Rocha: «Ο Glauber Rocha είναι επίσης μια παραδειγματική περίπτωση οντολογικής διαίγησης: αισθανόταν μέσα του σχεδόν ένα ηφαιστείο από ελεύθερες ιδέες και είχε μια μεγάλη ευαισθησία. Τρυφερός, μια γλυκιά ψυχή και με το τυπικό μεγαλείο των επιμονών, ανέπτυξε μιαν ευαισθησία στραμμένη προς τη λαϊκή ψυχή».

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960, το δικτατορικό και στρατιωτικό καθεστώς που είχε πάρει την εξουσία με το πραξικόπημα του 1964 είχε γίνει περισσότερο σκληρό για να εμποδίσει τους μεγάλους λαϊκούς αγώνες και τις κινητοποιήσεις του 1968. Επιβάλλει τότε νόμους φασιστικού τύπου, ενώ συντηρεί ένα τρομερό παρακράτος που διαπράττει πολιτικές δολοφονίες και εγκλήματα, «εξαφανίσεις», αυθαίρετες φυλακίσεις, εκτοπισμούς και βασανιστήρια. Αρκετοί καλλιτέχνες, και ανάμεσά τους και ορισμένοι κινηματογραφιστές –Glauber Rocha, Carlos Diegues κ.ά.– είναι αναγκασμένοι να αυτοεξοριστούν σε διάφορες λατινοαμερικάνικες ή ευρωπαϊκές χώρες, ενώ όσοι έμειναν έχουν να αντιμετωπίσουν μια σειρά από καθημερινά προβλήματα σε σχέση με την καλλιτεχνική δημιουργία τους αλλά και την ίδια τους τη ζωή: αυστηρή λογοκρισία, απαγορεύσεις κάθε είδους, φοβερά καταπιεστικούς νόμους, απόλυτη ανελευθερία, αποπνιχτική τρομοκρατική ατμόσφαιρα.

Μέσα σε αυτήν την τρομερή πραγματικότητα, παράλληλα με τις τροπικαλιστικές ταινίες, με το αλληγορικό και κρυπτικό ύφος, που προαναφέραμε, αναπτύχθηκε ένας υπόγειος, αντεργκράουντ (ή περιθωριακός) κινηματογράφος. Εμφανίζεται, εκείνη την εποχή, μια καινούργια φουρνιά σκηνοθετών, που δεν δέχονται τους κυρίαρχους στον νέο κινηματογράφο (cinema novo) μύθους, τους διαχωρισμούς που επιβλήθηκαν ανάμεσα στην ύπαιθρο από τη μια μεριά –κυρίως της βορειοανατολικής Βραζιλίας (nordeste)– και τις μεγάλες πόλεις από την άλλη. Στις ασπρόμαυρες, τις περισσότερες φορές, ταινίες σκηνοθετών όπως οι Rogerio Scanzerla (*Ο ληστής με το κόκκινο φανάρι – O Bandito da luz vermelha*, 1968), Júlio Bressane (*Ο Άγγελος γεννήθηκε – O Anjo nasceu*, 1968, *Σκοτώνει την οικογένειά του και πάει στον κινηματογράφο – Matou a familia e foi ao cinema*, 1969), Andrea Tonacci (*Bla bla bla*, μικρού μήκους, 1968, *Bang Bang*, 1971), Osualdo Candeias (*Το περιθώριο – A Margem*, 1967), Carlos Reichenbach κ.ά. καταγράφεται η γενικότερη απογοήτευση από την τότε κατάσταση μ' έναν ιερόσυλο πειραματισμό. Η σύγχρονη χαώδης βραζιλιάνικη μεγαλούπολη εκείνης της εποχής, όπως το Σάο Πάολο, εισβάλλει με βιαιότητα στις βραζιλιάνικες ταινίες, που τις πιο πολλές φορές αντλούν τις υποθέσεις τους από πραγματικές καθημερινές ιστορίες, με ήρωες διάφορους περιθωριακούς, ληστές, κλέφτες, φονιάδες. Στις πιο σημαίνουσες από αυτές τις ταινίες, διάφορα ντοκιμαντεριστικά στοιχεία ενσωματώνονται με επινοητικότητα, στη μυθολογία και αυτή η επιλεγμένη ετερογένεια καθώς και το γεμάτο νεύρο μοντάζ δίνουν στην αφήγηση μια ιδιαίτερη δύναμη, μια αναρχική ενέργεια και έναν τόνο ελευθερίας.

Από τα χρόνια αυτά ως τις αρχές περίπου της δεκαετίας του 1980 αναπτύχθηκε ένας φτηνός εμπορικός κινηματογράφος, με ταινίες που μπορούμε να πούμε ότι συνέχιζαν –και ταυτόχρονα εκχυδαίζαν, τουλάχιστον οι περισσότερες– την παράδοση των chanchadas που προαναφέραμε, με αρκετές σκηνές όμως ελαφρά πορνογραφικές, σε παράδοξες κιτς μπαρόκ «συνθέσεις». Σημειώνουμε εδώ ότι από το 1970 ως το 1982 παρήχθησαν και διανεμήθη-

καν γύρω στις 700 ταινίες, γεγονός που λέει πολλά για την «ποιότητά» τους. Την ίδια βέβαια εποχή, ορισμένοι από τους σημαντικούς σκηνοθέτες, όπως ο Nelson Pereira dos Santos, ο Ruy Guerra και ο Nelson Xavier, ο Arnaldo Jabor, ο Joaquim Pedro de Andrade, ο Leon Hirszman, ο Carlos Diegues, γύρισαν ορισμένες πολύ αξιόλογες ταινίες, μένοντας πιστοί στις βασικές αισθητικές αρχές του νέου κινηματογράφου (cinema novo) και στην προσωπική του ποιητική ο καθένας, προσπαθώντας όμως συγχρόνως να αποκαταστήσουν γέφυρες επικοινωνίας με ένα ευρύτερο κοινό. Ανάμεσα στις ταινίες αυτές ξεχωρίζουν: *Το Φυλακτό του Ογκούμ* (*O Amuleto d' Ogum*, 1974), *Το μαγαζί με τα θαύματα* (*A Tenda dos Milagres*, 1977) και *Μνήμες από τη Φυλακή* (*Memorias do Carcere*, 1984) του Nelson Pereira dos Santos, *Η Πτώση* (*A Queda*, 1981) των Ruy Guerra και Nelson Xavier, *Κάθε γύμνια θα τιμωρηθεί* (*Toda Nudez sera castigada*, 1973) και *Όλα καλά* (*Tudo bem*, 1978) του Arnaldo Jabor, *Δεν φορούν σμόκιν* (*Eles não usam black-tie*, 1981) του Leon Hirszman, *Xica da Silva* (1976) και *Bye Bye Brasil* (1980) του Carlos Diegues. Από τις ταινίες νεότερων σκηνοθετών σημειώνουν ιδιαίτερη επιτυχία οι: *Η Κυρία του λεωφορείου* (*A Dama da Lotação*, 1978) του Neville d' Almeida, *Λούκιο Φλάβιο, Διαβάτης της Αγωνίας* (*Lúcio Flavio, Passageiro da Agonia*, 1978) και *Pixote* του Hector Babenco.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, και ιδίως τα χρόνια 1990-1993, ο βραζιλιάνικος κινηματογράφος γνώρισε μια από τις πιο δύσκολες περιόδους του, και αυτό παρ' όλο το πολιτικό άνοιγμα και τη βαθμιαία δημοκρατικοποίηση. Τα πλάνα παραγωγής και διανομής και οι γενικότεροι σχεδιασμοί της Embrafilme αποδείχθηκαν ακατάλληλα για να αναπτύξουν σε όλα τα επίπεδα τη βραζιλιάνικη κινηματογραφία σε σχέση με τα οικονομικά, κοινωνικά και πολιτιστικά δεδομένα. Αρνητικός ήταν βέβαια και ο ρόλος της κυρίαρχης ιδεολογίας και των διαδεδομένων ιδεολογήματων εκείνης της περιόδου, που επηρεάζονται έντονα από έναν ακραίο συντηρητικό νεοφιλελευθερισμό. Ανάμεσα στις λίγες σχετικά ταινίες που καταφέρνουν να ξεφύγουν από αυτό το κλίμα αδρανοποίησης και συμβατικότητας, όπου κυριαρχούν οι romochanchadas και διάφορες άλλες εμπορικές, συνήθως φτηνές παραγωγές, διακρίνουμε τις ακόλουθες: *Gabriela* (1983) του Bruno Barreto, *Opera do Malandro* του Ruy Guerra, *Το Φιλί της γυναίκας αράχνης* (*O beijo da Mulher Aranha*, 1985) του Hector Babenco, *Ξέρω πως θα σ' αγαπήσω* (*Eu sei que vou te amar*, 1986) του Arnaldo Jabor.

Τον Μάρτιο του 1990, ο νεοεκλεγμένος πρόεδρος Fernando Collor de Mello αποφάσισε, ξεπερνώντας και τον ίδιο του τον εαυτό σε νεοφιλελεύθερη «αποφασιστικότητα» και απολιτότητα και εκφράζοντας έτσι την «πολιτιστική πολιτική» του, να μειώσει στο ελάχιστο την ετήσια κινηματογραφική παραγωγή, δίνοντας έτσι ένα σκληρό χτύπημα στη βραζιλιάνικη κινηματογραφία. Κλείνει όχι μονάχα την Embrafilme αλλά και το «Εθνικό Συμβούλιο του Κινηματογράφου», και παράλληλα πάγωσε για 18 μήνες τις τραπεζικές καταθέσεις. Φυσικά, οι ταινίες που έγινε δυνατόν να παραχθούν κάτω από αυτές τις συνθήκες, τα τόσο δύσκολα για τους κινηματογραφιστές εκείνα χρόνια της κυβέρνησης Collor de Mello, ήταν πολύ λίγες: *Το Μέτρο του Σαμπάκου* (*A Medição de Sanpaku*, 1992) του José Jofilly, *Πειρατική Ψυχή* (*Alma Corsaria*, 1993) του Carlos Reichenbach, που αποτελεί ένα κινηματογραφικό δοκίμιο πάνω στη φιλία και τη ζωή στη Βραζιλία τα χρόνια της δικτατορίας, με ένα είδος ποιητικής αντίστιξης, που επιτείνεται από το μοντάζ, καθώς και μια σειρά από κινηματογραφικές αναφορές.

Με την κυβέρνηση Itamar Franco που ακολούθησε, τα πράγματα άρχισαν να διορθώνονται αισθητά, με την απελευθέρωση των κεφαλαίων που ήταν ως τότε παγωμένα στις τράπεζες εμποδίζοντας έτσι την επέκταση και μεταρρύθμιση των κινηματογραφικών αιθουσών, καθώς και με μια σειρά από νομοθετήματα που στήριζαν αρκετά την κινηματογραφική δημιουργία και παραγωγή. Άρχισε έτσι μια καινούργια εποχή για τον βραζιλιάνικο κινηματογράφο, ένα νέο ξεκίνημα: η πολυδιαφημισμένη αλλά και ουσιαστική *ανάκαμψη* του.

Οι ταινίες του 1994 *Η Τρίτη όχθη του ποταμού* (*A terceira margem do rio*) του Nelson Pereira dos Santos, μεταπλασμένη κινηματογραφικά διασκευή από δύο διηγήματα του μεγάλου πεζογράφου Ζοάο Γκιμαράες Ρόζα, και *Lamarca* του Sergio Rezende, και ορισμένες του 1995 –*Ξένη γη* (*Terra Estrangeira*) των Walter Salles Jr. και Daniela Thomas, *Ινδιάνος της Βραζιλίας* (*Indio do Brasil*) του Silvio Back– και βέβαια η γεμάτη χιούμορ και αντικομφορμισμό κωμωδία με ιστορικό χαρακτήρα *Καρλότα Ζοακίνα, η πριγκίπισσα της Βραζιλίας* (*Karlota Zoazquina, a princesa do Brasil*) της Carla Camurati σηματοδοτούν, η καθεμία με τον τρόπο της, τις απαρχές του καινούργιου ξεκινήματος και της ανάκαμψης του σύγχρονου βραζιλιάνικου κινηματογράφου. Το 1995 η παραγωγή ανέβηκε στις 10 ταινίες, το 1996 έφτασε τις 16 ταινίες, το 1997 ολοκληρώθηκαν 22 ταινίες και το 1998 24 ταινίες μεγάλου μήκους, ενώ χρονιά με τη χρονιά όλο και αυξάνει και ο αριθμός των θεατών. Από την αποψη του πειραματισμού και της αισθητικής ολοκλήρωσης ξεχωρίζουν οι ταινίες: *Miramar* (1997) του Júlio Bressane, επινοητική διασκευή του ομώνυμου έργου του Όσβαλντ ντε Αντράντε, όπου συνυπάρχουν και αλληλοεπηρεάζονται διαφορετικά διακειμενα, ιδίως κινηματογραφικά, όπως και λογοτεχνικά, *Ο φύλακας* (*O Vigilante*) του Osvaldo Candeias, διαιγής προσέγγιση των προβλημάτων που προκαλούνται από τη βία στην περιφέρεια των μεγαλουπόλεων.

Μια ξεχωριστή θέση στον *κινηματογράφο της ανάκαμψης* (του νέου ξεκινήματος) κατέχει η πολυβραβευμένη ταινία *Κεντρικός σταθμός*⁶ (*Central do Brasil*) του Walter Salles Jr., που προβλήθηκε και στην Ελλάδα, καθώς και σε πολλές χώρες του κόσμου, τρίτη ταινία μεγάλου μήκους του σκηνοθέτη. Σημειώνουμε εδώ ότι ο Walter Salles Jr. έχει ακόμα στο ενεργητικό του ορισμένα ενδιαφέροντα ντοκιμαντέρ και διάφορες τηλεοπτικές σειρές. Η ταινία όμως που προαναφέραμε δεν μοιάζει με τις προηγούμενες ταινίες του, αφού η πρώτη (*Η μεγάλη τέχνη*, 1989) ήταν μια μεγάλη διεθνής παραγωγή με τον Peter Coyote, για την οποία ο ίδιος έχει δηλώσει: «ταινία με μια πολύπλοκη δομή που κατέληξε να προέχει», ενώ η δεύτερη (*Ξένη γη*, 1995) έχει ορισμένες σκηνές που βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών. Ο ίδιος αναφέρεται με ειλικρίνεια στην επίδραση που δέχτηκε από τον Μαρίο Ρείκοτο, τον Nelson Pereira dos Santos και γενικότερα από το cinema novo. Ο *Κεντρικός σταθμός* είναι μια ταινία απόλυτα ανθρωποκεντρική, που προσεγγίζει, με σεβασμό και ταπεινότητα, την εξέλιξη των ανθρώπινων συναισθημάτων, μέσα σε δύσκολες και αντιξοές συνθήκες. Αντλώντας από την *πείρα του ντοκιμαντερίστα, που ήταν*, δίνει στην αντιπαράβολη αστικού και υπαίθριου κόσμου, όπως και στις σχέσεις των ηρώων του, όλες τις απαραίτητες αποχρώσεις και έναν σπάνιο τόνο αλήθειας.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι αυτή του σκηνοθέτη Beto Brant. Ύστερα από τρεις πετυχημένες ταινίες μικρού μήκους γύρισε την ταινία *Os Matadores* (1997), όπου, μέσα από τις συζητήσεις δύο φονιάδων, εντοπίζει τους πολύπλοκους μηχανισμούς της σύγ-

χρονης βίας. Στη δεύτερη ταινία του, *Πιστολιές ανάμεσα σε φίλους* (*Arão entre amigos*, 1998), προσεγγίζει, με μια σπάνια διεισδυτικότητα, την καθημερινή καταπίεση και τα δράματα που προκάλεσε η δικτατορία. Στην τρίτη του ταινία, *Ο Εισβολέας* (*O Invasor*, 2001), διασκευή και αυτή, όπως και οι προηγούμενες, από το έργο του δημοσιογράφου και συγγραφέα Marçal Aquino, που θεωρείται από τους κριτικούς ως μία από τις πιο σημαντικές ταινίες του κινηματογράφου της ανάκαμψης, αποκρυπτογραφεί την ταξικού τύπου βία που ξεσπάει όταν δύο φίλοι επιχειρηματίες προσλαμβάνουν έναν επαγγελματία φονιά για να σκοτώσει έναν τρίτο φίλο τους που συγκρούστηκε μαζί τους και απείλησε να εγκαταλείψει τις κοινές τους επιχειρήσεις. Η ταινία αυτή καταγράφει τις δυσκολίες μέσα σε μια χαοτική και έντονα καταπιεστική πραγματικότητα, όπως αυτή εμφανίζεται μέσα σε μια σύγχρονη, παγκοσμιοποιημένη μεγαλούπολη (Σάο Πάολο).

Μια άλλη ταινία που σημείωσε παγκόσμια επιτυχία και απέσπασε σημαντικά διεθνή βραβεία και διακρίσεις αλλά δίχασε τη βραζιλιάνικη κριτική είναι η *Πόλη του Θεού* (*Cidade de Deus*, 2002) των Fernando Meirelles και Katia Lund. Η ταινία δεν έχει καμιά σχέση –πρέπει να το τονίσουμε εδώ– με διάφορες αμερικανικές ταινίες (ανάφεραν πολλές φορές, χωρίς όμως καθόλου επιχειρήματα, το όνομα του Ταραντίνο για παράδειγμα). Τη διάχυτη αλλά και συγκεκριμένη βία της περιφέρειας των μεγαλουπόλεων, τα ναρκωτικά, την εγκληματικότητα, τα προσεγγίζουν δεκάδες βραζιλιάνικες ή και ευρωπαϊκές ταινίες (*Pixote*, *Το μίσος* κ.ά.). Η διαφορά τους με την *Πολιτεία του Θεού*, πιστεύω, έχει να κάνει με την ιδιότητα δομή και κατασκευή της ταινίας αυτής, η οποία, παρόλο που αποτελεί διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου (του Paulo Lins), συγγενεύει με το σχετικά καινούργιο μεικτό είδος κινηματογράφου (ντοκιμαντερίστικη μυθοπλασία). Σε αυτό συντελούν όλα τα επιμέρους στοιχεία της ταινίας: εργασία με τους «ηθοποιούς», αφήγηση, μοντάζ, «εσωτερικός ρυθμός».

Σημειώσεις

1. Στον Μεσοπόλεμο υπήρξαν διάφοροι κύκλοι ταινιών που έπαιρναν το όνομά τους από τις πόλεις όπου κάθε φορά παράγονταν και συνήθως γυρίζονταν οι ταινίες ενός κύκλου.
2. Οι βασικοί εκπρόσωποι του κινηματος της «συγκεκριμένης ποίησης» (poesia concreta), που εμφανίστηκε πρώτη φορά στα μέσα της δεκαετίας του '50, είναι οι αδελφοί Haroldo de Campos, Augusto de Campos και ο Decio Pignatari.
3. Στην ταινία *Pio*, σαράντα βιβλιοί.
4. Το κεντρικό πρόσωπο της ταινίας *Pio*, βρομνή ζώνη, ο λαϊκός συνθέτης, εμφανίζεται στην ταινία από τον πραγματικό λαϊκό συνθέτη Ze Ketti, στον οποίο ο Nelson Pereira dos Santos αφιέρωσε πρόοφατα ένα ντοκιμαντέρ του.
5. Τα ίδια εκείνα χρόνια γύρισε τα ντοκιμαντέρ *Amazonas*, *Amazonas* (1965) και *Maranhão '66* (1966), ενώ το 1968 πραγματοποίησε επίσης τα γυρίσματα της ταινίας του *Cancer*, που ολοκλήρωσε το 1972.
6. Ανάμεσα στα άλλα βραβεία, απέσπασε την «Αργυρή Αρκτο Καλύτερης Ταινίας» και την «Αργυρή Αρκτο Καλύτερης Ηθοποιού».

