

ASPIRAÇÕES INDUSTRIAIS

POR ARTHUR AUTRAN

AVANÇOS NA ARGENTINA E NO MÉXICO,
ESTAGNAÇÃO NO BRASIL NOS ANOS 1930-1940

SANGUE
LATINO



Os esquecidos

O período que vai de 1930 a 1949 foi marcado na Argentina, no Brasil e no México por diversas tentativas de alavancamento da produção cinematográfica a partir do modelo que então imperava em Hollywood, baseado no *studio system* e que tinha como complemento fundamental o *star system*. Esses empreendimentos industriais visavam lutar por um lugar nos mercados nacional ou mesmo regional e possibilitaram o aparecimento de gêneros de extrema popularidade, assim como de artistas amados pelo público.

Ainda que o cinema norte-americano continuasse a dominar os mercados internos dos três países ao longo do período, na Argentina e México houve grande desenvolvimento da indústria; já o Brasil não teve o mesmo destino, permanecendo com problemas crônicos na produção e na sua relação com o público.

Na Argentina, no Brasil e no México, a década de 1910 foi marcada pela formação do mercado cinematográfico segundo os interesses do produto estrangeiro, notadamente o francês, o italiano e o norte-americano. Com as dificuldades advindas da I Guerra Mundial para os países europeus, os Estados Unidos tiveram a possibilidade histórica de se destacar na concorrência e tomar conta sozinhos de vastos territórios, em especial os da América Latina.

O advento do som em fins da década de 1920 modificou o cinema em termos tecnológicos e estéticos, bem como provocou grande rebuliço nos mercados de língua não inglesa, pois se o público a princípio ia às salas para se maravilhar com a novidade, logo a seguir se cansava com o fato de não compreender os filmes, dado que os processos de tradução (legendagem ou dublagem) demoraram um par de anos para serem fixados.

A situação de instabilidade no mercado parece ter sido fundamental para que os produtores latino-americanos se lançassem à concretização de projetos industriais de vulto. Inspirados no *studio system*, foram construídos estúdios, importados equipamentos e contratados técnicos e artistas, ou seja, houve muito capital investido em cinema na Argentina, no Brasil e no México ao longo dos primeiros anos da década de 1930.

Como principais exemplos da animação que tomou conta das cinematografias latino-americanas, podemos mencionar na Argentina a criação da Argentina Sono Film – por D. Angel Mentasti, em 1931 – e da Lumiton – empreendimento iniciado em 1933 e comandado por César Guerrico, Enrique Susini e Luis Romero Carranza. No Brasil, no ano de 1930 foi fundada a Cinédia – de Adhemar Gonzaga – e em 1933, a Brasil Vita Filme – de Carmen Santos. Finalmente no México, pode-se anotar a fundação da México Films – por Jorge Stahl, em 1933 – e da Clasa (Cinematográfica Latinoamericana S.A.) – um empreendimento apoiado por capital do Estado datado de 1935.

Algumas das primeiras produções sonoras latino-americanas destas e de outras produtoras alcançaram enorme sucesso de público, no que pese a grande diferença de nível técnico em relação ao cinema norte-americano e do que os críticos da época identificavam como pobreza em termos estéticos e narrativos. Exemplos da aceitação do público nos primórdios do sonoro são películas como as portenhas *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) e *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933); as brasileiras *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931) e *Alô, alô, carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936); as mexicanas *Madre querida* (Juan Orol, 1935) e *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936).

Não deixa de ser interessante observar que nos três países a música popular teve grande importância na afirmação das respectivas cinematografias junto ao público. Os títulos de algumas obras já deixam entrever a centralidade do samba, do tango e de outros ritmos então populares. Muitas vezes os próprios cantores – como Mário Reis e Tito Guízar – e cantoras – como Ada Falcón, Azucena Maizani e Carmen Miranda – apareciam nas fitas interpretando seus grandes sucessos e servindo de chamariz para o público.



Carmen Miranda

Também é possível perceber que dois gêneros tiveram mais relevância no avanço dessas cinematografias no mercado: a comédia e o melodrama. A primeira com origem no teatro de revista e baseada mais nas falas do que nos gestos dos artistas; o segundo tendo como eixo das tramas os amores destruídos e, principalmente, mães “pecadoras” – prostitutas, em geral – que se esforçam para os filhos terem um lugar respeitável na sociedade. Surgiram astros e estrelas de grande popularidade, tais como Arturo de Córdova, Cantinflas, Jorge Negrete, Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Maria Félix, Niní Marshall e Oscarito.

Mas se na Argentina e no México, ao longo dos anos 1930, a produção cresceu em volume, na aceitação do público interno e até passou a ser exportada para mercados de língua espanhola, o mesmo não ocorreu no Brasil. Aqui, a cada sucesso de público seguiam-se diversos fracassos, por vezes em fitas com grande investimento financeiro, como no caso da paulista *Eterna esperança* (Léo Marten, 1939), única produção da Cia. Americana de Filmes.

Os números relativos à produção mostram claramente a estagnação brasileira diante do crescimento da Argentina e do México. Em 1938, foram realizados 41 longas-metragens argentinos, 57 mexicanos e apenas oito brasileiros. Na virada da década, os dois países de língua espanhola disputavam a primazia no subcontinente, e em 1942 a situação modificou-se, com a Argentina tendo produzido 57 longas e o México, 47. O Brasil continuava com o número de oito películas. A partir de 1943, também a produção argentina entrou em crise devido às restrições norte-americanas em fornecer filme virgem ao país, cuja posição neutra na II Guerra Mundial incomodava o governo Roosevelt. A partir desse ano, o México assumiu a liderança da produção e do mercado no subcontinente com 71 películas, enquanto a Argentina realizou 36 e o Brasil apenas oito filmes.

Explicar o acanhamento da nossa produção frente aos dois outros países não é simples. Talvez a pouca experiência dos produtores brasileiros no mercado cinematográfico justifique parcialmente a dificuldade crônica da produção para avançar entre nós naquele momento. A tentativa brasileira mais importante do período, a Cinédia, foi capitaneada por Adhemar Gonzaga, um jornalista que até então só havia dirigido *Barro humano* (1929), filme que alcançou o sucesso de público, mas produzido fora de qualquer esquema comercial. Já o principal empreendimento do país vizinho, a Argentina Sono Film, tinha à frente D. Angel Mentasti, que ao longo da década de 1920 atuou no campo da distribuição.

Também as diferentes políticas cinematográficas adotadas pelos países explicam em parte resultados tão díspares. O advento do som tornou mais evidente o fato de que a produção cinematográfica norte-americana interagiu com a cultura de cada país, influenciando-a. Decorria daí o temor do suposto domínio avassalador do inglês sobre as outras línguas e culturas, fantasma que assombrou muitos intelectuais e políticos ao redor do mundo. Esse foi um fator central para que diversos países a provassem alguma política protecionista em relação à produção nacional.

O Brasil adotou legislação protecionista antes que a Argentina e o México. Em 1932, ainda durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas, foi sancionado o Decreto 21.240, o qual, entre diversas outras providências, previa a exibição compulsória de filmes educativos,



Oscarito



Cantinflas

de maneira que se tornou obrigatória a exibição de um curta-metragem nacional acompanhando o longa estrangeiro. Somente em 1939, a legislação foi estendida para o longa-metragem nacional, com a obrigatoriedade de cada cinema exibir um filme por ano.

O apoio do Estado à produção cinematográfica foi tardio na Argentina, quando comparado com os outros dois países. Somente a partir da crise advinda com a II Guerra Mundial é que o Estado começou a intervir no mercado. Em 1943, entrou em vigor a primeira lei de obrigatoriedade no país relativa à exibição compulsória de um documentário de curta-metragem ou cinejornal 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. No período de Juan Domingo Perón como Presidente da República (1946-1955), diversas medidas protecionistas foram tomadas em favor da produção, isso por meio de facilidades creditícias concedidas pelo Banco de Crédito Industrial para os produtores e da criação de um fundo de fomento do Estado.

Afigura-se que a política brasileira, **eminentemente cultural** e sem nenhuma preocupação de fundo industrial, não apenas foi insuficiente no sentido de garantir condições mínimas de mercado para o produto nacional, mas ainda parece ter levado os produtores a se focarem mais em tipos de filmes **pouco adequados para o avanço industrial...**

O México foi o país no qual a intervenção estatal constituiu-se de forma mais profunda. Conforme já mencionado, em meados dos anos 1930 o Estado tinha participação nos estúdios Clasa; ademais, o governo interveio nos estúdios de Chapultepec, os quais passaram a se denominar Nacional Productora. O Banco Nacional Cinematográfico, criado em 1942 para fazer empréstimos mais adequados para a lógica da produção, foi estatizado em 1947. Desde 1939, havia legislação de exibição compulsória de longas-metragens mexicanos, nesse caso prevendo a exibição de ao menos um filme por mês em cada cinema.

Afigura-se que a política brasileira, eminentemente cultural e sem nenhuma preocupação de fundo industrial, não apenas foi insuficiente no sentido de garantir condições mínimas de mercado para o produto nacional, mas ainda parece ter levado os produtores a se focarem mais em tipos de filmes pouco adequados para o avanço industrial – documentários, cinejornais e fitas de cunho educativo. Na Argentina e no México, embora também houvesse esse filão, os produtores voltaram a sua atenção para produtos que tivessem condições de conquistar o mercado, além de, em determinados momentos, obterem maior apoio do Estado.

No Brasil, a consciência do mercado ocupado pelo produto estrangeiro e da ineficiência da política do Estado para o desenvolvimento industrial levou o grupo integrado por Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo, Edgar Brasil, José Carlos Burle e Arnaldo de Farias a fundar em 1941 a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. Esta companhia possui enorme importância para a história do cinema brasileiro, pois, para além de ter se tornado a principal produtora de

chanchadas, partiu do pressuposto de que não se devia embasar a produção no *studio system*, mas sim em uma estrutura simples que correspondesse às reais possibilidades do mercado.

A Atlântida produziu filmes marcantes nos anos 1940, tais como *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), *Este mundo é um pandeiro* (Watson Macedo, 1947), *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949) e *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949). Antes do final da década, a empresa passaria para o controle de Luiz Severiano Ribeiro, então o principal exibidor brasileiro e dono da distribuidora UCB (União Cinematográfica Brasileira). A partir daí, forjou-se um esquema verticalizado que garantiria a continuidade da Atlântida na década seguinte com base no sucesso de público das chanchadas.

Ainda em relação ao Brasil, 1949 é o ano da criação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, o maior empreendimento industrial da história do cinema brasileiro e que também buscou emular Hollywood. A estrondosa falência da Vera Cruz em 1954 enterraria a pretensão da imitação entre nós do *studio system* e recolocaria a discussão sobre a indústria em novo patamar, especialmente no que tange ao apoio do Estado.

Para o historiador Emilio Garcia Riera, em *Breve historia del cine mexicano – primersiglo – 1897-1997* (1998), o período de 1941 a 1945 marcou a “época de ouro” do cinema mexicano. Além da política governamental favorável à indústria, os Estados Unidos apoiaram a produção local, e o fornecimento de película virgem para o México teve prioridade em relação a muitos outros países. Para além das comédias e melodramas, foram também produzidas películas históricas e adaptações literárias. A partir de meados da década, o cinema mexicano passou a ser reconhecido internacionalmente, em especial por meio da obra de Emilio Fernández, cujos filmes *Maria Candelária* (1943) e *Enamorada* (1946) foram exibidos em grandes festivais, obtendo prêmios e boa recepção da crítica. Em 1946, Luis Buñuel fixou-se no país, realizando a seguir *Gran Casino* (1946), *El gran calavera* (1949) e a obra-prima *Os esquecidos* (*Los olvidados*, 1950). O México parece comprovar a teoria de que da massa de produtos industriais, na maior parte dos casos medíocres, formam-se condições econômicas, técnicas e estéticas para o surgimento dos grandes filmes.

Para concluir, é importante notar que havia diferentes níveis de intercâmbio entre as três cinematografias no período abordado. A circulação de filmes entre os países ocorreu apesar da instabilidade política e da concorrência norte-americana, observando-se que o cinema brasileiro possuiu um papel bem menor em relação aos outros dois países. Em termos comerciais, o México destaca-se, pois em 1945 lá constituiu-se a PelMex, distribuidora voltada para a comercialização do produto nacional nos mercados latino-americanos. Havia ainda a circulação de profissionais: o brasileiro Oduvaldo Vianna dirigiu no país vizinho o longa *El hombre que nació dos veces* (1938); a argentina Libertad Lamarque, após ter se afirmado como estrela em seu próprio país, fixou-se no México e continuou a brilhar como atriz; e o mexicano Arturo de Córdova trabalhou na sua pátria e na Argentina, bem como no Brasil já na década seguinte. Esses são apenas alguns exemplos das relações que já nos anos 1930 e 1940 existiam entre as nossas cinematografias, e elas se afiguram mais fortes do que em geral imaginamos. ■

Arthur Autran é professor da Universidade Federal de São Carlos, autor de *Alex Viany: crítico e historiador* (Perspectiva, 2003) e do documentário *A política do cinema* (2011).