POR LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

ALGUMAS NOTAS SOBRE TÉCNICOS IMIGRANTES LATINO-AMERICANOS E SUAS MÚLTIPLAS CONTRIBUIÇÕES

SANGUE LATINO

Sabe-se que italianos, portugueses, espanhóis e ingleses tiveram comprovada importância na introdução e no desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil. Bem menos estudada, no entanto, é a participação dos imigrantes oriundos de outros países do Cone Sul, que em diversos momentos aqui desempenharam papéis decisivos como técnicos e criadores nos campos da fotografia, da montagem, da cenografia e, de forma mais restrita, do roteiro.

Em termos estritamente numéricos, predominam os profissionais egressos da Argentina, seguidos por uruguaios e chilenos e, em menor escala, paraguaios e bolivianos. O setor da fotografia é sem dúvida aquele que mais atraiu profissionais, sobretudo os argentinos – desde Juan Etchebehere, operador atuante no período silencioso (*Nos sertões do Avanhandava*, 1924), a Hugo Kovensky, requisitado fotógrafo do cinema da era pós-Collor (*Um céu de estrelas*, Tata Amaral, 1996).

Como demonstra Arthur Autran em outro texto desta edição, os anos 1930-40 foram especialmente férteis para o cinema platino, que nesse mesmo período formou fotógrafos e iluminadores como Mário Pagés, Juan Carlos Landini e Adolfo Paz Gonzales. A crise que atinge o cinema argentino na virada para os anos 1950 estimula a vinda desses fotógrafos ao Brasil, num período de grandes expectativas em torno dos estúdios paulistas. E se a Vera Cruz contava com a participação majoritária de técnicos europeus, a Maristela valeu-se sobretudo dos profissionais argentinos. Em um depoimento de 1982 ao pesquisador Afrânio Mendes Catani, Mário Audrá Jr. revela que optou pelos argentinos porque além de serem excelentes profissionais também aceitavam receber salários mais baixos, compatíveis com o tipo de produção que a Maristela buscava desenvolver. Para esses técnicos, por sua vez, trabalhar no Brasil significava escapar dos problemas políticos trazidos pelo peronismo.

Mário Pagés é certamente o nome principal desse grupo. Após trabalhar por dez anos nos Estúdios San Miguel, fixou-se no Brasil a partir de 1951, quando assinou a fotografia de *Presença de Anita*, primeiro filme da Maristela. Sua carreira no cinema brasileiro está atrelada ao modelo de estúdio. Não por acaso, depois de passar pela Maristela, pela Flama e pela Brasil Vita Filme, ingressou a partir de 1959 na televisão e no cinema publicitário.

Mas não foi a Maristela a responsável pela primeira vinda de Pagés ao Brasil, e sim o produtor e ator Roberto Acácio e o diretor Fernando de Barros, que em 1949 se juntaram para realizar a produção independente *Quando a noite acaba*. Esse filme contou ainda com o elogiado trabalho de montagem do espanhol Mario Del Rio, oriundo do cinema mexicano. Foi Fernando de Barros quem posteriormente convenceu Pagés a sair da Argentina para vir trabalhar em São Paulo. Pagés, por sua vez, trouxe para cá os operadores de câmera Juan Carlos Landini e Adolfo Paz Gonzales, igualmente formados pela prática da fotografia em estúdio.

ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

A influência dessa escola entre nós se faz sentir na trajetória de um fotógrafo como Hélio Silva, que trabalhou como assistente de câmera para Pagés em *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953) e como foquista de Gonzales em *Mulher de verdade* (Alberto Cavalcanti, 1954). Certa capacidade de improviso também parece ter possibilitado um diálogo mais rico entre os profissionais argentinos e brasileiros. Um filme como *Rico ri à toa* (Roberto Farias, 1957), fotografado por Juan Carlos Landini nas ruas do Rio de Janeiro e nos estúdios da Flama, é um exemplo dessa versatilidade, com uma iluminação que varia do claro-escuro típico do filme *noir* à luz solar neorrealista.

Já no contexto da década de 1960, deve-se sublinhar a trajetória de Ricardo Aronovich. Antes de sua vinda, Aronovich integrou o movimento de renovação estética do cinema argentino, dirigindo a fotografia de *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1961) e de *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), marcos do chamado Nuevo Cine Argentino. Embora não seja extensa, sua filmografia no Brasil é marcante pela sofisticação artística e pela excelência técnica, bastando citar filmes como *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *São Paulo S.A.* (Luís Sérgio Person, 1965), *Vereda da salvação* (Anselmo Duarte, 1965) e *Tempo de violência* (Hugo Kusnet, 1969), nos quais aliou com maestria experimentalismo e rigor. A partir da década de 1970, continuou sua bem-sucedida carreira na Europa, fotografando para Louis Malle, Alain Resnais, Ettore Scola e Costa-Gavras, entre outros.

Menos lembrada (talvez por estar mais próxima de um recorte comercial) é a trajetória do também argentino Rodolfo Neder, que fotografou filmes para Jece Valadão (*História de um crápula*, 1965; *Essa gatinha é minha*, 1966), Watson Macedo (*Rio, verão & amor*, 1966), Aurélio Teixeira (*Entre o amor e o cangaço*, 1965) e Rex Endsleigh (*Crime de amor*, 1965), além de diversos institucionais para a Cinédia nos anos 1970. Ligado ao Instituto de Cinematografia de Santa Fé, Neder dirigiu no Brasil curtas documentais como *A última ceia segundo Ziraldo* (1968) e *Forças e seus efeitos* (1970).

Ainda no campo do cinema popular, vale mencionar a carreira do uruguaio Américo Pini, diretor de fotografia de *Coração de luto* (Eduardo Llorente, 1967), clássico do cinema caipira com Teixeirinha. Tendo iniciado sua carreira como fotógrafo de Walter Hugo Khouri e como operador de câmera em *Mulher de verdade*, Pini chegou a dirigir e a fotografar um longa, o policial *Um crime no... verão* (1971), realizado em Porto Alegre. Expressiva também é a trajetória do paraguaio Fausto Bogado: em um curto período de tempo (1984-88) fotografou 14 filmes eróticos e de sexo explícito na Boca do Lixo de São Paulo, em prolífica parceria com Juan Bajon (*Colegiais em sexo coletivo, Sexo com chantilly, Meu marido, meu cavalo, A colegial sacana* e *Bonecas do amor*, entre outros).

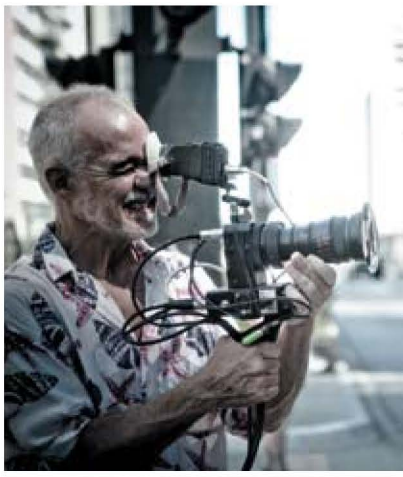
No período conhecido como "retomada do cinema brasileiro", Félix Monti e César Charlone destacaram-se respectivamente com *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002). No entanto, já tinham atrás de si uma longa estrada. Brasileiro radicado na Argentina, Monti começou a fotografar em meados dos anos 1960 e trabalhou com os argentinos Luis Puenzo (*A história oficial*, 1985) e Fernando Solanas (*Tangos, o exílio de Gardel*, 1985). De 1995 a 2002 assinou a fotografia de alguns filmes brasileiros de sucesso popular (*O que é isso, companheiro?*; *O auto da Compadecida*) e verdadeiros fiascos comerciais e artísticos, como *Bela Donna* e *Eu não conhecia Tururu*. O uruguaio César Charlone, por sua vez, radicado no Brasil desde 1970, manteve uma filmografia bastante regular. Nos anos 1980, enveredou por um tipo de iluminação marcada pelo estilo publicitário (*O homem da capa preta*, *Feliz ano velho*); na década seguinte, incorporou a estilização realista apropriada aos novos tempos de resgate da tradição cinemanovista (*Como nascem os anjos*, *Cidade de Deus*).

Nos outros três setores-chave da criação cinematográfica mencionados no início deste texto (roteiro, cenografia e montagem) a participação numérica dos imigrantes latino-americanos é comparativamente menor, mas não menos expressiva. O argentino Alfredo Oroz, falecido em 1993, teve no Brasil uma carreira curta, roteirizando apenas cinco filmes em um período difícil de transição do cinema brasileiro (1984-93). Sua trajetória revela uma grande capacidade de se adaptar a estilos diversos, bastando citar filmes como *Tropclip* (Luiz Fernando Goulart, 1985), *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985) e *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994).

Tendo trabalhado com teatro nos anos 1960, no Chile, Jorge Durán chegou ao Brasil logo após o golpe militar que destituiu Allende. Dividiu-se entre a assistência de direção (*Dona Flor e seus dois maridos*, *Quilombo*) e a roteirização de filmes como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1976), *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984) e *A maldição de Sanpaku* (José Joffily, 1991), entre vários outros. Dirigiu e roteirizou *A cor do seu destino* (1986) e *Proibido proibir* (2006), filmes festejados pela crítica.

O cenógrafo argentino Victor Pablo Olivo foi um dos responsáveis pelo incremento qualitativo nos filmes que a produtora Flama realizou nos anos 1950, em especial o carnavalesco *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1951). Infelizmente, há pouquíssimas informações sobre esse profissional; sabe-se, contudo, que além de integrar a equipe da Flama, Olivo trabalhou intensamente no ano de 1953, participando da cenografia de *Balança mas não cai* (Paulo Wanderley), *A carne é o diabo* (Plínio

CACÁ MEIRELLES



De cima para baixo: César Charlone, Mário Pagés e Jorge Durán

Um crime no... verão

Campos), *É pra casar?* (Luiz de Barros) e *Luzes nas sombras* (Carlos Ortiz e Heládio Fagundes). Seu último filme no Brasil foi *Com minha sogra em Paquetá* (Saul Lachtermacher, 1960), após o que retornou para a Argentina, seguindo carreira como cenógrafo e diretor de filmes.

Bastante rica e extensa é a filmografia do chileno Carlos Prieto, que no cinema desempenhou as funções de ator, maquiador, figurinista, diretor de arte e cenógrafo. Nesta última função, desenvolveu seu trabalho em sintonia com um tipo de produção mais voltada para o grande público (*Nos embalos de Ipanema*, Antônio Calmon, 1979; *Engraçadinha*, Haroldo Marinho Barbosa, 1981; *Beijo na boca*, Paulo Sérgio Almeida, 1982), aqui e ali assinando trabalhos radicalmente diversos dessa vertente, como *A queda* (Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1978).

Os montadores argentinos Maria Guadalupe e Nello Melli sem dúvida mereceriam artigos à parte. Contemporânea na Maristela de Mário Pagés e de Juan Carlos Landini, com quem foi casada, Maria Guadalupe (ou Lupe, como era mais conhecida no meio) chegou a São Paulo em 1951. Aprendeu na prática com os espanhóis Lorenzo Serrano e José "Pepe" Cañizares. Foi a primeira mulher montadora a ter uma carreira estável, pelo menos até 1972, quando coassinou a montagem de seu último longa-metragem, *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (Luís Sérgio Person), enveredando a seguir pela publicidade. Sua filmografia é extremamente diversificada, variando do faroeste caboclo (*Não matarás*, Freitas Jr., 1955) a filmes de Walter Hugo Khouri (*As amorosas*, 1968) e Sylvio Back (*Lance maior*, 1968), passando pela comédia musical (*Vou te contá...*, Alfredo Palácios, 1958), pelo documentário (*O som alucinante*, Carlos Augusto Oliveira, 1971), pelo cinema policial (*Mulheres e milhões*, Jorge Ileli, 1961) e pelo filme de cangaço (*Três cabras de Lampião*, Aurélio Teixeira, 1962).

Já o nome de Nello Melli, que desde o início dos anos 1940 atuava na indústria cinematográfica portenha, ficou mais conhecido como um dos grandes montadores do Cinema Novo. Para os realizadores ligados a esse grupo, assinou a montagem de *Os cafajestes*; *Garrincha, alegria do povo*; *El Justicero*; *Capitu* e *Brasil ano 2000*, entre outros. Metódico e extremamente inventivo (o montador pernambucano Severino Dadá foi seu discípulo confesso), montou vários filmes de seu compatrício Carlos Hugo Christensen, aliás o responsável por sua vinda para o Brasil. A partir dos anos 1970, passou a ser requisitado por realizadores mais próximos de um cinema de fatura clássica e/ou de apelo popular, com os quais colaborou em filmes como *O supercareta* (Ronaldo Lupo, 1972); *O segredo da rosa* (Vanja Orico, 1974); *Marília e Marina* (Luiz Fernando Goulart, 1976); *Deixa amorzinho... deixa* (Saul Lachtermacher, 1975) e *Na ponta da faca* (Miguel Faria Jr., 1977).

Como se vê, trata-se de um universo extremamente amplo, aqui tocado apenas em sua superfície. Todos esses nomes – e muitos outros que poderiam ser mencionados – continuam a merecer a devida atenção dos pesquisadores de cinema. ■