

Sonhos Industriais: O Cinema dos Estúdios na Argentina e no Brasil nos anos 1930

Industrial Dreams:
The Cinema of Studios in Argentina and Brazil in the 1930's

Arthur Autran
autran@ufscar.br

Bacharel em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (1994). Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1999) e Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2004). É professor adjunto da Universidade Federal de São Carlos e pesquisa as relações entre Comunicação e Artes, com o foco nas temáticas envolvendo cinema, história, ideologia e crítica.

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no XV Encontro Internacional da Socine, ocorrido na ECO-UFRJ em 2011. A pesquisa tem financiamento do CNPq

PPG|COM Programa de Pós-Graduação
COMUNICAÇÃO UFF
MESTRADO E DOUTORADO

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

AUTRAN, Arthur. *Sonhos Industriais: O Cinema de Estúdio na Argentina e no Brasil nos anos 1930*. In: *Revista Contracampo*, n.º. 25, dez de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 117-132.

Enviado em: 09 de set. de 2012.
Aceito em: 22 de dez. de 2012

Edição **25**/2012

Ensaio temático "Mídia e Medo"

Contracampo
Niterói (RJ), n.º 25 dez/2012.
www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Resumo

Este artigo compara o desenvolvimento das cinematografias da Argentina e do Brasil na década de 1930. Com o advento do cinema sonoro, em ambos os países houve investimentos em estúdios, equipamentos, técnicos e na formação de um *star system*. Entretanto, se na Argentina a produção cresceu numericamente e teve aceitação do público, já no Brasil o mesmo não ocorreu. O texto levanta hipóteses explicativas para esta diferença.

Palavras-chave: História do Cinema; América Latina; Indústria Cinematográfica.

Abstract

This paper compares the development of cinematography from Argentina and Brazil in the 1930's. After the appearance of sound films, in both countries there was investment in studios, equipments, technicians and in the formation of a star system. However, if the production in Argentina grew numerically and had acceptance of the public, in Brazil the same did not occur. The paper raises explanatory hypotheses for this difference.

Keywords: Film History; Latin America; Film Industry

Este trabalho tem por objetivo propor hipóteses que expliquem as razões pelas quais na década de 1930 as cinematografias da Argentina e do Brasil tiveram níveis tão distintos de desenvolvimento industrial. Trata-se de uma primeira aproximação acerca do tema, as hipóteses aqui expressas ainda deverão ser mais estudadas de maneira que se possa verificar efetivamente a sua validade.

A tentativa de comparação entre o cinema argentino e o brasileiro encontra uma primeira dificuldade que é a falta de tradição historiográfica, afinal são poucos os trabalhos que visam comparar as cinematografias latino-americanas. Algumas obras importantes como o livro *Les cinémas de l'Amérique Latine*, organizado por Guy Hennebelle e Alfonso Gumucio-Dagron, são fundamentais para o conhecimento panorâmico da produção do subcontinente, mas elas não partem de uma perspectiva comparativa já que para cada país é dedicado um capítulo.

Os trabalhos que efetivamente comparam as cinematografias latino-americanas em sua vasta maioria situam-se no âmbito do “nuevo cine latinoamericano”, ou seja, o conjunto heterogêneo de diretores de esquerda que modernizaram a forma e o conteúdo da cinematografia desta região a partir de meados dos anos 1950 e que inclui nomes como Arturo Ripstein, Fernando Birri, Fernando Solanas, Glauber Rocha, Jorge Sanjines, Julio Garcia Espinosa, Leon Hirszman, Miguel Littín, Nelson Pereira dos Santos e Tomás Gutierrez Alea. Dentre estes trabalhos, destaca-se o livro de José Carlos Avellar, intitulado *A ponte clandestina*, o qual analisa as teorias elaboradas por alguns dos principais cineastas da América Latina; bem como a tese de doutoramento de Fabian Nuñez, *O que é “Nuevo Cine Latinoamericano”? : O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*, a qual, a partir de amplo levantamento nas revistas de cinema, busca compreender o(s) conceito(s) de “nuevo cine latinoamericano”.

Exceção nesse quadro é o livro *Melodrama – O cinema de lágrimas da América Latina*, de Silvia Oroz, trabalho que se debruça sobre a produção de Argentina, México, Brasil e Cuba nas décadas de 1940 e 1950. Para além do recorte temporal, esta

pesquisa é original ao propor uma abordagem a partir de um gênero cinematográfico e não com base na obra de grandes diretores¹.

Nesse contexto a obra de Paulo Antônio Paranaguá surge como fonte fundamental para os trabalhos que busquem empreender a comparação entre cinematografias latino-americanas. Seu primeiro livro em torno do assunto, *Cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood*, no que pese ser tão somente um trabalho introdutório e de apresentação ao leitor sobre tema tão vasto, possui pelo menos duas qualidades relevantes: a abordagem de vários períodos históricos para além do “nuevo cine latino-americano” e uma organização do texto que dá conta de relacionar aspectos das cinematografias dos diversos países. Muito mais importante é a sua tese de doutoramento publicada com o título de *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté*, na qual apresenta amplo panorama comparado da historiografia do cinema no subcontinente destacando seus principais autores, os recortes mais freqüentados e as questões recorrentes.

Retomando a hipótese de Paulo Antônio Paranaguá, acredito que a história comparada das cinematografias latino-americanas – ou, no caso desta pesquisa, da Argentina e do Brasil – colabora na compreensão das “tendências gerais” compartilhadas pelos diversos países produtores e também permite a apreensão dos “aspectos particulares” ainda pouco estudados (PARANAGUÁ, 2000, p. 9).

Os Cinemas da Argentina e do Brasil nos anos 1930: Um Quadro

O período do cinema silencioso foi caracterizado tanto no Brasil quanto na Argentina pelo completo domínio dos respectivos mercados internos pela produção estrangeira, notadamente a norte-americana. No que pese o interregno no Brasil de 1908 a 1911, quando a produção local teve algum relevo em termos de aceitação do público pelo menos na cidade do Rio de Janeiro, ou do sucesso de bilheteria esporádico de filmes como *Noblezza gaucha* (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera e Ernesto Gunche, 1915), *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche e Florencio Parravicini, 1916) e *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929), a estrutura econômica da produção em ambos os países era por demais precária, pois no

¹ Este livro serviu de base para o longa-metragem *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995), produzido pelo British Film Institute no contexto das comemorações dos 100 anos do cinema.

caso brasileiro ela se baseava, sobretudo, no filme de não-ficção de encomenda e no caso argentino em produtoras que aceitavam fazer “trabalhos de laboratório, filmagem de comerciais e outras atividades à margem das películas de argumento” (NUBILA, 1998, p. 30).

No entanto, o advento do som no cinema, processo que começou a se consolidar em termos industriais e comerciais com o lançamento e o enorme sucesso de público do longa-metragem *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crosland, 1927), gerou diversas contradições no mercado.

Já a partir de fins de 1929, Hollywood passou a produzir apenas filmes falados (ALLEN e GOMERY, 1993, p. 149). Nos países subdesenvolvidos de língua não inglesa, cujos mercados eram ocupados pela produção norte-americana, surgiram dois grandes problemas para os exibidores: refluxo do público pelo fato de a maior parte dos espectadores não compreender os filmes por não dominar a língua na qual eles eram realizados e a dificuldade de grande parte dos proprietários de salas de cinema para comprar os caros equipamentos de reprodução sonora – especialmente os do sistema Movietone, que acabou por dominar o mercado.

Em relação à primeira limitação, Hollywood procurou desenvolver diversas formas de tradução tais como a dublagem e as legendas, além de produzir versões do mesmo filme em várias línguas. Quanto ao segundo problema, menos analisado pela bibliografia, foram feitas versões mudas de películas faladas nas quais havia grande quantidade de intertítulos, além de se recorrer à exibição de filmes mudos antigos que foram relançados para não deixar as salas sem nada para exhibir ou até à exibição de filmes falados sem nenhum som. Segundo dados compilados por Lécio Augusto Ramos, no Brasil, em 1931, apenas 183 dos 1.658 cinemas existentes no país possuíam algum equipamento de reprodução sonora (RAMOS, 1991, p. 54).

Além da instabilidade em mercados como o brasileiro e o argentino, o cinema falado em inglês provocou viva reação em diversos setores – políticos, críticos de cinema, educadores, artistas, etc. – preocupados com a “desnacionalização” das suas respectivas culturas. Como exemplo, é possível citar o seguinte trecho extraído de um texto do crítico Pedro Lima:

É o idioma. A música. O sentimento.

São os temas musicais. Os hábitos. Os costumes. Influenciando na educação e na formação dos caracteres nacionais.

São influências estranhas que se esforçam por facilitar e introduzir as suas próprias tendências. A mesma maneira de falar e de sentir. Contribuindo poderosamente na educação popular. Desnacionalizando-a.

E como aos Estados cumpre cuidar da educação do povo para que ele não perca a sua própria individualidade, para que ele aprenda a defender o seu solo, o seu idioma, as suas características de nação independente, é que vários governos já se têm armado de leis para salvaguardar a sua nacionalidade, ameaçada seriamente pelos “talkies” americanos. (LIMA, 1929A)

A preocupação era tanta que um liberal como Pedro Lima chegou mesmo a defender a importância das medidas protecionistas tomadas por países europeus visando proteger as suas cinematografias. No trecho citado acima, esta preocupação transcende a questão da língua, refletindo-se nos “costumes” e até no “sentimento”.

Em relação à música – também mencionada por Pedro Lima -, há todo um artigo do musicógrafo Gastón O. Talamón² que se dedica especificamente a esta questão. Intitulado de forma sintomática “El ‘film’ sonoro es un peligro para la argentinidad musical”, o artigo brada contra a “norte - americanização dos gostos musicais do povo”, a qual estaria sendo levada a cabo pelas empresas produtoras de Hollywood por meio dos filmes sonoros que apresentavam uma “música adaptada ao gosto do público norte-americano, (...), que não possuía nenhum contato espiritual e étnico com o nosso” (TALAMÓN, 1930).

A instabilidade do mercado exibidor associada aos posicionamentos ideológicos nacionalistas geraram tanto no Brasil como na Argentina um contexto de animação em relação à produção cinematográfica nativa.

O seguinte trecho, também extraído da coluna de Pedro Lima, demonstra a confiança no cinema nacional:

O Cinema falado em língua estrangeira não precisa de leis, nem de nenhuma barreira entre nós. Ele cairá por si. Repellido pelo público. [...]. Só há uma salvação para o Cinema. É o filme nacional. Falado,

² Gastón O. Talamón (1883-1956) foi um importante crítico musical argentino, tendo sido ferrenho defensor de posições de viés nacionalista. Atuou em vários órgãos de imprensa, com destaque para o jornal *La Prensa* e a revista *Nosotros* (MANSILLA, 2010, p. 68).

mas em língua nacional. A não ser assim é bobagem. [...]. Já foi o tempo em que o exibidor era uma barreira. Hoje eles precisam dos nossos filmes. Porque eles serão a maior fonte de renda. Nós precisamos é produzir mais. (LIMA, 1929B)

A animação tomou conta dos ambientes cinematográficos da Argentina e do Brasil, de maneira que se criaram nos primeiros anos da década de 1930 estúdios com infra-estrutura física adequada e equipamentos. A tentativa de emular alguns dos aspectos mais divulgados do *studio system*, tal como ele se desenvolvera em Hollywood, era evidente; mas em geral não houve atenção para com a base econômica na qual o sistema se sustentava, constituída pela integração vertical entre produção – distribuição - exibição. No Brasil, destaca-se a criação da Cinédia em 1930, empresa de Adhemar Gonzaga, e da Brasil Vita Filmes, empresa de Carmen Santos fundada em 1933. Na Argentina, foram inauguradas em 1931 a Argentina Sono Films, capitaneada por Angel Mentasti, em 1933 a Lumiton, empreendimento comandado por César Guerrico, Enrique Susini, Luis Romero Carranza e Miguel Mugica, e no ano seguinte a Río de La Plata, de Francisco Canaro, Jaime Yankelevich e Juan Cossio.

Os investimentos feitos com base na crença de que havia chegado o momento da industrialização da produção na Argentina e no Brasil obtiveram resultados radicalmente diferentes ao longo da década de 1930. Enquanto na Argentina a produção cinematográfica tendeu ao amplo desenvolvimento que se refletiu na criação de outras produtoras, no grande contato com o público interno, na exportação de filmes para o mercado latino-americano e no crescimento exponencial do número de filmes realizados; já no Brasil temos exatamente a situação contrária, com as produtoras encontrando muitas dificuldades de manutenção, a continuidade da pequena relação entre o público e o filme nacional, mercado totalmente dominado pelo produto norte-americano e a realização de longas-metragens bastante restrita em termos numéricos.

Para fins de ilustração, e mesmo tendo em conta que há disparidade entre diferentes fontes, seria útil observar que a produção argentina em 1931 foi de 04 longas-metragens, em 1932 este número cai para 02, em 1933 volta a crescer para 06 – incluindo dois grandes sucessos de público como *Tango!* (Luis Moglia Barth) e *Los tres berretines* (Enrique T. Susini) – até chegar em 1942 ao número de 52 películas (NUBILA, 1998, pp. 357 e 399-400), sempre em escala ascendente até este momento, quando, em decorrência da posição neutra da Argentina na II Guerra Mundial, os

Estados Unidos passaram progressivamente a cortar as exportações de filme virgem e a produção do país sul-americano declinou em termos numéricos. Já no Brasil, em 1931 o número de longas chegou a 17 – incluindo-se o grande sucesso *Coisas nossas* (Wallace Downey) –, caindo no ano seguinte para 14, para 10 em 1933 e chegando a 1942 com apenas 08 produções (JOHNSON, 1987, p. 201). Ambos os países produziram em 1934 o mesmo número de filmes, 07, mas na Argentina a tendência era de ascensão enquanto no Brasil de queda; o que se verifica claramente em 1935, quando se invertem as posições, com 06 fitas feitas no Brasil e 15 na Argentina.

O período que vai de 1933 até 1942 é considerado por parte da historiografia como o mais importante do cinema argentino e o próprio título do livro clássico de Domingo di Nubila não deixa dúvidas, trata-se de “la epoca de oro”. Já em relação ao Brasil, em seu conhecido ensaio “Cinema no Brasil: o velho e o novo”, Alex Viany considera a década de 1930 simplesmente “íngrata” (VIANY, 1999, p. 177).

Hipóteses Para Estudo

Neste ponto seria de interrogar: por que a partir de situações no campo do cinema mais ou menos semelhantes Brasil e Argentina tiveram desempenhos tão distintos ao longo dos anos 1930? O primeiro país possuía uma produção numericamente razoável entrando rapidamente em decadência e se fixando nesta situação até o fim do conflito mundial, o segundo país assistiu ao aumento paulatino de produção que chegou a números expressivos na virada da década de 1930 para 1940.

Tenho pelo menos quatro hipóteses que podem explicar a situação contrastante. Elas necessitam de maior desenvolvimento em termos de pesquisa para se verificar até que ponto elas possuem de fato força de explicação. Ademais, elas não são excludentes e devem ser pensadas como um conjunto de fatores, os quais eventualmente se inter-relacionam. Abaixo exponho as quatro hipóteses iniciais de trabalho.

Hipótese 01: Os Profissionais Estrangeiros

Uma questão até o momento muito pouco discutida sobre as diferentes tentativas industriais nos países subdesenvolvidos é relativa ao *know how* de

determinado tipo de cinema. Se atinarmos que, para boa parte dos empreendedores envolvidos com as tentativas industrializantes dos anos 1930 aos anos 1950, a única forma válida era aquela característica do que hoje entendemos por cinema clássico coloca-se o problema não apenas da importação de equipamentos, da construção de estúdios e da emulação do *star system*, mas também de como saber fazer aquele tipo de filme ou pelo menos como atingir determinados padrões técnicos e estilísticos que caracterizavam o cinema dominante naquele momento, ou seja, a produção típica do *studio system*. Uma das maneiras, dentre várias possíveis, de apreender este *know how* era justamente por meio da importação de técnicos com experiência neste tipo de sistema.

É curioso notar que no Brasil houve pouca atração de profissionais estrangeiros nos primeiros anos da Cinédia e da Brasil Vita Filmes. É difícil explicar as razões disto, mas certamente, entre elas, havia por parte da corporação cinematográfica brasileira resistência ideológica ao profissional estrangeiro. Documento importante neste sentido é o artigo de Luiz de Barros intitulado “O valor dos nossos técnicos”, no qual o diretor carioca combate a idéia de trazer técnicos estrangeiros ao Brasil para ensinar aos nacionais, pois, em primeiro lugar, a nossa luz seria diferente da luz européia ou da norte-americana, e, já que o estrangeiro não estaria acostumado a fotografá-la, as suas lições tornar-se-iam inúteis; em segundo lugar, o técnico nacional seria mais bem preparado justamente por não possuir especialização, trabalhando em diversas funções e estando acostumado a utilizar câmeras bem menos modernas que os técnicos estrangeiros e à falta de uma emulsão da Kodak que possuiria qualidade superior para revelação de filmes (BARROS, 1924).

Na Argentina, ao contrário, a aceitação do profissional de origem estrangeira parece ter sido maior no período. Lumiton, quando da sua fundação, contratou como diretor de fotografia John Alton e para a sessão de montagem Laszlo Kish, ambos profissionais de origem húngara, e, pouco depois, o fotógrafo alemão Gerardo Húttula. A Pampa Film, já no período áureo do cinema argentino em pleno ano de 1940, contratou o fotógrafo americano Bob Roberts. Outros estrangeiros com passagem por Buenos Aires nesse período como fotógrafos foram o suíço Francis Boeniger, o italiano Fulvio Testi e o espanhol José María Beltrán. No campo da cenografia, um nome de relevo foi o exilado espanhol Gori Muñoz (NUBILA, 1998, p. 77, 164, 298, 351 e 353).

Estes profissionais não só colaboraram na melhoria da qualidade do cinema argentino como também formaram jovens técnicos naquele país.

Hipótese 02: A Origem Profissional dos Donos das Produtoras

Uma segunda diferença entre as duas cinematografias que chama a atenção nos anos 1930 é a experiência profissional pregressa dos produtores. No Brasil o dono da principal produtora, a Cinédia, era Adhemar Gonzaga, que tinha experiência como jornalista ligado à imprensa cinematográfica e como diretor de um longa-metragem importante, o já mencionado *Barro humano*, mas cuja produção foi inteiramente desligada de padrões industriais ou comerciais. A proprietária da Brasil Vita Film, Carmen Santos, era uma atriz bastante conhecida do público não tanto pelos seus filmes, mas sim por sua exposição na imprensa cinematográfica, além de ter alguma experiência como co-produtora de *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, 1929) e produtora de *Onde a terra acaba* (Octavio Mendes, 1932), ambos fracassos de público. Destoa neste quadro a figura do fundador da Sonofilms, Alberto Byington Jr., homem de negócios que possuía emissoras de rádio e representante no Brasil da gravadora Columbia (HEFFNER, 2000, p. 521).

Em termos comparativos é interessante notar que na Argentina a experiência pregressa de alguns produtores tinha ligação com o comércio cinematográfico. O caso mais significativo é o de Angel Mentasti que, ao longo da década de 1920 e no início dos anos 1930, trabalhou no campo da distribuição e chegou mesmo a ser proprietário da Cosmos Film, empresa deste setor. A EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), fundada em 1938, era propriedade de 04 sócios: o industrial do setor de sabão Robert Llauro, o produtor Julio Joly, o exibidor Clemente Lococo – dono de uma grande cadeia de cinemas – e o distribuidor Adolfo Z. Wilson (MARANGHELLO, 2005, p. 69 e 99). Os fundadores da produtora Lumiton foram pioneiros da radiofonia e comandaram negócios na área das comunicações (NUBILA, 1998, p. 76-77).

Seria de salientar que na Argentina as pessoas envolvidas com o comando das empresas cinematográficas tinham, em geral, mais experiências em negócios, inclusive no que tange ao cinema. Parece-me fundamental, como fator de explicação do desenvolvimento da produção argentina, o dado de que algumas pessoas conheciam

bem o campo da distribuição e da exibição, ao contrário dos brasileiros, cujas experiências eram bem restritas neste sentido.

Hipótese 03: A Influência da Tradição Teatral

Tanto na Argentina como no Brasil a influência da música popular sobre a produção cinematográfica se fez sentir fortemente quando do advento do som, principalmente – mas não só – na forma do tango e do samba, respectivamente. É óbvio que isto decorreu do interesse do público em ver os cantores e as cantoras de sucesso executando suas músicas e já alguns dos primeiros curtas sonoros realizados ainda no final dos anos 1920 são apresentações de artistas de grande popularidade como em *O bem-te-vi* (José Del Picchia, 1927), no qual Paraguaçu entoava modas sertanejas, ou *Mosaico criollo* (Eleuterio Iribarren, 1928), no qual se pode ver, entre outros artistas, Anita Palmero interpretando um tango. É ainda de observar que o musical se constituiu no gênero mais popular do cinema hollywoodiano quando do advento do som.

Outra parece ter sido a sorte do teatro voltado para o público popular. Aparentemente, no Brasil houve mais resistência à absorção de pessoas, textos e mesmo formas provenientes do teatro de revista; ao passo que na Argentina a revista e principalmente o “sainete criollo”³ foram bases culturais para a produção cinematográfica. Seria o caso ainda de observar que tanto a revista quanto o sainete eram formas teatrais com grande vitalidade em termos de público ao longo dos anos 1920.

Na Argentina houve cineastas importantes, como Manuel Romero, que tiveram experiência ampla escrevendo e dirigindo para o teatro, ou atrizes, como Tita Merello, que circularam entre os dois meios. No Brasil dos anos 1930, também houve profissionais que atuaram nos dois meios, com destaque para o diretor e ator Mesquitinha, mas se trata de uma exceção. Nomes importantes do cinema brasileiro da época, como Adhemar Gonzaga ou Humberto Mauro, não tinham nenhum apreço pelas relações entre cinema e teatro.

³ O “sainete criollo” é o modo como o gênero do sainete constituiu-se historicamente na Argentina. Trata-se de uma peça em geral com apenas um ato e que expõe de maneira bem humorada aspectos da vida nos “conventillos” (habitações populares típicas das primeiras décadas do século XX em Buenos Aires).

Hipótese 04: O Estado

A última das minhas hipóteses de trabalho talvez seja a mais interessante e mesmo impactante para os trabalhos de história do cinema: a ação do Estado. No caso brasileiro a primeira legislação de proteção à produção data de 1932, trata-se do decreto 21.240, o qual previa a exibição obrigatória do curta-metragem nacional de caráter educativo junto ao longa-metragem estrangeiro. Em 1939, a legislação foi ampliada prevendo a exibição também de um longa-metragem nacional por ano em cada sala de cinema. São diversos os autores que criticam tais medidas pela sua timidez. Por exemplo, Jean-Claude Bernardet considera que “a quantidade de reserva de mercado outorgada sempre foi aquém das possibilidades da produção. Em 1932, quando a Cinédia, por exemplo, já existia, era ridículo prever apenas a exibição de curtas-metragens” (BERNARDET, 1979, p. 36). Em 1936, foi criado o primeiro órgão federal voltado para o cinema, o INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), dirigido pelo antropólogo e educador Edgard Roquette-Pinto e contando nos seus quadros técnicos com a figura de Humberto Mauro. O órgão possuía finalidades voltadas exclusivamente para o cinema educativo. Segundo Sheila Schvarzman, a produção do INCE até 1945 pode ser caracterizada ideologicamente da seguinte forma:

O INCE, pensado como um instrumento de informações e aprendizado para populações diversas – dos estudantes das escolas primárias aos trabalhadores em suas associações profissionais, ou em espaços longínquos -, veicula não só a mentalidade saneadora da época pelos feitos do Estado, mas também as descobertas dos cientistas e as medidas e conhecimentos que se acreditavam necessários para fazer emergir o homem brasileiro em toda a sua potência. (SCHVARZMAN, 2004, p. 198)

Na Argentina, no mesmo ano de 1936, surgiu o Instituto Cinematográfico Argentino, tendo como presidente o político de corte conservador Matías Sánchez Sorondo e como diretor técnico o crítico Carlos Alberto Pessano; as funções deste órgão eram limitadas ao campo da produção de filmes educativos, de propaganda oficial e de divulgação das belezas naturais do país, além do encargo de proibir a exportação de películas consideradas negativas para a imagem da nação. Porém, na Argentina o surgimento da legislação protecionista é bem mais tardio. Somente em 1943 entrou em

vigor a primeira lei de obrigatoriedade visando apoiar a produção nacional, relativa à exibição de um documentário de curta-metragem ou cine-jornal em cada sessão de cinema. No ano seguinte, a legislação foi ampliada para o longa-metragem, que, além da cota de tela, teve definida por lei a forma de pagamento ao produtor pelo sistema de percentagem da arrecadação (MARANGHELLO, 2000, p. 30, 32, 45 e 61-62).

É importante reter que nos anos 1930 foi possível ao cinema argentino não apenas subsistir no seu próprio mercado como avançar sem o apoio do Estado na forma de legislação protecionista.

A partir desta observação seria possível pensar que o apoio do Estado ao cinema brasileiro não foi apenas insuficiente, como já salientado por diversos autores, mas ainda que a forma como ele se configurou foi mesmo deletéria. Já tive a oportunidade de apontar em outro lugar que a ação do governo de Getúlio Vargas em prol do cinema brasileiro foi integralmente de viés “culturalista”, sem nenhuma preocupação com o aspecto industrial da atividade, ou seja, o cinema era encarado tão somente como difusor de valores culturais tidos como unificadores da nação (AUTRAN, 2004, p. 68-74), valores estes que eram identificados pelos intelectuais a serviço do Estado.

Um elemento importante a ser ponderado a respeito do apoio concedido pelo Estado foi o seu custo em termos de direcionamento da produção, mesmo no caso dos filmes de ficção de longa-metragem voltados para o grande público. Edgard Roquette-Pinto, então o principal interlocutor do governo para com o meio cinematográfico, por ocasião de uma emissão radiofônica nos festejos do Mês do Cinema Brasileiro, em maio de 1936, lembrava aos cineastas que o decreto 21.240 “abriu amplas e promissoras possibilidades” para o cinema nacional, mas também advertia:

Lembrem-se, porém, os cinematografistas brasileiros que os grandes favores obtidos foram pelo Chefe do Governo Provisório, sujeitos a uma cláusula solene: “O Cinema deve, cada vez mais, auxiliar a educação do povo”.

Isto já não é um dever; é mesmo uma glória. (*Apud* CARIJÓ, 1937, p. 201)

Note-se que na Argentina também havia pressões provenientes do Estado sobre os produtores cinematográficos. Em 1938, o Instituto Cinematográfico Argentino

proibiu a estréia do filme inicialmente intitulado *Tres argentinos en París*, de Manuel Romero, obrigando a alteração de nome da película para *Tres anclados en París*, pois, segundo o órgão, a fita apresentava situações que feriam a nacionalidade argentina (NUBILA, 1998, p. 188). No entanto, na Argentina esta pressão era relativa pelo fato de o Estado ter pouco para retirar dos cineastas, afinal lá não havia naquele momento nenhuma lei protecionista.

A situação era bem diferente do Brasil, onde todas as esperanças dos cineastas se voltavam para este tipo de legislação, o que tornava a força da pressão do Estado muito maior.

A insistência de Adhemar Gonzaga em continuar bancando ao longo da década de 1930 e mesmo nos anos 1940 melodramas tais como *Pureza* (Chianca de Garcia, 1940), adaptação do romance de José Lins do Rego com algum verniz de alta cultura sem o menor apelo para o público, demonstra que os produtores atendiam aos chamamentos do governo, pois, caso contrário, afigura-se que, hipoteticamente, a produção de filmes voltados para a música popular e com humor escrachado seria bem mais recorrente na cinematografia brasileira da época.

A mensagem do Estado brasileiro foi plenamente compreendida pelos cineastas a ponto de em *Romance proibido* (Adhemar Gonzaga, 1944)⁴ haver uma cena na qual a personagem feminina central – a professora Grácia, interpretada pela atriz Lucia Lamur – ensina a um caipira a utilidade do projetor cinematográfico que acabara de chegar na escola: aprimorar a educação naquele lugar afastado por meio da exibição de filmes. Entre o Estado e o público cinematográfico da época, os produtores brasileiros decidiram-se pelo primeiro.

Referências Bibliográficas

ALLEN, Robert C. e GOMERY, Douglas. **Faire l'histoire du cinéma – Les modèles américains**. Paris: Nathan, 1993.

⁴ *Romance proibido* só foi lançado comercialmente em 1944, mas sua realização começou em 1939. Este longo período de produção marcado por diversas interrupções foi causado pelas dificuldades decorrentes da II Guerra Mundial e também pelo quadro de absoluta precariedade do cinema brasileiro de então (GONZAGA, 1987, p. 78).

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

AVELLAR, José Carlos. A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjines, Alea (orgs) – **Teorias de cinema na América Latina**. São Paulo: 34 /Edusp, 1995.

BARROS, Luiz de. O valor dos nossos técnicos. **Selecta**, Rio de Janeiro, v. X, n. 25, 21 jun. 1924.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CARIJÓ, Armando de Moura (relator). Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros – Relatório da Diretoria – Biênio de 2-6-34 a 2-6-36. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937.

GONZAGA, Alice. **50 Anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

HEFFNER, Hernani. Sonofilms. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000. p. 521-522.

HENNEBELLE, Guy e GUMUCIO-DAGRON, Alfonso (orgs.). **Les cinémas de l'Amérique Latine**. Paris: Lherminier, 1981.

JOHNSON, Randal. **The film industry in Brazil – Culture and the State**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. **Cinearte**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 194, 13 nov. 1929. (A)

LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. **Cinearte**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 197, 04 dez. 1929. (B)

MANSILLA, Silvina Luz. El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino. **Huellas**, Mendoza, n. 7, 2010. p. 67-74.

MARANGHELLO, César. Cine y Estado – Del proyecto conservador a la difusión peronista. In: ESPAÑA, Claudio (org.). **Cine argentino – Industria y clasicismo – 1933/1956**. V. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000. p. 22-159.

_____. **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005.

NUBILA, Domingo di. La epoca de oro – **Historia del cine argentino I**. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

NUÑEZ, Fabián Magioli. **O que é “Nuevo Cine Latinoamericano”? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

OROZ, Silvia. **Melodrama – O cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Paris : L'Harmattan, 2000.

RAMOS, Lécio Augusto. Cinearte e a polêmica do cinema sonoro. In: AVELLAR, José Carlos (org.). **Seminário Cinearte**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991. p. 51-56.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

TALAMÓN, Gastón O. El “film” sonoro es un peligro para la argentinidad musical. La Prensa, Buenos Aires, 26 jan. 1930.

VIANY, Alex. Cinema no Brasil: o velho e o novo. In: _____. **O processo do Cinema Novo**. Organizado por José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 173-185.