

En términos generales, la consecuencia patente de esta producción atomizada es la imposibilidad de transmitir experiencias, tanto técnicas como de producción y de expresión. Con raras excepciones, cada intento representa un nuevo inicio, y en cada ocasión se comienza de cero, sin que las conquistas de un ciclo se acumulen y se reflejen en los demás. Así, al final del decenio vemos filmes de Pernambuco que tratan penosamente de resolver problemas técnicos, de lenguaje o de narrativa (como elipses, acciones paralelas, puntuación de las secuencias, etcétera) que ya habían sido totalmente resueltos en filmes mineros desde 1926, o incluso en filmes paulistas de 1919. A pesar de eso, todos estos filmes tienen gran analogía temática y también estilística, según sabemos por fotografías y reconstituciones de lenguaje. La ausencia de contactos no impedía que reflejasen cierto sustrato cultural común y todos se apoyaban en los mismos modelos: los filmes extranjeros, en particular los norteamericanos, cuyo lenguaje tratan de copiar, adaptando géneros, temas, personajes y situaciones a la realidad local.

Dentro de los ciclos regionales, el que más produjo fue el de Recife, en el estado de Pernambuco, con un total de trece filmes en ocho años, a partir de 1922. Las figuras centrales son dos jóvenes artesanos, Edson Chagas y Gentil Ruiz, que reúnen en torno suyo un grupo de veinte o treinta personas y, sucesivamente, constituyen nada menos que nueve firmas productoras en variadas combinaciones, las que en ocasiones coexisten. Algunos filmes, como *Retribuição* (Retribución) y *Jurando vingar* (Jurando vengar), ambos de 1925, eran aventuras de muchachos y bandidos en torno a tesoros perdidos, tratando de imitar los esquemas del western. Otros abordaban temas y personajes regionales: los balseros en *Aitaré da Praia* (1925), los señores de las tierras y de las grandes haciendas de caña de azúcar en *Revezes*, (Reveces, 1927) y *Sangue de irmão* (Sangre de hermano, 1926), el cangazo en *Filho sem mãe* (Hijo sin madre, 1925). *A filha do advogado* (La hija del abogado, 1926) y *Herói do século XX* (Héroe del siglo XX, 1925) son crónicas urbanas, que describen las costumbres provincianas de la Recife de entonces. También podemos mencionar *Dança, amor e ventura* (Baile, amor y ventura, 1927), cuyo tema es la vida de un grupo de gitanos e *Historia de uma alma* (Historia de un alma, 1925), que en la tradición

de los filmes religiosos brasileños, cuenta la vida de Santa Teresita de Lixieux. De todos estos filmes, sólo uno logró ser exhibido fuera del estado, pero, desde el punto de vista local, las estrellas de los filmes pernambucanos eran acontecimientos importantes en la vida de la ciudad, y los cines se engalanaban para las grandes ocasiones. El éxito local y el bajo costo de los filmes permitió que las primeras producciones dejaran cierto beneficio, lo que explica la continuidad del ciclo y su mayor duración.

En el estado de Minas Gerais también se dieron varios brotes de producción cinematográfica. En Guranesia, los hermanos Massotti construyen un estudio donde realizan un solo filme, *Carações em suplicio* (Corazones en suplicio, 1926), dirigido por Eugenio Kerrigan. En las ciudades de Ouro Fino y Pouso Alegre, la producción se desarrolla en torno al mismo cineasta, Francisco de Almeida Fleming, que además de muchos cortometrajes realiza cuatro largometrajes: *Coração de bandido* (Corazón de bandido, 1918, inconcluso), *In Hoc Signo Vincis* (1921), *Paulo e Virginia* (Pablo y Virginia, 1923) y *O vale dos martirios* (El valle de los martirios, 1927), todos melodramas. Pero lo que hizo famoso a su autor fueron los intentos de sonorizar los filmes y, a partir de 1921 logra sincronizar las proyecciones con discos. Pero la escasez de los recursos con que cuenta, le impiden llevar adelante el sistema de su invención.

En Belo Horizonte, la capital del estado de Minas, el primer filme de enredo fue hecho por Iginio Bonfigli, inmigrante italiano: *Canção da primavera* (Canción de la primavera) es de 1923, pero sólo nueve años después logrará el autor realizar otro filme, *A tormenta* (La tormenta). José Silva, el segundo autor del ciclo, dirigirá tres filmes: *Boêmios* (Bohemios, 1929), *Perante Deus* (Delante de Dios, 1930) y *O calvário de Dolores* (El calvario de Dolores, 1934) —último filme mudo brasileño de que se tengan noticias—, los que, al igual que los de Bonfigli, tienen muy poca repercusión, incluso local. Otro nombre del cine de Belo Horizonte es Manuel Talon, que realizó un solo filme: *Entre as montanhas de Minas* (Entre las montañas de Minas, 1928).

Si en la capital del estado la producción es mediocre, en la pequeña ciudad minera de Cataguases surge uno de los mejores autores que tuviera el cine brasileño: Humberto Mauro. La produc-

ción en la ciudad se inicia con un artesano italiano, Pedro Comello, quien será el maestro del joven Mauro. En 1925, hacen juntos un cortometraje de enredo, *Valadião, o cratera* (Valadião, el cráter) seguido de *Os três irmãos* (Los tres hermanos), un largometraje; y en 1926, realizan un último filme juntos: *Na primavera da vida* (En la primavera de la vida). Pedro Comello dirigirá *Senhorita agora mesmo* (Señorita ahora mismo), en 1927. En el mismo año, Humberto Mauro filma *O tesouro perdido* (El tesoro perdido), primer paso de una obra continua e importante que se proseguirá en los años 30 y 40 en Río de Janeiro. En Cataguases hará otros dos filmes, *Brasa dormida* (1928) y *Sangue mineira* (Sangre minera, 1929), con la participación de Edgar Brasil, el mejor cineasta brasileño de todo el período mudo.

En el Estado de São Paulo, la ciudad que más produce es Campinas. *João da mata* (João de la selva, 1923), primera producción de Campinas, es un drama regional dirigido por Amílcar Alver, teatrólogo de algún renombre en la época. Por el contrario a la regla general, este filme logró ser exhibido en Río y en São Paulo, teniendo una calurosa recepción por parte de la crítica y del público, lo que, sumado al éxito de taquilla en Campinas y ciudades vecinas, creó una gran animación en torno a la producción cinematográfica. Se fundaron varias firmas, algunas realmente ambiciosas, con grandes planes de producción que incluían la construcción de un moderno estudio. Pero ninguno de los filmes campineros posteriores repitió el éxito de *João da mata*, y el famoso estudio ni se llegó a empezar. Entre 1923 y 1926 se produjeron en Campinas cuatro filmes: *Sofrer para gozar* (Sufrir para gozar) de Eugenio Kerrigan, melodrama rural; *A carne* (La carne), que hace el mismo Kerrigan en colaboración con Felipe Ricci, es una adaptación de una conocida novela de Julio Ribeiro; *Alma gentil*, de Antonio Dardes Neto, y *Mocidade Louca* (Juventud loca), de Tomás de Tulio y Felipe Ricci, completan las producciones de Campinas en este período. Cinco años después, Ricci y Tulio tratarán de hacer renacer el ciclo, pero sin éxito: el próximo filme de Campinas se realizará en los años 50.

Quedó por mencionar la producción de Porto Alegre, capital del Estado de Río Grande do Sul, donde entre 1927 y 1933 se hicieron seis filmes. El principal autor del ciclo gaúcho es Eduardo

Abelim, quien dirige tres melodramas: *Em defesa da irmã* (En defensa de la hermana, 1926), *Castigo do orgulho* (Orgullo castigado, 1927) y *O pecado da vaidade* (El pecado de la vanidad, 1931); hará también varios documentales, algunos de gran metraje, y una serie de filmecillos de enredo donde la trama se construía en función de la propaganda de casas comerciales o de productos varios. El otro director del ciclo gaúcho es Eugenio Kerrigan, que ya había participado en otros movimientos cinematográficos: en Porto Alegre dirige *Um drama nos Pampas* (Un drama en las Pampas, 1927), *Amor que redime* (1928) y *Revelação* (Revelación, 1929); de estos filmes, sólo el primero tuvo cierta repercusión, porque llevaba a la pantalla una historia que pretendía retratar usos y costumbres regionales.

En otros estados del Brasil, salvo los ya mencionados, la producción ocasional de uno u otro filme de enredo no llega a constituir un movimiento. De manera general, como sucedió en el Mato Grosso o en Alagoas, son cineastas de otros estados que filman circunstancialmente en la región, pero no se asientan en ella. La producción que existe en todo el país es la de documentales. En tal sentido se destaca en Manaus el cineasta Silvino Santos, que entre muchos cortos filma dos documentales de largo metraje: *No país das Amazonas* (En el país de las Amazonas, 1921) y *No rastro do Eldorado* (En el rastro de Eldorado, 1925).

En los años 20, São Paulo es el centro productor de mayor importancia del país. La producción es continua y creciente durante todo el decenio, y bastante diversificada en géneros. No obstante, son pocos los filmes notables. La mayoría de ellos tiene en común el mismo fotógrafo, el italiano Gilberto Rossi, cuya capacidad técnica valora las obras de los mejores directores paulistas del período. Con José Medina, produce una decena de filmes de enredo entre 1919 y 1929, y la crítica de la época pone de manifiesto la agilidad y ligereza que los caracterizaba, sobre todo *Fragmentos da vida* (Fragmentos de la vida, 1929). Gilberto Rossi fotografió también *Do Rio a São Paulo para casar* (De Río a São Paulo para casarse, 1922) y *Gigi* (1925), dirigidos por Canuto Mendes de Almeida, e incluso *O segredo do corcunda* (El secreto del jorobado, 1924), único filme hecho en São Paulo por el italiano Alberto Traversa. Rossi es igualmente el productor más importante del cine paulista

del período silencioso, el *Rossi Atualidades*, que se mantiene ininterrumpidamente de 1919 a los primeros años del decenio de 1930.

Otro nombre que merece destacarse en el cine paulista de la época es Adalberto de Almada Fagundes, constructor del primer estudio cinematográfico brasileño razonablemente bien equipado. Por el contrario a la gran mayoría de los cineastas brasileños de la época, Almada Fagundes era un hombre de recursos, vinculado a un grupo industrial importante, y trataba de vincular la práctica de la producción con la reflexión sobre el cine, como dan fe algunos de sus textos de la época. No obstante, su obra se limitó a un filme único: *Quando elas querem* (Cuando ellas quieren, 1924), que llamó la atención de la crítica por la modernidad del tema —los conflictos industriales— y por el lenguaje, considerado el más evolucionado de la época. No obstante, debido a los daños que esta primera producción le provocó, que fue costosa y lenta, perdió el incentivo para continuar. El estudio fue alquilado para la producción de tres o cuatro filmes y al final del decenio fue desactivado.

Son dignos de mención los filmes realizados por el veterano Vittorio Capellaro —un remake de *O guaraní* (El guaraní) en 1926 y *O caçador de diamantes* (El cazador de diamantes) en 1932— y *As armas* (A las armas), de 1929, dirigida por el joven crítico Otavio Gabus Mendes, que en los años 30 continuaría su carrera en Río de Janeiro.

En la producción corriente, se destacan por la cantidad de filmes en que participan el italiano Arturo Carrari y el brasileño Antonio Tibirica, que inició su carrera con Luis de Barros. A mediados del decenio, el propio Luis de Barros, se muda para São Paulo, donde proseguirá la fértil carrera iniciada en Río de Janeiro. Realizará el primer filme hablado en el Brasil *Acabaram-se os otários* (Se acabaron los ingenuos), hecho en São Paulo en 1929.

En Río, fuera de Luis de Barros, el único cineasta que tiene una continuidad de trabajo en los años 20 es el italiano Paulo Benedetti. Dueño del mejor laboratorio de Río de Janeiro, utiliza en los filmes de enredo el dinero que gana con la copia de letreros para los filmes norteamericanos. Entre sus producciones tenemos *A Gigolette* (La Gigoleta, 1924) y *O dever de amar* (El deber de amar, 1925), dirigidos por Vitorio Verga; y también *A esposa do solteiro* (La esposa

del soltero, 1926), primera coproducción del Brasil con Argentina, realizada por Carlos Campogalliani, director italiano que Benedetti manda a buscar especialmente a Europa, pero que sólo hará este filme. Al igual que en las producciones paulistas de Gilberto Rossi, lo que se destaca en estos filmes es la calidad técnica de la excelente fotografía de Benedetti. Al final del decenio, continúa siendo el productor de uno de los mejores filmes cariocas del período silencioso, *Barro humano* (1928), dirigido por Adhemar Gonzaga.

Adhemar Gonzaga tiene una importancia muy grande en este período del cine brasileño. Independientemente de sus cualidades como director, en 1926 inicia la primera campaña de prensa sistemática en favor del cine brasileño en las páginas de la revista *Cinearte*. El y el grupo de jóvenes que se agrupan a su alrededor serán el elemento de vinculación que, por intermedio de la revista, establecerá paulatinamente el contacto con los diferentes grupos regionales, creando por primera vez en el Brasil una conciencia cinematográfica nacional. Al final del decenio, en torno suyo se reúnen jóvenes cineastas de diferentes lugares del país, quienes lo consideran su maestro. Entre ellos se encuentra Humberto Mauro, que inicia su carrera con dos filmes producidos por Gonzaga, *Lábios sem beijos* (Labios sin besos, 1930) y *Ganga bruta* (1933), este último una de las obras más vigorosas del cine brasileño. Vinculada igualmente a la revista *Cinearte* tenemos la producción de *Límite* (1930), única incursión del cine brasileño del período silencioso en la vanguardia estética, hecho por un joven de sólo 18 años, Mario Peixoto.

Considerados en conjunto, estos filmes muestran a las claras que existe un proceso de desarrollo orgánico en el del lenguaje y la expresión estilística. Al final del decenio, los filmes de Humberto Mauro, José Medina, Adhemar Gonzaga, Mario Peixoto —los clásicos del cine mudo brasileño— demuestran por primera vez que finalmente se logrará implantar en el Brasil un cine de calidad.



O Segredo de Corcunda, 1924

Sin embargo, ya era tarde. Cuando nuestro cine mudo alcanzaba esa plenitud relativa, el cine sonoro ya había triunfado en todas partes.

La revolución sonora llega al Brasil al final de los años 20, y durante un breve período, el cine brasileño vive algunos momentos de animación ficticia. Los primeros filmes hablados crearon la ilusión de que el cine extranjero había perdido a su vez nuestro mercado. Si la imagen es universal y puede ser comprendida por todos los pueblos, no sucede lo mismo con el habla: se suponía que el cine hablado en lengua extranjera no sería aceptado por la gran mayoría del público brasileño, ignorante de cualquier otra lengua que no fuese la suya. Al cine brasileño sólo le quedaba aprovechar esa oportunidad.

Por otra parte, las dificultades para la implantación del cine hablado coincidieron con la gran crisis de Wall Street, que afecta el cine norteamericano y tiene repercusiones en el exterior. La disminución de la presencia norteamericana en el mercado cinematográfico brasileño es sensible, con el inmediato recrudescimiento de la producción nacional. Aunque técnicamente precarios, los primeros filmes hablados brasileños, sobre todo *Acabaram-se otários* (Se aca-

baron los ingenuos, Luis de Barros, 1929) y *Coisas nossas* (Cosas nuestras, W. Downey, 1931), tuvieron gran éxito de público.

Sin embargo, la ilusión dura poco. El cine norteamericano supera su crisis pasajera y reorganiza sus mercados. La situación se normaliza y el cine brasileño vuelve a ocupar la posición marginal que siempre tuvo en el mercado nacional, totalmente dominado por la producción extranjera.

Cinco años después de los primeros filmes sonoros, en 1929, se siguen produciendo filmes mudos en el Brasil, pero esa producción ya no tenía vigor alguno y perderá su sentido.

Con la complejidad técnica y costos de producción mucho más elevados, se acaban los ciclos regionales. Incluso en São Paulo apenas subsisten los filmes documentales y los escasos filmes de ficción que se realizan constituyen una excepción.

A partir de 1934, y durante los próximos quince años, la producción se concentra una vez más en Río de Janeiro, donde después de esta segunda decadencia, el cine brasileño enfrentaría una penosa situación teniendo que recomenzar desde cero.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO, Vicente de Paula. *A Bela Epoca do Cinema Brasileiro*, Perspectiva, São Paulo, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro - Propostas para uma História*. Paz e Terra, Río de Janeiro, 1979.
- GALVAO, Maria Rita Eliezer. *Cronica do Cinema Paulistano*. Atica São Paulo, 1975.
- GONZAGA, Adhemar. *Historia do Cinema Brasileiro*, Cap. 1 y 2, en *Jornal do Cinema*, Río de Janeiro, Nos. 39 y 40, 1956 y 1958.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Embrasil/Paz e Terra, Río de Janeiro, 1980.
- SOUZA, Carlos Roberto Rodríguez de. *A Fascinante História do Cinema Brasileiro*. Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1981.
- VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Instituto Nacional do Livro, Río de Janeiro, 1959.
- Brasil/Cinema*, verbete da *Grande Enciclopédia Mirador*, escrito en 1973. Separata mimeografiada assinada Almiro Viviany Fialho, Río de Janeiro, 1982.
- Varios autores. *Cinema Brasileiro*. Silva Editore, Genova, 1961.
- Cinema Brasileiro: 8 Estudos*. Fundarte/Embrasil, Río de Janeiro, 1980.

Guia de Filmes produzidos no Brasil entre 1897-1910. Primeiro Fascículo da Série Filmografia Brasileira, Embrafilme, Río de Janeiro, abril de 1984.

Guia de Filmes produzidos no Brasil entre 1910-1920. Segundo Fascículo da Série Filmografia Brasileira, Embrafilme, Río de Janeiro, junho de 1985.

NOTAS

- 1 Más de una decena. Véase relación completa en *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1897-1910* (citado en la bibliografía), primer fascículo de la serie *Filmografia brasileira*. La filmografía elaborada por la Cinemateca brasileira relaciona la producción nacional anualmente, con datos sobre la producción y la exhibición de los filmes, fichas artísticas y técnicas y, siempre que es posible, un resumen del contenido. Al período silencioso se le dedicarán tres fascículos. El segundo cubre el período entre 1911 y 1920 y el tercero —todavía no publicado— cubrirá el período entre 1921 y 1935.
- 2 Expresiones de Paulo Emilio Salles Gomes.
* (N.B. Danza urbana originaria de Río de Janeiro. Debe su nombre a un famoso bailarín y bohemio.
Fue sustituida por la samba hacia 1920).
- 3 Dos filmes (?) en 1897; 12 en 1898; 27 en 1900; 12 en 1901; 1 en 1902; 7 en 1903; 7 en 1904; 7 en 1905; 11 en 1906; 40 en 1907.
Entre 1908 y 1912, 927 filmes; 193 en 1908; 224 en 1909; 229 en 1920; 150 en 1911; 131 en 1912. De estos, 258 son filmes de ficción.
** Teatro de mala calidad (N.B.).
- 5 Es muy significativo en este proceso la brusca caída de la producción de filmes de enredo: de un promedio anual de 80 filmes entre 1908 y 1910, pasamos a 12 en 1911, 8 en 1912 y apenas 3 en 1913.
- 6 De una media de 185 filmes anuales entre 1908 y 1912, pasamos a 91 en 1913, 55 en 1914 y 36 en 1915. La media entre 1913 y 1923 es de 75 filmes anuales.
- 7 De 5 posados como promedio entre 1913 y 1915, se pasa al doble el año siguiente, y en el próximo año se producen 22 filmes de enredo en el Brasil; en 1918 la producción cae nuevamente a menos de la mitad, manteniéndose alrededor de una decena de filmes durante todo el período.
- 8 Aunque no tengamos números exactos en relación con la producción brasileña de los años 20, los datos disponibles dan fe de su crecimiento. En la actualidad la Cinemateca brasileira está preparando la filmografía nacional referida a este período.