

Los primeros filmes de gran éxito son reconstituciones de crímenes que asombraron la imaginación popular, llenando páginas y más páginas en los diarios y dando origen a obras teatrales y folletos de literatura popular *Os estranguladores* (Los estranguladores, Antonio Leal, 1908), *O crime da mala* (El crimen de la valija, Julio Ferrez, 1908), *Noivado de sangue* (Noviazgo de sangre, Antonio Serra, 1909), y otros más, lo que abría un camino que sería trillado constantemente por el cine brasileño posterior. Grandes asaltos, descuartizamiento, crímenes políticos y pasionales, pandillas de falsificadores, bandoleros de los morros y favelas, toda la crónica policial de las grandes ciudades o de los remotos sertones compondrá uno de los temas favoritos del cine brasileño. En los primeros tiempos, esos filmes presentaban la ventaja adicional de mostrar grandes letreros explicativos o esquemas narrativos demasiado complejos, divididos en cuadros precedidos por un letrero indicativo; en verdad, los filmes apenas ilustraban las historias, hartamente conocidas por el público, sin necesidades de tener que contarlas efectivamente.

Lo mismo sucedía con gran parte de las historias escenificadas. Melodramas convencionales como *Juan José* (João José) o *Remorso vivo* (Remordimiento vivo, ambos de Eduardo Leite, 1909) formaban parte del repertorio teatral corriente, presentado decenas de veces en teatros y circos brasileños. Novelas extranjeras como *A cabana do Pai Tomás* (La cabaña del Tío Tom, Antonio Leal, 1909), cuando llegan a la pantalla ya eran del dominio público desde las campañas abolicionistas. Los dramas históricos como *Inês de Castro* (Eduardo Leite, 1909) o *Restauração de Portugal em 1640* (Restauración de Portugal en 1640, Domingos Braga, 1909) eran parte de la formación escolar de los —escasos— brasileños instruidos. Los filmes de temas católicos, que crean otra tradición duradera en nuestro cine, como *As portas do céu* (Las puertas del cielo, Antonio Serra, 1909), *Milagres de nossa senhora da penha* (Milagros de Nuestra Señora de la Peña, Alberto Botelho, 1910) o *Milagres de Santo Antonio* (Milagros de San Antonio, Antonio Serra, 1909) se apoyaban en la gran religiosidad del pueblo brasileño y en las historias de los santos favoritos de sus devociones y promesas. Los patrióticos, como *A vida do Barão do Rio Branco* (La vida del Barón de Río Blanco, Alberto Botelho, 1910) exploraban episodios recientes y

las personalidades fundamentales en el esfuerzo de consolidación de la República.

El cine brasileño comienza a tejer la crónica de lo cotidiano urbano, y además de los paisajes y ceremonias oficiales enfoca la vida social de las élites, aspectos del trabajo y el ocio, el fútbol y el carnaval, ampliando su temática. Incluso algunas veces, desde inicios del siglo y todavía de manera accidental, esos filmes reflejan a su modo algunos de los principales fenómenos que caracterizan el Brasil de la época. *Imigração e colonização no Estado de São Paulo* (Inmigración y colonización en el Estado de São Paulo, Stamato, 1910) o *Círculo operário italiano em São Paulo* (Círculo operário (sic) italiano en São Paulo, 1900) dan fe de la presencia creciente de los inmigrantes que, venidos a trabajar para sustituir la mano de obra esclava, irán para las ciudades, conformando en los próximos años gran parte del proletariado urbano y posteriormente, en rápida ascensión social, el empresariado industrial; *Nhô Anastacio Chegou de viagem* (El Sr. Anastacio llegó de viaje, Julio Ferrez, 1908), *Sô Loterio e siá Ofrásia* (El Sr. Lotario y la Sra. Ofrasia, Antonio Leal, 1908) y una serie de comedias de ese tipo glosan el choque cultural de campesinos que llegan a las grandes ciudades, trayendo sus hábitos de los viejos tiempos, representando el Brasil retrógrado que se pretende superar y al mismo tiempo, los usos y costumbres que se valoran como los auténticos de la tierra, que la internacionalización de las ciudades y la creciente cantidad de inmigrantes extranjeros tienden a hacer desaparecer; *O bando precatório para a seca do Ceará* (La rogativa para terminar con la sequía en el Ceará, Afonso Segreto, 1900) se centra en la caridad institucional, única forma con que el sur más rico se propone solucionar la miseria que asola el nordeste del país durante las sequías. *A revolta da chibata* (La revolución del látigo, Alberto Botelho, 1910) o *Revolução na marinha* (Revolución en la Marina, del mismo año) documentan las primeras manifestaciones de la inquietud social que se desarrollaría en el próximo decenio, culminando con las grandes huelgas y manifestaciones obreras del final del período que analizamos; *Pescadores tirando peixes nas águas de Niterói* (Pescadores sacando peces de las aguas de Niterói, 1900) *Dança de capoeiras* (Danza de la "capoeira", 1905), *O padre vendedor de fósforos* (El padre vendedor de fósforos, Antonio Leal, 1908),

tratan sobre tipos, usos y costumbres populares. *Segunda feira do Bonfim* (Lunes de Bonfim, Diomedes Gramacho, 1910), *As festas da Peña* (Las fiestas de la Peña, 1909) y toda una serie de filmes sobre fiestas populares dan fe de las manifestaciones de sincretismo con que, mezclando la devoción cristiana con lo profano del carnaval y los ritos africanos heredados de los esclavos, el pueblo construye su propia religiosidad. Sin embargo, durante años, el cine brasileño dio poca atención al pueblo, concentrándose en las personalidades de renombre y en la alta burguesía. Si a pesar de ello, se hace presente de uno u otro modo, siempre estará enfocado desde un punto de vista exterior a sus problemas: de modo general, a los cineastas lo que les interesa del pueblo es el carácter folclórico de algunos aspectos de su vida.

Por aquella época ocurrían en Río de Janeiro, grandes transformaciones para modernizar la capital del país, lo que modificará totalmente su fisonomía. Son muchos los filmes de actualidad que registran la intensa urbanización de la ciudad, con la apertura de nuevas avenidas, viaductos, mejoramiento público, rellenado de morros que conquistan espacio al mar. La consigna de la época era "Río se civiliza", y el cine brasileño se empeña en demostrar su veracidad en los documentales y filmes de enredo.

Pero al mismo tiempo demuestra, quién sabe sin siquiera darse cuenta, algunos de los aspectos más significativos y dolorosos de nuestro subdesarrollo. Tal vez el ejemplo límite sea un filme llamado *O comprador de ratos* (El comprador de ratones, Antonio Leal, 1908) que transforma en comedia la enfermedad y la miseria urbana, abordando en tono de sátira los intentos del gobierno por sanear las ciudades: en una campaña de erradicación de epidemias, el gobierno instituye la compra de ratones, transmisores de enfermedades, pagando algunos "tostoes" por guayabitos y progresivamente más por ratones más grandes; inmediatamente, en las favelas y barrios pobres de Río de Janeiro se desarrolla un próspero negocio —la cría de ratones en viveros para venderlos adultos, gordos y saludables, por un precio mejor. La figura del comprador de ratones, con su trágico pregón —"Ratones, ratones, guayabitos, ratoncitos, ratas"— quizás haya sido el personaje más significativo que el cine brasileño hubiera creado hasta entonces.

También merece señalarse el inicio de las producciones "picares" —filmes como *As horas da mundana* (Las horas de la mundana, William Henvelins, 1909) o *606 contra o espiroqueta pálido* (606 contra el espiroqueta pálido, Paulino Botelho, 1911) — de enorme porvenir en el cine brasileño, que en sesiones sólo para hombres presentaban "escenas licenciosas" o los horrores de la sífilis, flagelo nacional desde los tiempos de la colonia.

Finalmente, está el género de filmes de mayor éxito, que se consideraban "típicamente nuestros": los llamados "cantantes", que luego se transformarán en "parlantes". Aunque surgen en São Paulo se desarrollarán mucho más en Río de Janeiro. En un inicio, son filmes cortos, donde se presentaba un dueto musical, después fueron siendo progresivamente más largos, hasta que hacia 1909-1910 se filmaban operetas completas, proyectadas mientras toda la compañía cantaba detrás de la pantalla. Algunos de estos filmes fueron presentados cientos de veces, con gran éxito, en varias versiones por diferentes exhibidores. Se incluyó todo el repertorio corriente de arias, óperas y operetas de la época: *O Conde de Luxemburgo* (El Conde de Luxemburgo), *A Geisha* (La Geisha), *A condessa descalza* (La condesa descalza), *La Boheme* (La Bohemia), *Cavalleria Rusticana* (Caballería rusticana), *Pagliacci* (Payaso), *Tannhauser* (Tannhauser), *Un ballo in maschera* (El baile de máscaras), *Il Trovatore* (El Trovador), *Ernani*, *Lucia de Lammermoor*, *A princesa dos dólares* (La princesa de los dólares), *Sonho de vals* (Sueño de Vals), *Tosca*, *Carmen*, etcétera, de *A viúva alegre* (La viuda alegre) además de tres versiones diferentes, se hizo una parodia, *O viúvo alegre* (El viudo alegre, Mauri, 1910). Además de óperas y operetas, se filman también revistas de actualidad política, en la tradición teatral de las viejas revistas de fin de año brasileñas, que satirizaban los principales acontecimientos políticos del momento. La más famosa de ellas fue *Paz e Amor* (Paz y Amor, Guilherme Auler, 1910), exhibida cientos de veces en Río de Janeiro y todavía en cartelera cinco años después de producida, excursionando por el norte del país con "compañías de cine parlante". Y además de los filmes nacionales, se le ponía sonido también a los extranjeros con canto o diálogos, o ambas cosas, siempre que los temas se prestaran.

Un simple vistazo a los títulos de filmes brasileños conocidos de este período sugiere claramente su enraizamiento cultural y su vinculación con los espectáculos de teatro ligero, en la tradición del circo, de la revista y del mambembe<sup>22</sup>. Las referencias de los diarios al gran éxito de taquilla que tenían estos filmes son innumerables. La producción nacional se encaja orgánicamente en la esfera de las diversiones y en el mercado cinematográfico, aparentemente no hay distinción —o por lo menos no hay jerarquía— entre el producto nacional y el extranjero.

Esta armónica situación en que el cine brasileño crece, aparece, se extiende, se integra a la vida de Río de Janeiro, comienza a enraizarse culturalmente, dura menos de cuatro años. Durante este tiempo, el cine mundial se transforma de manera decisiva, cobra el impulso que hacía de la actividad cinematográfica una verdadera industria de la recreación, y si a inicios del siglo, fue posible la existencia de una producción cinematográfica estimulante y llena de vitalidad en un país sin industria como Brasil, esto se debe a que durante un corto período de tiempo, el cine había sido artesanal. En todo el mundo, cualquier fotógrafo dotado de alguna habilidad podía ser cineasta, cualquier mecánico ingenioso transformaba un proyector de cámara, revelaba y copiaba sus propios filmes y los exhibía en las ferias ambulantes y en cafés-concierto. Sin embargo, en Francia y en Estados Unidos, desde el inicio del siglo, la dirección del proceso apunta nitidamente hacia la industrialización del entretenimiento. Se produce en serie y en cantidades crecientes, los filmes se desarrollan y se perfeccionan, se vuelven cada vez más largos, más complejos, más caros. Con el aumento de los costos de producción, la ampliación del mercado es una condición indispensable para el desarrollo de la nueva industria: la industria del filme difunde su producto por todo el mundo, constituyendo y organizando su mercado.

El proceso demora algún tiempo en llegar Brasil. Un precario mercado exhibidor que mal ensaya sus primeros pasos no atraía de manera especial a los productores europeos que consolidaban sus mercados en el mundo desarrollado. A Brasil todavía llegaban los antiguos artesanos ambulantes, y si los exhibidores brasileños querían filmes nuevos, tenían que ir a buscarlos en las metrópolis o producirlos.

— Pero hacia 1912 el mercado mundial incorpora a Brasil. Obedeciendo a lo que Paulo Emilio Salles Gomes llamó “una de las leyes inapelables del subdesarrollo” —la decadencia precoz— el cine brasileño se eclipsó en un movimiento rápido y drástico que apenas duró algunos meses<sup>5</sup>. El cine es ya una industria, con la cual la producción artesanal brasileña no tiene condiciones para competir. El mercado brasileño, que con altas y bajas en lo sucesivo se desarrollará de manera creciente, queda totalmente a la disposición de los filmes extranjeros.

#### SEGUNDA ETAPA:

##### DE 1913 A LOS PRIMEROS AÑOS DEL DECENIO DE 1920

— Es el inicio de la crisis crónica. La primera decadencia impone un proceso que se perpetuaría monótonamente durante toda la historia del cine brasileño, instituyendo como condición de existencia la crisis permanente.

— En lo sucesivo, el camino es difícil. La intensa producción del período anterior se reduce bastante<sup>6</sup>. Por primera vez aparece un fenómeno que se repetirá innumerables veces: la desaparición completa de firmas, productores, actores, realizadores. Los exhibidores, que se vinculaban a la industria extranjera, dejan de producir y no hay otros productores. Los artistas vuelven al teatro ligero, al circo, a las variedades, en la escasa medida en que éstas sobreviven, pues también esas formas de entrenamiento artesanal van siendo ahogadas por el cine, la industria del entretenimiento. Sólo resisten algunos cineastas, junto con los pocos nuevos directores que irán surgiendo.

— Al margen de los intereses del mercado y casi ignorado por el público, el cine brasileño sobrevive con alguna continuidad en la única esfera donde el cine extranjero no le hace competencia: las actualidades locales. Como subproducto de esta actividad, en sí marginal, alguna que otra vez aparecen filmes de enredo-actividad marginal en la producción corriente de filmes naturales producidos generalmente por los propios cineastas.

— Roto el vínculo inicial entre la exhibición y la producción, el cine brasileño no tiene donde exhibirse. El perfeccionamiento técnico del cine extranjero deja a leguas de distancia el primitivismo

de nuestra producción. Sin un mínimo de condiciones para ello, el cine brasileño continúa tratando de imitar el cine extranjero, pero ante esa hechura precaria, los exhibidores y el público prefieren el original de buena calidad.

En la imposibilidad de imitar de manera convincente, comienza entonces la búsqueda de un cine que atraiga al público por ser diferente del extranjero: un cine "brasileño". El desarrollo temático de la producción nacional indica claramente esta preocupación: el grueso de la producción se basa en adaptaciones de novelas tradicionales, en temas que enfocan el indio o las costumbres y el vestuario del interior brasileño, así como en la escenificación de episodios históricos o patrióticos. El enraizamiento cultural, que en el período anterior era, por así decirlo, natural, ahora es objeto de una búsqueda angustiada.

Lo precario de la producción que bien que mal consigue materializarse, refleja en su hechura, la condición de subdesarrollo. Cuando logra ser vista en los cines por el público brasileño, la propia imagen reflejada no es agradable, y el público se aparta cada vez más de ella.

Sin lograr el éxito en la imitación y sin vigor en el esfuerzo de originalidad, el cine brasileño queda totalmente al margen y su gran lucha, durante decenios, es simplemente la de subsistir.

Lentamente vuelve a comenzar en Río de Janeiro la producción de "posados". Los primeros son historias de crímenes, en la tradición del período anterior: *O caso dos caixotes* (El caso de los cajones) y *O crime de Paula Matos* (El crimen de Paula Matos), ambos hechos en 1913 por los hermanos Botelho, quienes serán también los autores del principal noticiero local: el *Cine Jornal Brasileiro*. Dos firmas extranjeras, la Pathé y la Gaumont, incluyen actualidades locales en sus noticieros. En esta época surgen también otros noticieros regulares en Río y en São Paulo. En otros puntos del país, también habrá todavía una producción de actualidades locales, pero sin gran continuidad.

En 1914, merece mención aparte un caso raro en el cine nacional: el surgimiento en Río de Janeiro de un autor cinematográfico que logrará desarrollar una carrera continua durante casi cincuenta años: Luis de Barros, quien entre 1914 y 1962 dirigirá más de se-

senta largometrajes. En el período que analizamos es sin duda la principal figura del cine brasileño, por la cantidad de filmes que realiza y por la variedad de los géneros que aborda: adaptaciones de novelas tradicionales, aventuras, comedias, dramas mundanos, temas regionales, entre ellos: *Vivo ou morto* (Vivo o muerto, 1914), *A viuvinha* (La viudita, 1915), *Perdida* (1916), *Iracema* (1917), *Zero treze* (Cero trece, 1918), *Amor e boemia* (Amor y bohemia, 1918), *Ubirajara* (1918). Este último, adaptación de una novela indigenista de José de Alencar, señala la entrada en el cine de la actriz Carmen Santos, quien en los años 20 y 30 no sólo será una de nuestras mejores actrices, sino también será productora de muchos filmes.

En São Paulo en los primeros 10 años, serán muy escasos los filmes de ficción, pero la producción de documentales y actualidades se intensifica, y se forman cuadros que apoyarán el cine paulista durante los primeros dos decenios. São Paulo era a la sazón el centro de la región más próspera del país. La ciudad vivía el inicio del proceso de industrialización que la transformaría en la mayor concentración urbana brasileña, y desde el punto de vista económico, ya era una ciudad importante gracias al café.

El proletario paulista de los primeros tiempos es fundamentalmente un proletario inmigrante, y en los barrios pobres de la ciudad surgen innumerables centros obregos de cultura, la mayoría italianos. Junto a sus funciones de defensa de los intereses profesionales del proletariado, se forman en ellos grupos de teatro que tratan de atender a las necesidades de entretenimiento y diversión de los asociados. El cine que se desarrollará en São Paulo a partir de 1915 estará íntimamente vinculado al desarrollo de los grupos aficionados de teatro de los centros obreros y será uno de los pilares de mayor vitalidad del cine brasileño durante el período mudo.

A los grupos obreros se vinculan, directa o indirectamente, todos los nombres del cine paulista de la época, de origen italiano en su mayoría: Vittorio Capellaro, los hermanos Lambertini, Guelfo Andalo, Arturo Carrari, Miguel Milani, Paulo Aliano, etcétera (la única excepción digna de mención es el brasileño Antonio Campos, que venía del período anterior). Inmigrantes de primera o segunda generación serán igualmente los profesores y la mayoría de los alumnos de las "escuelas de cine" que se forman en São Paulo



al final de la guerra y que en los años 20 se extienden por algunas otras ciudades.

Sin embargo, que no se tenga la ilusión de que por el hecho de que esos grupos fueran fundamentalmente obreros sus filmes fuesen de algún modo politizados o politizantes. Por el contrario, se enmarcan directamente en el repertorio convencional de la época. Los temas que buscan sus autores —inmigrantes cuyo sueño es integrarse en la sociedad local— son los que más puedan aproximarlos a los brasileños. En primer lugar, las adaptaciones de novelas tradicionales: *Inocencia* (Vittorio Capellaro, 1915), una de las obras más populares del romanticismo brasileño, *Os faroleiros* (Los faroleros, Miguel Milani, 1919), un cuento de Monteiro Lobato; *O cruzeiro do sul* (El crucero del sur, Vittorio Capellaro, 1917), basado en la novela *O mulato* (El mulato), de Aluizio Azevedo. Después, temas vinculados a la historia del Brasil: *O grito do Ipiranga* (El grito de Ipiranga, hermanos Lambertini, 1917), que trata de la proclamación de la independencia del país; *A retirada da laguna* (La retirada de la laguna, hermanos Lambertini, 1917), sobre “los héroes brasileños en la guerra del Paraguay”, como dice el subtítulo del filme; *Tiradentes* (Paulo Aliano, 1917), sobre el episodio de la Deslealtad minera, así como temas indigenistas: *O guaraní* (El guaraní, Antonio Campos y Vittorio Capellaro, 1915), donde los indios eran representados por mulatos semidesnudos, pintados de amarillo y adornados con plumas; *Inacema* (1918), que el mismo Capellaro hará en Río de Janeiro con el cineasta Paulo Benedetti, uno de los mejores técnicos del cine brasileño durante el período silencioso. Guelfo Andalo realiza una de las primeras obras que tratan del bandidismo rural: *Dioguinho* (1916); y, en la cuerda de los filmes patrióticos hará en 1917 *Pátria brasileira* (Patria brasileña), sobre el reclutamiento militar de voluntarios para la Primera Guerra Mundial.

Además de éste, la guerra inspiró otros tres filmes en Río de Janeiro, lo que no deja de ser insólito, pues la participación de Brasil en el conflicto fue meramente simbólica: *Patria e bandeira* (Patria y Bandera, Antonio Leal, 1918), con la colaboración de las fuerzas armadas y de la aviación militar brasileña, trataba del espionaje alemán en el territorio nacional; *Le film du diable* (El filme del diablo,

1918), que curiosamente tenía el título en francés, presentaba letreros en versos de Bastos Tigre y ponía en acción una complicada historia ocurrida en Río y en Bélgica invadida por los alemanes, donde por primera vez aparece en el cine brasileño una artista completamente desnuda: la actriz Miss Rey. También tenemos *O Kaiser* (El Kaiser, Mario Seth, 1917), uno de los primeros dibujos animados hechos en Brasil.

Otro tema que se desarrolla en esta época, sobre todo en el cine paulista, son las "historias guajiras", fuente inagotable del cine brasileño más popular hasta nuestros días. Antonio Campos inicia lo que llamó sus "estudios de los usos y costumbres de los habitantes del sertón" con *O curandeiro* (El Curandero, 1917), basado en leyendas y cuentos regionales, transposición cinematográfica de la moda del regionalismo, movimiento que tenía éxito en la música, en el teatro y en la literatura. En esa misma línea tenemos *A caipirinha* (La guajirita, Antonio Campos, 1919) y *A vingança do peão* (La venganza del peón, Alberto y Paulinho Botelho, 1919).

En Río de Janeiro, varios filmes se presentan como crónicas de "costumbres cariocas", entre ellas *A quadrilha do esqueleto* (La pañdilla del esqueleto, Vasco Lima, 1917), que retrata a los bandidos de los barrios pobres y la figura típica del "malandro", o *Pierró e Colombina* (Pierró y Colombina, Eduardo das Neves, 1916), cuyo tema es el carnaval. También hay innumerables documentales "carnavalescos", distribuidos por las ciudades más grandes junto con pequeños grupos de cantantes que entonaban en coro la música del filme durante la proyección.

Fuera del eje Río-São Paulo, en dos estados brasileños se inicia un fenómeno que se haría frecuente en los años 20: los llamados ciclos regionales de cine.

En la ciudad minera de Barbacena, el italiano Paulo Benedetti, exhibidor desde 1909, monta una pequeña productora en 1913 para explorar un proceso de su invención, la "cinematofonía", que consistía en grabar en una franja debajo del fotograma la música de acompañamiento para la orquesta, con la partitura a lo largo de todo el filme. *O guarani* (El guaraní, 1913) es una ópera "cinematofónica" completa. En 1914, Benedetti filma una opereta, *Uma transformista original* (Una transformista original), con trucos a la

moda de Méliés, música grabada en discos sincronizados y las partes de canto registradas según el proceso cinematofónico. Cuando un poco más adelante, Benedetti se muda para Río de Janeiro, donde hará una carrera continua durante todo el período mudo, su proceso causa bastante impresión. Sin embargo, no tuvo condiciones para llevar adelante su proyecto, que se interrumpió al inicio de la guerra.

Lo mismo sucede con el pequeño grupo de cine que surge en Pelotas, Río Grande do Sul. Un viejo actor portugués, Francisco Santos, se instala en la ciudad, una de las más progresistas del estado, enriquecida por el comercio. Monta un laboratorio y un estudio y luego de algunos documentales se lanza al largometraje con una ambiciosa superproducción de más de dos horas *O crime de Banhados* (El crimen de Banhados, 1913) que se inspiraba en un episodio de luchas políticas que terminó con la matanza de toda una familia en una hacienda. El filme tuvo gran éxito local, sin embargo, no hay indicios de que se haya exhibido en otro estado brasileño. El ciclo de Pelotas produjo otros dos filmes: *O album maldito* (El álbum maldito) y *Os olhos do vovó* (Los espejuelos del abuelo), ambos de medio metraje, hechos en 1913. Al iniciarse otro más, *Amor de perdição* (Amor de perdición, 1914), basado en la novela de Camilo Castelo Branco, se interrumpió la producción por la dificultad de obtener película virgen, debido a la guerra.

En Petrópolis, ciudad del Estado de Río de Janeiro, se produce un filme en 1914: *A estrangeira* (La extranjera), dirigido por un adolescente de quince años, Henrique Pongetti, que luego sería conocido como escritor y periodista.

Con las excepciones mencionadas, fuera de los grandes centros no hay producción de ficción. En varias capitales de estados y en diferentes momentos, hay producción de actualidades y en muchos otros puntos del país surgen cineastas aislados que hacen filmaciones de manera intermitente. Como quiera que sea en esos momentos, ya el cine se había extendido por todo el inmenso territorio brasileño: regular o irregularmente, se filma de Manaos al extremo sur.

La descentralización de la producción —sobre todo con la entrada de São Paulo en el escenario cinematográfico— va a tener

peso en el aumento de la producción anual, en particular lo referido a los filmes de enredo<sup>7</sup>.

No obstante, el cine silencioso brasileño nunca más se acercará, en volumen o importancia, a la producción que alcanzó entre 1908 y 1912. El aumento de su producción nunca será lo suficiente como para que se haga sentir su presencia en su propio mercado.

Durante estos años, el mercado cinematográfico se desarrolla considerablemente. En los primeros tiempos, los exhibidores brasileños que tenían dinero suficiente, importaban directamente del exterior sus filmes y vendían copias a los pequeños exhibidores. Como reflejo de las luchas extranjeras por el mercado, en un inicio francés por excelencia, se establece entre los diferentes exhibidores-importadores brasileños una ruidosa competencia, cuyos ecos aparecían en los diarios. Las empresas anunciaban "mayor y mejor stock de los filmes más afamados", que en los primeros años son sobre todo de Pathé, después de italianos o daneses y, hacia 1914, tenemos norteamericanos y de otros países europeos, inesperados algunos de ellos, como húngaros o rusos. De modo general, los buenos filmes que hacen en el exterior, son vistos en Brasil poco después de su lanzamiento.

Sin embargo, durante la guerra, la animación cinematográfica de los primeros tiempos decrece. El desarrollo comercial muy grande en los años 11, 12 y 13, pierde su vitalidad; el mercado se estabiliza por un tiempo para conocer un nuevo florecimiento después de la guerra, con la penetración masiva de los filmes norteamericanos.

Mientras tanto, no se construyen nuevos cines y los existentes se tornan obsoletos, no se importan los mejores filmes ni las producciones más recientes: con la guerra, el cambio alto dificulta mucho la importación, y la irregularidad del transporte atrasa las remesas. Durante y aún después de la guerra, en Brasil se ponen muchas veces los mismos filmes europeos bastante viejos.

En este tiempo, las compañías norteamericanas, que en un inicio negociaban con Brasil sobre todo vía Argentina, comienzan a montar agencias para colocar directamente sus filmes en el Brasil. La importación de filmes por parte de comerciantes brasileños disminuye lentamente, y es sustituida por el sistema de vinculación de cadenas exhibidoras a diferentes distribuidoras, representantes

directas de las productoras norteamericanas. Incluso la distribución de filmes europeos sería asumida por las distribuidoras norteamericanas, que compran los derechos de explotación en América del Sur de muchos filmes europeos. De este modo, cuando se inician los años 20, ya el cine norteamericano era prácticamente el dueño del mercado brasileño. Las compañías norteamericanas mantenían agentes, al menos uno, en todas las ciudades importantes de Brasil. Las agencias regionales distribuían sus filmes directamente a los exhibidores. Pero cuando había grandes exhibidores, cuyo volumen de negocios con las agencias era muy grande, se establecía un segundo intermediario en la distribución de los filmes: los grandes exhibidores, dueños de los cines de estreno, que subarrendaban los filmes, luego de estrenados en los cines centrales, a una serie de pequeños exhibidores de los barrios y del interior del país, que no tenían otra forma de garantizar su programación como no fuera vinculándose a las grandes cadenas exhibidoras.

De este modo, durante la guerra se fue formando todo un sistema de estrenos y distribución de filmes estructurado en función del filme norteamericano. En un mercado dominado por los filmes extranjeros, con los cuales los filmecillos que se hacían en el país no tenían ni la menor posibilidad de competir, el cine que se desarrollaría de manera creciente en el Brasil continuaría relegado a una posición marginal.

### TERCERA ETAPA

#### EL DECENIO DE 1920

En los primeros años del decenio se observan algunos signos de revitalización del cine brasileño, y durante todo el decenio, el aumento de la producción será constante<sup>6</sup>, sobre todo en la esfera de los documentales, y también en lo que se refiere a los filmes de ficción.

São Paulo supera a Rio en la cantidad de filmes producidos, y en muchos lugares del país surgen ciclos regionales de producción.

A pesar de sus características específicas, todos los ciclos regionales de los años 20 se desarrollan de un modo más o menos semejante. Cada uno de ellos surge en función del entusiasmo de un grupo de personas que, uniendo algunos recursos y un mínimo

de equipos, logran producir algunos filmes. La curiosidad local y la benevolencia de alguno que otro exhibidor de la región hacen de las primeras experiencias, siempre precarias, un éxito razonable; pero luego se impone ineluctablemente la realidad: esos filmes no tienen la menor condición para hacer frente en el mercado a la producción extranjera, y no logran ser exhibidos fuera de la región de origen. Los filmes no se pagan y así, de la misma forma que surgían, desaparecían, a veces dejando solamente un puñado de fotografías, una parca noticia de prensa y el recuerdo de los que participaban en ellos como únicos vestigios. Es el caso de los ciclos de Guaranesia, Ouro Fino, Itatiba, Santos, Barueri y otras pequeñas ciudades paulistas o mineras. Otros ciclos tienen mayor permanencia y llegan a prolongarse durante algunos años, como los de Belo Horizonte, Cataguases, Porto Alegre, Campinas; el caso extremo es Recife, donde la producción cinematográfica se desarrolló de manera continua prácticamente durante todo el decenio.

El carácter de aventura insólita que definía los ciclos regionales es explícito de modo ejemplar en algunas de sus figuras principales. En cada uno de esos grupos siempre hay un artesano habilidoso y aventurero, de manera general de origen humilde, que improvisa equipos, adapta o inventa máquinas, imagina enredos, y otras cuestiones poco convencionales para buscar recursos para la producción. Algunos de esos hombres no se desaniman con los fracasos sucesivos y, agotados los recursos de un ciclo, pasan a otro, con nuevos grupos y en regiones diferentes. Tal es el caso de Eugenio Kerrigan, que fue una figura importante en la producción cinematográfica de varias ciudades en los estados de São Paulo, Minas Gerais y Rio Grande do Sul.

El fenómeno de los ciclos regionales caracteriza típicamente la situación de subdesarrollo en la producción cinematográfica mejor que cualquier otro aspecto. La producción no se presenta como una línea recta, no compone un movimiento. Fuera de Río y São Paulo, donde una relativa continuidad de producción por largos períodos permite un desarrollo más orgánico de la actividad cinematográfica, el cine mudo brasileño se compone de experiencias que se consumen en sí mismas, aisladas unas de otras y desconociéndose mutuamente la mayor parte de las veces.