

crime da mala (*El crimen de la maleta*) en 1909, seguida por *A mala sinistra* (*La maleta siniestra*). Francisco Santos dirigió en 1913 el primer largo de importancia, que también reconstruía un asesinato acaecido en un mercado de ganado: *El crimen de Barbados*. La violencia temática, señalan los cronistas del cine brasileño, fue, junto a cierto cosmopolitismo, una de las constantes de su historia inicial.

Ya antes del fin de la primera guerra mundial, que provocó la decadencia del filme europeo «de calidad» —francés, italiano, danés—, sustituido por los americanos, el cine brasileño había descendido hasta casi desaparecer. Era, en general, una industria subdesarrollada, fruto de pequeñas empresas, que no podía competir con la intensa penetración extranjera. Por otra parte, había quedado confinada a los filmes sobre sucesos y crímenes, con pocas obras de ficción, que fueron disminuyendo después de los 16 hechos en 1917. Los primitivos circuitos nacionales, como el de Serrador, que llegó a tener 150 salas, fueron paulatinamente absorbidos por las casas americanas con sus poderosas redes de filiales. Paramount fue la primera, en 1916, y en pocos años completaron las demás sus filiales en todo el país. «En 1924 —escribe Wilson Cunha— de 1.477 filmes censurados en Río, 1.286 eran de origen americano.» Entre tanto la crisis dominaba el cine local desde 1912, con un cierto ascenso por el aislamiento provocado por la guerra. Durante mucho tiempo, el esfuerzo se concentró en centros de provincias, creando un cine regional que alcanzó más tarde caracteres propios como en el caso de Humberto Mauro en Minas Geraes.

El fin del cine mudo

La última década de cine mudo vio el éxito efímero de los interesantes cines regionales, entre los cuales destaca el «ciclo de Cataguaces», que emprende Humberto Mauro: *Primavera da vida* (1928) y sobre todo *Sangue Mineira* (1930) última obra del ciclo, son las primeras etapas de la carrera de este interesantísimo creador, reivindicado en los años 50 por los jóvenes que iban a fundar el *cinema novo*. En San Pablo hay una proliferación de filmes, que finalizará con la aparición del sonoro, mientras paralelamente surgen revistas de cine como *Cinearte* (1926-1942) que mezclaban el nacionalismo y la admiración por el cine americano. Uno de sus fundadores fue Adhemar Gonzaga, luego productor y director de los primeros filmes sonoros, con su compañía *Cinedia*. Desde su revista, Gonzaga preconizaba un cine bien elaborado, más cosmopolita, a la manera de Hollywood. Junto a filmes como *La carne* (1925) y *Sufrir para gozar* (1924) interpretadas por la *vedette* Carmen Santos (que en 1933 funda su propia productora, la Brasil Vita Films) o *Revelación* (1929) de F. J. Kerrigan, nacen algunas obras que sufren la influencia del cine de vanguardia europeo, como *San Pablo, sinfonía de una metrópoli* (1929) de Kemeny y Lustig, visiblemente inspirada en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann y *Limite*, de Mario Peixoto. Esta última merece una especial atención.

Limite (1929) fue desde sus comienzos un mito cultural del cine brasileño, que pocos vieron después de su época de estreno, pues estuvo perdido hasta hace pocos años. Peixoto, vinculado al movimiento de cineclubes, hizo su única película a los dieciocho años y pareció ejercer un peculiar talento visual y experimental. Según la

leyenda, habría sido admirado por Chaplin, Eisenstein, René Clair y Pudovkin. Probable obra de cine puro, con un juego visual de metáforas, *Limite* fue una pieza aislada que tuvo poca influencia. Humberto Mauro, en cambio, está ahora considerado como el precursor del cine brasileño más auténtico, y fue bandera de los creadores del *Cinema Novo* del 60. Su *Ganga Bruta* (1933, sonorizada con discos) está considerada una de las obras maestras de toda la historia del cine brasileño.

Primera época sonora

La aparición del sonoro debería estimular, en parte, la producción local, pero sin sobrepasar los diez largometrajes por año. El regionalismo descentralizado desaparece y desde entonces (y hasta hoy) los dos ejes de la producción serán San Pablo y Río de Janeiro. Por otra parte, los intelectuales agrupados en el Chaplin Club, se sumaban a las críticas al cine hablado que entonces encabezaban Chaplin en Hollywood y Eisenstein y Pudovkin en Rusia. El grupo, encabezado por Octavio de Faria, Vinicius de Moraes, Plínio Susskind y Claudio Melo, entre otros, escribían: «¡Abajo Vitaphone, abajo Hermanos Warner, abajo todo y todos los que quieren rebajar esa cosa sublime, esa cosa inestimable, el cine!».

Estos ataques, como en todas partes, no bastaron para detener la historia. Tampoco se advirtió, al principio, que el sonido añadía la ventaja de hablar el propio lenguaje, y atraería al cine el rico folklore brasileño. Curiosamente, fueron Mauro y Adhemar Gonzaga quienes abrieron el camino del samba y el carnaval con *A voz do carnaval* (1933), pero su descubrimiento, una joven cantante y bailarina, Carmen Miranda, fue inmediatamente captada por Hollywood, que la transformaría en un símbolo (versión americana) del exotismo carioca. Sin embargo, ese filme fue el arranque de un género característico y fundamental en la primera etapa del cine sonoro brasileño: la comedia carnavalesca. Como se recordará, la idea ya había surgido en la primitiva época muda con las *Canciones ilustradas* de Francisco Serrador. A partir de Mauro y Gonzaga, los productores que advirtieron ese filón del popular carnaval carioca, registraban directamente las fiestas y estrenaban sus filmes apenas terminadas, a veces el mismo Miércoles de Ceniza. Las proyecciones eran acompañadas, en vivo, por cantantes populares.

El veterano Luis de Barros, que había comenzado su carrera cinematográfica en 1915, fue el primero que realizó un filme totalmente sonorizado, *Acabaram-se os otarios* (1929). Pero la *Cinedia* fundada por Adhemar Gonzaga se constituyó en el sello principal de la producción de los años 30. Gonzaga había intentado convertirse en productor de Hollywood y llegó a rodar *Mulher* en los estudios de Artistas Unidos. Luego participó como actor en *Hunger* (1929), dirigida por Olimpio Guilherma, también brasileño. El mismo año otro compatriota, Julio Moraes, rodó *Alma camponesa*. Hay que advertir que en ese período Hollywood realizaba versiones de sus productos en varios idiomas (especialmente castellano), ya que aún no se utilizaba el doblaje ni el subtítulo. Para ello «importó» directores, actores y autores españoles y latinoamericanos. Gonzaga retornó a Río y construyó estudios. Su primera producción fue *Labios sem Beijos* (Mauro, 1930), seguida por *Mulher* (1931) de Octavio

Gabus Mendes y la obra maestra de Mauro, *Ganga Bruta* (1933). El futuro camino se le reveló con *Cousas nossas* (1931), dirigida por un americano, Wallace Downey, que era prácticamente una serie de números musicales y de variedades, casi sin nexo. La introducción técnica del sonido óptico (las anteriores, sincronizaban el mismo en discos, con todos sus inconvenientes) ayudó a consolidar el cine parlante. La ya citada *A voz do Carnaval*, con este sistema, afirmó el género musical. La siguieron los filmes *Alo, Alo, Brasil* y *Estudiantes* (Downey y Gonzaga, 1935). Posteriormente, Gonzaga realiza *Alo, Alo Carnaval* (1937). No hace falta explicar el tema: los títulos son suficientemente claros. La fórmula estaba afirmada: se sucedían las canciones más populares del Carnaval carioca con las estrellas más conspicuas del mismo, de la revista y la radio, como la citada Carmen Miranda (antes de irse a Hollywood), su hermana, Aurora, Almirante, el famoso músico Ary Barroso, Oscarito, la banda da Lua, Mario Reis, etc. La veta de la comedia musical derivará luego al repetirse y hacerse cada vez más rutinaria, en la «chanchada», comedia cómica gruesa, con o sin música que se prolonga hasta los años 50. Hay que advertir que la «chanchada» (sinónimo para los cineastas serios de comedia fácil y comercial), derivó en los años recientes en la llamada «porno-chanchada», cuyo contenido tampoco necesita explicaciones.

El filón carnavalesco permitió, al menos, desarrollar una producción fácil y barata. Al *Cinedia* de Gonzaga (que exploró otros temas; el melodrama musical, con *O ebrio* de Gilda de Abreu, 1946; *Bonequinha de seda*, una comedia ligera de Oduvaldo Viana, 1935; la adaptación de novelas con *Pureza*, de José Lins do Rego, 1940) siguieron otras productoras que también construyeron estudios. Carmen Santos, que había trabajado en muchos filmes, incluso *Limite*, fundó en 1935 la *Brasil Vita Filmes*. Esta actriz de origen portugués, ya había coproducido *Límite y Sangue Mineiro* de Mauro. Su primera producción en la *Brasil Vita* fue *Onde a Terra acaba* (Gabus Mendes). Humberto Mauro se asoció con ella, abandonando *Cinedia* y en 1934 realizó tres cortometrajes documentales. En 1935, rodó dos comedias musicales: *Favela dos meus amores* (considerada la primer película que se rodó en los barrios miserables de las colinas de Río o *favelas*) y *Cidade Mulber*, que tenía música de célebre compositor Noel Rosa. Lamentablemente, sus negativos se han perdido.

En 1948, esta singular mujer productora, Carmen Santos produjo, dirigió e interpretó *Inconfidência mineira*. Años antes, ya había producido un film de Humberto Mauro, *Argila* (1941). Gonzaga y Carmen Santos fueron las personalidades más interesantes de este período, en el campo de la industria, pero como afirma Alex Viany¹, eran apasionados del cine, y aunque crearon estructuras de producción, no cuidaron el decisivo mecanismo de la distribución y exhibición, habitual talón de Aquiles de las cinematografías iberoamericanas.

Otras empresas, como *L'Atlantida* y *Sonofilmes*, se crearon para explotar la comedia musical y la *chanchada*, las más redituables. Entre tanto, un poderoso distribuidor-exhibidor, Luis Severiano Ribeiro, adquirió también *L'Atlantida* en 1947, convirtiéndose en cabeza de grupo que dominaba, a la inversa de los anteriores, todas las etapas del

¹ Autor de «Introdução ao Cinema brasileiro». Ed. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro 1959, una obra básica. Viany, además de crítico ha sido un director de talento.