

negocio filmico. La competencia extranjera, a su vez, respondía a estas expansiones con una Asociación Brasileña de Cine, la ABC, que unió a todas las distribuidoras filiales de filmes norteamericanos. A esta política no era ajena la poderosa asociación de productores de Hollywood, la Motion Picture of America, siempre atenta a impedir medidas proteccionistas de las cinematografías locales.

O cortiço, de Luis de Barros (1946), la citada *Inconfidência mineira* de Carmen Santos, que narra la vida de un héroe nacional, Tiradentes y *Argila* de Mauro, fueron algunos de los pocos filmes ambiciosos de este período. Mauro, con *Argila* y *Canto de saudade* (1952), que el maestro dirigió e interpretó, junto a su familia, en el pueblo natal, Volta Grande, seguía siendo el más sensible cronista de la vida cotidiana y rural brasileña. La precariedad de medios y el poco eco de sus filmes, sin embargo, lo apartaron de un cine en el que había abierto caminos. En años posteriores se apartó de la producción para dirigir el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), dedicado a formar documentalistas. Si bien muchos de los cortos realizados eran destinados a la propaganda estatal, allí hicieron documentales Lima Barreto (el luego famoso director de *O Cangaceiro*), Pedro Lima (*Nordeste*) y Genil Vasconcellos.

Gloria y caída de la Vera Cruz

Hacia 1950, el director Alberto Cavalcanti, famoso por sus filmes hechos en Francia durante *l'avant garde* de los años veinte (*En rade*, *Le p'tite Lili*), y en Inglaterra junto a la escuela documental de John Grierson primero y en el largometraje después², retornó a Brasil para asumir la dirección de la *Vera Cruz*, ambiciosa productora de San Pablo, fundada con capitales del Banco de Brasil y del propio Estado. Con modernos y amplios estudios, construidos por italianos (los italianos siempre tuvieron un papel técnico, a veces errado, en el cine brasileño, desde sus comienzos), la empresa se proponía planes ambiciosos: diez grandes producciones por año, que distribuiría el sello americano Columbia Pictures. «Un cine brasileño para brasileños» era la divisa, que Cavalcanti trató de imprimir a las películas que dirigió, produjo o supervisó en ese efímero período. El más exitoso fue el citado *O Cangaceiro*, del ampuloso Lima Barreto, un filme que inaugura (aunque con precedentes hasta en el cine mudo) el género dedicado a las aventuras de los *cangaceiros*, bandidos cuasi románticos de enorme influencia en el medio rural. Como *Lampião*, que Glauber Rocha, desde la perspectiva crítica del *cinema novo*, retomará en sus famosos filmes *Deus a o Diabo na terra do sol* y *Antonio das Mortes*. *O Cangaceiro*, era una especie de western folklórico con decorados de Carybé y una música popular que llamaron la atención mundial por su vigor pintoresco.

Pero en la *Vera Cruz* se hicieron otros filmes ambiciosos y quizá más auténticos y profundos. *Caiçará* (Adolfo Celi), *Terra é sempre terra* (Tom Payne); *O Canto do Mar*, del propio Cavalcanti y *Sinhá Moça*, de Tom Payne y Oswaldo Sampaio. Pero las fallas

² Cavalcanti realizó cortometrajes como *Coalface* dentro de la escuela documental británica. En el largometraje dirigió numerosas obras, entre ellas el famoso episodio del ventrílocuo en el filme *Al morir la noche* (1945) y un Dickens admirable: *Nicholas Nickleby*.

de estructura de la *Vera Cruz* la llevaron pronto a la ruina, pese a los esfuerzos bienintencionados de Cavalcanti. Y su contrato de distribución mundial con la Columbia tampoco funcionó en la práctica. Desde el primer momento podía advertirse que la cuantiosa inversión productiva no se apoyaba en bases sólidas para el desarrollo de su intención industrial: fallaba en su parte comercial, en el estudio del mercado de distribución y exhibición, que como el mismo Cavalcanti reconocía más tarde, tuvo enemigos poderosos, «en una campaña... accionada básicamente por los dirigentes de la industria cinematográfica norteamericana, que deseaban destruir mi objetivo».

Estos obstáculos y la ignorancia de las reglas básicas de la comercialización, no advertidas por los poderosos industriales paulistas que financiaron la *Vera Cruz*; los errores cometidos por ciertos «técnicos» italianos que construyeron los enormes estudios con fallos estructurales; la inexperiencia de los propios brasileños y cierto snobismo que quería calcar modelos extranjeros, hicieron fracasar los esfuerzos de Cavalcanti, que intentaba un cine de calidad y raíz vernácula. Pero, asimismo, si fracasaba el gigantismo de *Vera Cruz*, también el tiempo de la *chanchada* y el carnaval agotaba sus limitados objetivos.

Nuevos cineastas, con concepciones distintas de la realidad y de la misma estructura del filme, iban a irrumpir entre los restos empobrecidos de la industria moribunda. el primer Congreso Nacional del Cine Brasileño, en 1952, recogía por su parte la influencia de las asociaciones de productores y técnicos, con inquietudes a las cuales no eran ajenos críticos e intérpretes. También se discutía en el Parlamento el proyecto de creación de un Instituto Nacional de Cinematografía, oficial, que elaboraba una comisión presidida por Cavalcanti. Un espíritu nacionalista impulsaba ya el estudio de una política filmica. Un espíritu que aún prosigue y se expande, más allá de diferencias políticas e ideológicas, estéticas o personales.

La aventura del Cinema Novo

El análisis de la realidad, el acercamiento revolucionario a los problemas sociales, culturales y políticos, fue el punto de arranque de la nueva «escuela», cultivada en los cineclubes, en el conocimiento de los grandes escritores nacionales y en la crítica desmitificante del pasado.

El verdadero precursor y catalizador de este nuevo cine, que se desarrolló en los años sesenta, fue el joven paulista Nelson Pereira dos Santos, que en 1955 realizó y produjo *Rio 40 graus*, penetrante fresco de un día en la ciudad, desde las elegantes playas de Copacabana hasta el delirio del fútbol, sin olvidar la miseria colorida de las *favelas*. Antes, el crítico e historiador Alex Viány, en *Agulha no palheiro* (1953) y *Rua sem sol* (1954) avizoraba el cambio con un realismo social, pero el filme de Nelson Pereira dos Santos fue la auténtica ruptura. «El filme era revolucionario —escribió Glauber Rocha— para y dentro del cine brasileño. Ha subvertido los principios de la producción. Realizado con un millón ochocientos mil cruzeiros, lanzaba a un nuevo director de fotografía, Helio Silva, tomaba a las gentes de la calle, entraba en los decorados naturales, evocaba las obras de Rossellini, De Sica o de Santis; la técnica no era necesaria, porque la realidad estaba allí para mostrarse, sin el disfraz de arcos,

difusores, reflectores y objetivos especiales. Era posible hacer filmes en Brasil, lejos de los estudios babilónicos. En el momento mismo en que muchos jóvenes se liberaban del complejo de inferioridad y se decidieron a convertirse en directores brasileños con dignidad, este ejemplo probaba que podían hacer cine *con una cámara y con una idea*. *Rio 40 graus* era el primer filme brasileño verdaderamente comprometido (...)»

Tras este filme, Nelson Pereira dos Santos realizó *Rio zona Norte* (1957), que debió ser la segunda parte de un tríptico sobre la antigua capital. Luego dirige *Boca de Ouro* y *Mandacaru Vermelho*, dos obras realizadas en condiciones poco propicias. En realidad, la segunda fue improvisada sobre el terreno (el árido Nordeste) cuando se disponía a rodar *Vidas secas*, la gran novela de Graciliano Ramos. Pero después de muchos años llovió en el desértico *sertão* y el proyecto hubo de suspenderse y ocupar heroicamente en equipo para intentar otra cosa. *Vidas secas*, que señala la madurez y el punto más alto del ya floreciente *cinema novo*, se realizaría en 1963. Nelson, a quien sus compañeros gustan llamar el «padre del cinema novo», tenía entonces treinta y seis años.

Vidas secas ubica su relato en el árido y paupérrimo Nordeste de Brasil, tierra del *sertão*, donde el hambre y la sequía obligan a emigrar a familias enteras hacia el sur, o a errar sin destino por el desierto implacable, dominado aún por una economía feudal. Este filme admirable se basa en la clásica novela de Graciliano Ramos, ya citada, pero contiene un estilo ascético y veraz, conmovedor y trágico, que pertenece el cineasta por derecho propio.

Pero ya entre 1959 y 1960 se producen los primeros pasos del *Cinema novo*. Linduarte Noronha realiza *Aruanda*; Roberto Pires *Redenção*; Paulo Cesar Saraceni y Mario Carneiro *Arraial do Cabo* (mediometraje). Joaquim Pedro rueda su corto *Couro de gato* en 1960. En 1961, Trigeirinho Neto rueda *Bahia de todos os santos* y Roberto Pires *A grande feira*. La efervescencia estudiantil se traslada al cine: la Unión Nacional de Estudiantes produce *Cinco vezes Favela* en 1962, que integra cinco cortos, entre ellos el citado *Couro de gato*. El *Cinema Novo* estalla en todas partes: Ruy Guerra debuta con *Os cafajestes*; Paulo Cesar Saraceni realiza *Porto das Caixas*; Glauber Rocha, en Bahia, hace su primer largometraje, *Barravento*; Roberto Farias dirige *Assalto ao trem pagador*. El actor Anselmo Duarte obtiene la Palma de Oro en Cannes con *O pagador de promessas*, que si bien no se emparenta con el estilo del nuevo cine repercute sobre el movimiento en la crítica internacional.

El mismo año que *Vidas secas*, 1963, Ruby Guerra realiza *Os fuçis*, Carlos Diegues *Ganga Zumba*, Joaquim Pedro de Andrade *Garrincha, alegria do povo* (documental sobre el famoso futbolista) y Glauber Rocha *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, que también publica su libro *Revisión crítica del cine brasileño*, lúcida, turbulenta y fundamental exposición de las metas del nuevo cine.

Glauber Rocha

Si Nelson Pereira dos Santos era la conciencia y el «padre» joven del *cinema novo*, Glauber Rocha fue su profeta iluminado, contradictorio, revulsivo. Había nacido en Vitoria da Conquista, Bahia, en 1938; conectado con los medios estudiantiles, teatrales