

A imaginação atrofiada: indústrias do cinema no Brasil e na América Hispânica

Sebastião Guilherme ALBANO

Doutor (Universidade de Brasília)

Professor do Centro Universitário de Brasília (UniCEUB)

tiaoalbano@unb.br ou zoroastros@hotmail.com

GT: História da Mídia Audiovisual

Resumo: mediante as categorias de imagens de consenso e de imaginação atrofiada, este estudo pretende suscitar uma reflexão sobre uma fase da indústria cinematográfica da América Latina que, muito embora frustrada, deve ser observada como semente da produção filmica na região. Um debate que o texto pode suscitar concerne aos modelos adotados por Argentina, Brasil e México na constituição de suas indústrias culturais, fato que projeta suas maneiras de integrar a modernidade. Ao considerar a história de algumas de suas instituições modernas, o estudo busca ainda assinalar como a cultura, a economia e a política são partes de um mesmo sistema de civilização, em que a América Latina, em muitos sentidos, desempenhou um papel até agora pouco mensurado.

Palavras-chaves: América Latina, indústria cinematográfica, imagens de consenso, imaginação atrofiada.

Este estudo busca descrever alguns dos processos pelos quais passou a produção de cinema em pelo menos três países da América Latina, a saber, Argentina, Brasil e México, responsáveis por 89 por cento dos filmes realizados na região até o ano 2000.¹ Aqui se parte do princípio de que o cinema é, entre outras coisas, um suporte para determinado tipo de representação e de simbolização que encerra uma lógica industrial complexa em seus modelos de construção de sentido. Devido a isso, esses traços de origem orientam a criação de imagens cinematográficas à sugestão dos consensos que mantêm a sociedade moderna. Daí que os marcos gerais dos regimes semióticos da modernidade, tais como o advento do estado nacional, o desenvolvimento de instâncias capitalistas de relações econômicas e a burocratização da convivência social, possam ser observados como condicionantes da imaginação criadora.

Nesse sentido, um paralelo traçado às pressas referendaria que as nações mais industrializadas e com elites burguesas mais sólidas foram as que mais produziram filmes, ao passo que as de menor inserção no concerto econômico internacional, foram as que menos o fizeram. Todavia, essa tese é apenas parcialmente acertada, uma vez que Uruguai,

1

Octavio Getino: *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercado*, Santiago de Chile, LOM ediciones/Ediciones Ciccus, 1998, p. 50.

Chile e Costa Rica, por exemplo, historicamente com elites estáveis e um estado compatível com os modelos ocidentais, não produziram com a mesma perseverança que os vizinhos.² Assim, este texto se concentra nos períodos de maior promoção à produção fílmica local, especialmente nos primeiros esforços de assentamento de uma indústria cinematográfica na Argentina, no Brasil e no México, na primeira metade do século passado porque no restante da América Latina o cinema teve uma produção ainda mais episódica e desarticulada, e os países apenas participaram dos processos de exibição e distribuição de filmes, e ainda assim como subsidiários das *majors* estrangeiras. Na Argentina, no Brasil e no México houve uma relação mais complexa com as diretrizes metropolitanas, ressaltada ao longo da história por uma espécie de dialética constante entre termos como dependência/independência, originalidade/emulação, provincianismo/cosmopolitismo, dicotomias formuladas pela *burguesia criolla* e conforme seus interesses e limites.

Convém recordar desde já que na América Latina a inscrição de enunciados diversos em poucos discursos institucionalizados é auspiciado pelo limitado número de atores sociais legitimados. Esse dado é verificável, por exemplo, pelo fato de que os avatares de sua história oficial se projetaram em algum plano de muitas das suas realizações fílmicas, tanto no que tange aos processos de produção das fitas (ora produções opulentas, ora modestas) como em sua ordem diegética.³ Pode ser que essa reunião de proposições históricas e políticas em obras simbólicas deva-se em realidade a poucos fatores, mas tiveram corolários profusos. Muitas obras sugerem inclusive uma atrofia no esforço de adequar a imaginação, especialmente quando se intenta uma reprodução direta dos consensos *modernizantes* que de alguma maneira já estavam assimilados às figuras cinematográficas de parte importante dos filmes europeus e norte-americanos.

² Paulo Antonio Paranaguá, em *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&PM, 1985, p. 94 demonstra que entre 1930 e 1983, por exemplo, no Uruguai apenas foram produzidas 29 películas, no Chile 76, e não fornece dados sobre a Costa Rica. Já Guido Belarinho, em *Cem anos de cinema*, Uberaba, Fundação Cultural de Uberaba, 1996, p209, diz que tão-somente em 1926 foi realizado o primeiro filme no país da América Central, e não cita cifras.

³ Emilio García Riera, em *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985, pp. 128,129, 171-173 y 197, informa que em 1931, por exemplo, 27% dos filmes produzidos no país tratavam de temas históricos. Em 1943, o percentual subiu para 47%. A média atualmente é de cerca de 10%. No caso brasileiro, o livro *Cinema e história do Brasil*, de Jean-Claude Bernadet e Alcides Freire Ramos, São Paulo, Contexto, 1994 [1988], os autores discorrem sobre a incidência, bastante marcada, da história nacional na cinematografia do país.

A escassez de habilidades que propiciaram o exercício da racionalidade ocidental, especialmente o déficit na alfabetização, primordial para o fomento da competição, foi o grande elemento para que na região houvesse uma apreensão diversa das propostas mais estáveis da modernidade. Essa apreensão esteve embasada em uma tipologia de observação que suscitou comentários que partiam, quase como uma premissa, das elaborações realizadas nos países centrais (França, Grã-Bretanha e Estados Unidos),⁴ e muitas vezes redundava em posições *miserabilistas*, ou abertamente críticas, mormente grotescas e *kitsch*, que demonstravam uma espécie de ansiedade da influência e conotavam a ingerência ostensiva de temas quase estranhos em nossa agenda.

Convoco portanto a categoria de imagens de consenso para resumir um movimento de textualização que reúne o viés poético/retórico às práticas sociais que privilegiam um grupo de figuras representativas (imaginário nacionalista, iconografia regional, figuras do autoritarismo, expressão mimética das ciências sociais). Imagem de consenso evoca então um tipo de cooptação de certa racionalidade em detrimento de outra por intermédio da produção de imagens, em nosso caso imagens de cinema. Se essa categoria coadunasse com a definição de imaginário do teórico brasileiro Teixeira Coelho. Para ele, em relação às políticas culturais, “na forma de programas de ação cultural concretos, a questão central que a imaginação simbólica propõe é a que consiste em levantar as constelações de imagens prevalentes, ou quase constantes, com o objetivo de traçar as linhas de forças culturais de um determinado grupo social”⁵, creio que não está demais falarmos em atrofia da imaginação.

Para empreender a descrição da trajetória que o cinema recorreu nos três países nos períodos de maior esforço por industrializar essa atividade, vou partir de reflexões sobre a ascensão de alguns padrões da modernidade e a especificidade de seus argumentos na história local. Se aliarmos a posição de Jürgen Habermas, para quem a modernidade é um *projeto incompleto*,⁶ com o axioma de Octavio Paz sobre as constantes rupturas

⁴ Sobre o caráter *epigonal* da produção de cultura na América Latina, ou melhor, sobre essa sensação de mal-estar causada pelo debate sobre nossa suposta inépcia para formular discursividades originais nos suportes modernos de expressão (romance e filme, por exemplo), Roberto Schwarz tem um texto que descreve essa preocupação das ciências humanas e sociais regionais, que se chama “Nacional por subtração”, publicado em *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 [1987].

⁵ José Teixeira Coelho Neto, *Dicionário de política cultural*, São Paulo, Iluminuras, 1999 [1997], pp. 211 e 212.

⁶ Jürgen Habermas, “Modernidad, un proyecto incompleto”, uso a edição de Nicolás Casullo (ed.), *El debate modernidad-pomodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989. O texto do filósofo alemão aparecer por

epistemológicas empreendidas nas sociedades modernas, adequamos nosso pontos de vista: “lo moderno es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada interrupción es un comienzo.”⁷ Moderno, por tanto, implica a tradição da ruptura porque é uma sua constante a ruptura da tradição.⁸

Na América Latina a modernização política e econômica, legitimada por *la cuestión cultural*, não deixou de ser uma discussão das elites, porquanto muitos de seus componentes sobreviveram de favores do estado até bem passada a metade do século XIX ou simplesmente personificaram o estado. No caso dos imigrantes estrangeiros que chegaram depois e se nacionalizaram, souberam naturalizar a arraigada tradição de intersecções entre o público e o privado. Uma tal situação pode ser representada pelo fato de até pouco tempo atrás haver instituições de controle estrito (partidos onipresentes como o PRI no México, ou a *Subsecretaría de Información y Prensa de la Presidencia de la República*, no governo de Perón, ou o Departamento de Imprensa e Propaganda –DIP- de Getúlio Vargas no Brasil) e um claro afã de doutrinar as massas de imigrantes, iletrados, indígenas ou ex-escravos que compunham a maioria da população em quase todos os países da região e se resistiram, quase que biologicamente, a assimilar o sistema dos estados nacionais e suas conseqüências desviadas.

Devido a tais versões de nosso ethos, para José Joaquín Brunner devemos pensar duas vezes antes de afirmar que realmente passamos ou entramos em uma fase de modernidade, de vez que nunca cumprimos de fato com os requisitos que a caracterizam mais claramente. Para Jesús Martín Barbero o que houve foi uma aprendizagem *escandalosa* dos conteúdos modernos, mesmos que nos foram inculcados não por políticas

primeira vez em 1980.

⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987 [1986], p. 17. Cabe ressaltar que a discussão na qual Octavio Paz se inscreve corresponde à idéia de uma modernidade comum ao Ocidente, na qual a América Latina se insere inevitavelmente. Na página 18 comenta: “Al decir que la modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, *otra* tradición. La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical.”

⁸ Herman Herlinghaus, em *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*, Madri, Iberoamericana/Vervuert, 2004, juntamente com Monika Walter, aclara a questão.

culturais, mas pela ação dos meios de comunicação de massas, especialmente os audiovisuais, entre nós lastros ideológicos mais importantes que a escola.

Por mas escandaloso que suene, es un hecho cultural que las mayorías en América Latina se están incorporando a, y apropiándose de, la modernidad sin dejar su cultura oral, esto es no de la mano del libro sino desde los géneros y las narrativas, los lenguajes y los saberes, de la industria y la experiencia audiovisual[...].⁹

Como em grande parte do mundo, na América Latina constituir-se como nação a partir das independências ou das unificações significou assumir um projeto de modernização capitalista que observasse a criação de um mercado interno em que circulassem produtos e símbolos. Mas aqui, derivado das dinâmicas históricas, percebe-se que a ascensão do paradigma capitalista liberal norte-americano, promotor da empresa privada e com o estado com atribuições mais reguladoras que empreendedoras, impunha-se lentamente como um contraponto à centralização européia que até o momento havia servido de modelo ao sistema político e cultural da América Latina. Esse embate de projetos culminou com as crises políticas da primeira metade do século XX, e o desenvolvimento das cinematografias nacionais na Argentina, no Brasil e no México obedeceram a essa dinâmica de emergência de certos valores da cultura de massas de estilo norte-americana, unidos a nossa versão enviesada da idéia de democracia política. *Revolución Mexicana*, primeira república e Estado Novo, e o oficialismo argentino, encarnado na figura de Juan Domingo Perón, são suas efigies.

A pujança econômica dos Estados Unidos, seu crescente peso nas decisões mundiais e o caráter popular de sua cultura –este último fenômeno típico das Américas, povoadas durante o período mercantilista por dissidentes religiosos, comerciantes, navegadores ou aventureiros, não por nobres ou cortesãos, ainda que a eurofilia houvesse formado uma classe de homens cultos- levaram a que suas práticas sociais fossem objeto de admiração em outras sociedades, deslocando a exportação do estilo parisiense para o

⁹Jesús Martín Barbero e Germán Rey, *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999, p.34. O comentário de José Joaquín Brunner é de *América Latina, cultura y modernidad*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 121: “[...] para ser modernos nos faltó casi todo: reforma religiosa, revolución industrial, burocratización en serio del Estado, empresarios shumpeterianos y la difusión de una ética individualista, procesos que recién producidos hubieran hecho posible, después, la aparición en estas latitudes del ciudadano adquisitivo que produce, consume y vota conforme a un cálculo racional de medios y fines.”

californiano e o nova-iorquino. Entre esses novos valores, creio que o mais influente foi o que promoveu a consolidação de uma esfera pública em que novos agentes participassem, auxiliando dessa maneira na constituição de uma sociedade que representava o mito da igualdade de direitos mediante esquemas de apreensão de identidade que se explicavam pela clave da cidadania de mercado.

Talvez por isso a categoria de cultura popular, que nos projetos latino-americanos estava geralmente no âmbito do folclore, foi deslocada por uma nova escala que implicava distintas dinâmicas de urbanização e era formulada pelas indústrias culturais e pela necessária ascensão das figuras do empresário, do profissional liberal e do promotor cultural. Esse novo estágio foi denominado por Ángel Rama como *cultura democratizada*, não democrática.¹⁰ Como foi dito, ao ser o cinema um meio de expressão cujas origens e os marcos representativos são a sociedade moderna e industrial, resolveu-se deve-se empreender a descrição da produção fílmica na América Latina de acordo com os parâmetros de seu processo de industrialização ou sua inserção ao mundo capitalista. Neste trabalho trato reconhecer na fatura estética de algumas gerações de diretores uma correlação com suas normas de naturalização dos argumentos do mundo moderno.

Nesses momentos de tentativa de industrialização das cinematografias de Argentina, Brasil e México, houve predominância dos parâmetros estabelecidos pelos Estados Unidos, ou seja, o chamado cinema de gênero, forte até o decênio de 1950. Menciono de passagem que, não obstante isso, nos anos de 1960 e 1970, devido à noção de imperialismo cultural, ao desprestígio do capitalismo entre parte das elites das nações do chamado terceiro-mundo, e aos cerca de 150 cineastas latino-americanos que estudavam no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, de Paris, ou no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, de Roma, houve uma tendência a privilegiar e adaptar às condições locais os movimentos do neorrealismo e da *nouvelle vague*, isto é, passou-se a um modelo de cinema de autor. Atualmente, no mundo todo o cinema norte-americano é mesmo hegemônico, ainda que se note uma internalização do conceito de autoria, talvez devido à

¹⁰ Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985 p. 39. Não parece necessário alargar as referências sobre o debate em torno dos conceitos de cultura popular e indústria cultural, em vista da peremptória distinção feita por Max Horkheimer e Theodore Adorno. Para mais dados, ver os livros de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, *op.cit.* Ademais, para uma visão panorâmica dos estudos culturais especialmente na América Latina, ver Ana Maria Zubieta (dir.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

facilidade de captação de imagens proporcionada pelas novas tecnologias. Antes do período aqui tratado, os anos de 1930, 1940 e 1950, sobretudo o cinema argentino tangenciou algum contato com firmas produtoras, exibidoras e distribuidoras e com financiadores europeus.¹¹

A hegemonia norte-americana no que concerne à imaginação ocidental se consolidou a partir de sua primazia bélica na Primeira Grande Guerra, quando foi convocado a *salvar* o velho continente, que finalizou a contenda bastante debilitado. Mas um dado que ilustra a ascensão norte-americana como influência cultural pode ser o fato de que os países chaves da Europa (Grã-bretanha, França, Itália e Alemanha), que contavam com indústrias fílmicas mais ou menos desenvolvidas, viram a produção de filmes e a exportação para a América Latina se reduzirem drasticamente durante e após a Guerra, fato que se acentuou quando a participação dos Estados Unidos se tornou crucial na derrocada dos totalitarismos nazi-facistas na Segunda Guerra.

Como conseqüência do tipo de atuação da indústria cultural, as energias militares e políticas foram revestidas de premissas próprias do *soft power*, cuja tarefa, muitas vezes, soe ser legitimá-las. Na América Latina se estimulou a política da boa vizinhança de Franklin Delano Roosevelt, e entre 1935 e 1945 essa auxiliou na constituição de uma indústria fílmica regional, especialmente a mexicana que, com ajuda norte-americana e especialmente da companhia RKO, chegou a ter mais de 10 por cento de filmes nacionais em exibição simultânea com os estrangeiros e instalações de 180 mil metros quadrados de estúdios profissionais com CLASA FILMES, em 1934, e os *Estudios Churubusco*, 1945. Já a presença de Orson Welles no Brasil em 1942 marca o estilo de aproximação com o país.¹²

¹¹ Paulo Antonio Paranaguá *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp.244-263: “La competencia entre Europa y Estados Unidos está presente desde la introducción del cine en América Latina, a finales del siglo XIX. Basta recordar las sucesivas presentaciones de los aparatos de Edison y Lumière, amén de otras marcas. *La Belle Époque* de la primera década del siglo XX tuvo un claro predominio europeo. [...] Solamente con el alargamiento y la complejidad de la narración empieza a formarse un espectador en el sentido equivalente al que concurría al teatro. Pero aun el más perspicaz ¿vería entre *Cabiria* (Giovane Pastrone, Italia, 1914) e *Intolerancia* (*Intolerance*, David W. Griffith, Estados Unidos, 1916) la competencia entre dos industrias en ciernes? [...] Fue después de la Segunda Guerra Mundial que la competencia cobró fuerza, con la instalación de representaciones de compañías norteamericanas en América Latina, que le fueran conquistando el terreno a las empresas europeas momentáneamente fuera de combate por el conflicto bélico. [...] si *la Belle Époque* fue europeizante, los *Roaring Twenties* fueron años de americanización, entonces como hoy para muchos sinónimo de modernización.”

¹² Idem, pp. 89 y 90, 481.

De fato, a proporção entre os filmes nacionais e norte-americanos em exibição no México durante os decênios que abarcaram os antecedentes e os anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial, demonstra a constância da primazia do vizinho do Norte sobre qualquer cinematografia, situação que permanece e se expandiu pelo planeta quase inteiro. Entre 1930 e 1939 no México estréiam-se 2.388 filmes norte-americanos (em inglês, 76 por cento do total), 199 filmes mexicanos (6,9 por cento), 91 filmes norte-americanos em castelhano (2,9 por cento), 31 Espanhóis (um por cento), 19 argentinos (0,6 por cento). Entre 1940 e 1949, a participação é de 2.864 filmes norte-americanos (em inglês, 69,2 por cento), 629 filmes mexicanos (15,1 por cento); 222 filmes argentinos (5,4 por cento); 58 espanhóis (1,44 por cento), e 3 filmes norte-americanos em espanhol. Apesar de que o México fosse o principal produtor da América Latina e tivesse o apoio norte-americanos para a realização, a presença dos Estados Unidos era muito importante no Brasil que, em 1949, por exemplo, tinha 86 por cento das películas exibidas de origem estadunidense, e também na Argentina, cuja cifra era de 66 por cento no mesmo ano.¹³

Se é correto que nos três países os resultados dos esforços de realização de uma indústria do cinema pode ser bom material para ilustrar a escalada da imaginação de consenso, o caso mexicano é excepcionalmente revelador, apesar de que o argentino e o brasileiro também revelem a anuência dos setores que participavam da indústria de filmes com o modelo norte-americano de produção. Desde os anos de 1930 a Argentina contava com certa infra-estrutura de produção e distribuição de filmes, inclusive com alguma ascendência sobre os mercados da América do Sul, mas o apoio dos Estados Unidos à produção mexicana foi fundamental para que o país assumisse a liderança nesse campo. Enquanto a Argentina produziu 50 filmes em 1939, e o México, 38, em 1943 o México produziu 70 e a Argentina 34.¹⁴

Deveu-se à queda da produção interna durante a Segunda Guerra a promoção dos empresários de Hollywood ao cinema mexicano, com o qual já mantinham larga tradição de colaboração, especialmente no tendente à produção de películas para o público latino nos Estados Unidos. Os números demonstram que o apoio norte-americano durante a Guerra levaram à quase consolidação de uma indústria do filme no México. Entre 1930 e 1996

¹³ Jorge Ayala Blanco e Maria Luiza Amador, *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

¹⁴ Jorge Schnitman, *Film Industries in Latin America Dependency and Development*, Noorwood, Nueva Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1984, pp. 116 e 117.

foram produzidos onze mil filmes na América Latina, cinco mil mexicanos, 2.5 mil brasileiros e dois mil argentinos, totalizando 89 por cento das películas rodadas na região.

No caso do México, as intersecções entre o público e o privado foram claras durante os processos de estabilidade política no século XX, derivada de mais de 70 anos de governo do Partido Revolucionário Institucional (PRI). Essa agremiação pôde empreender toda sorte de arranjos na mesma estrutura estatal, de vez que o estado pós-revolucionário foi modelado a sua semelhança. Sendo esse o caso extremo, na Argentina e no Brasil o desenvolvimento da ideologia do populismo nacionalista é talvez uma das chaves para aclarar essa relação, em que o estado devia se legitimar de alguma maneira, e o fazia por intermédio dos meios discursivo mais incisivos. O curioso disso é que a indústria cultural, que tem um caráter desnacionalizado por excelência, acabou padronizando os sinais mais ostensivos da nacionalidade em todos esses países, que aclimataram a tecnologia transnacional a suas necessidades de arranjos internos em torno dos sinais de reconhecimento mútuo, atualizando os projetos românticos de solidificação da identidade que o romance no século XIX havia empreendido por intermédio do idioma e da figuração da iconografia vernácula.

Um cenário mais complexo aparece quando se observa que muito dos novos formadores de opinião na América Latina eram estrangeiros, europeus, especialmente na Argentina, no Brasil e no Uruguai, e se tornaram empresários da indústria cultural aqui. Alguns inclusive foram diretores de filmes estranhamente patrióticos, como foi o caso do francês Carlos Mongrand no México, ou Mario Gallo e Atilio Lipizzi na Argentina, e Líbero Luxardo e Vittorio Capellaro no Brasil. Ademais, seus aliados nacionais, sem contar as instituições ditas privadas que viviam sob o aparelho estatal, eram uma elite que representava uma espécie de extensão enviesada das oligarquias latifundiárias.

Vários imigrantes estrangeiros foram promotores da indústria audiovisual na região e alguns provocaram uma mudança de modelos no que concerne às produções culturais. No Rio de Janeiro, por exemplo, a criação da *Cinelândia*, um espaço no centro da cidade fundado pelo galego Francisco Serrador Carbonell, instaura um novo modelo cultural. Desde o nome do lugar, com cinemas e teatros à *Broadway*, até as fitas em exibição, a ingerência do *american way of life* nas mentalidades cariocas é inequívoca. O mesmo ocorre nas avenidas Corrientes e Lavalle em Buenos Aires, onde Max Glücksmann era o

empreendedor mais destacado na tarefa de modernizar *a la americana* uma cidade que havia sido construída sob os padrões arquitetônicos de Paris.

Entre nós, não obstante, se o cinema também pode ser considerado, como na Europa, o resultado da Revolução Industrial no âmbito de entretenimento e os discursos representativos, até mais ou menos 1907 éramos mais consumidores que criadores de imagens e, como foi dito, as primeiras vistas aqui foram feitas por estrangeiros, Gabriel Veyre no México e Paschoal e Affonso Segreto no Brasil o ilustram. As primeiras películas nacionais foram documentários e pequenas reportagens, e apenas foram realizados filmes de argumento a partir da Primeira Guerra Mundial, ainda que antes algumas obras teatrais, e adaptações de romances foram transpostas ao cinema no México (*Don Juan Tenorio*, 1899, Salvador Toscano), e no Brasil, (*Os Guaranyes*, 1908, Antonio Leal), e na Argentina, (*La batalla de Maipú*, 1913, de Mario Gallo).

Em todos esses filmes, bem como nos filmes documentários da *Revolución Mexicana*, por exemplo, o intento redundava, mesmo sem querer, na promoção de uma iconografia nacional, seguindo inconscientemente os projetos românticos inconclusos na América Latina. Essa idéia é reforçada pelo fato de que os filmes históricos e adaptações literárias dominariam a cinematografia de argumento latino-americana até o decênio de 1920 e seriam fração importante da produção posterior.¹⁵

Muito embora os produtos da cultura institucionalizada como o romance e o filme operassem em favor de uma unidade simbólica das nações, o Brasil no período silencioso deu espaço a uma regionalização da produção, algo que conotava as dimensões geográficas do país e a natural existência de algumas divergências entre os símbolos que circulavam pelas diversas partes. Essa regionalização seria ainda mais determinante nos anos posteriores e inclusive em outras artes. No romance, por exemplo, os autores das misérias nacionais, e o ser nacionalista significava, nos anos 1930 e 1940, reportar-se à iconografia nordestina. Com efeito, em pouco tempo se estabeleceu uma manobra de seleção de um

¹⁵ Jesús Martín Barbero, *De los medios...op.cit.*, pp. 178 e 179. Como estima Jesús Martín Barbero ao fazer um paralelo com a função pedagógica do romance no século XIX na América Latina, também o cinema e o rádio desde sempre mostraram “su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación. [...] El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación.” Dessa maneira, o formato de sociedade moderna na qual nos esforçávamos por nos inscrever desde as independências ficava legitimado por um produto cultural que parecia *proprio*.

regionalismo oficial que acabou proporcionando um substrato de reconhecimento à população de todo o país, ainda que em certo sentido anulava as idiosincrasias.

O caso do cinema foi algo diverso, principalmente devido ao caráter econômico que a atividade encerra, ao mobilizar uma variada cadeia produtiva. Alex Viany em *Introdução ao cinema brasileiro* recorda que houve ciclos de produção de cinema em Campinas, em Recife e em Cataguases, lugares mais ou menos distantes dos centros políticos, econômicos e culturais de São Paulo e Rio de Janeiro.¹⁶ Ainda que todos hajam sido muito significativos para a história do cinema, foi no ciclo de Cataguases em que surgiu Humberto Mauro (*Brasa dormida*, 1929), inspirador do *Cinema Novo*.¹⁷

Não obstante, a existência de algum traço demasiado local nessas produções regionais não impediu que a imaginação projetada nas fitas fosse convergente com a de outros lugares do Brasil e ainda da América Latina, ou melhor, com o tipo de mimese que precisamente os centros faziam das periferias, no caso do Brasil, que as produções do Rio e de São Paulo faziam do interior do país. Essa conclusão revela os níveis de unidade cultural forjada pelas semelhanças nas histórias da colonização e o desenvolvimento capitalista entre os países latino-americanos.

De fato, nesse período se estabeleceu a tendência geral que seguiria o cinema e a produção cultural institucionalizada na América Latina durante quase todo o século XX. A disjuntiva entre campo e cidade, provincianismo e cosmopolitismo são séries temáticas que solicitam valores de grande apelo visual (em geral relacionados com o folclore) e emocional (melodrama, nacionalismo, cristianismo), pelo que se tornariam matéria-prima de grande parte das películas produzidas na região durante esse período e o posterior, quando os cineastas e o campo cinematográfico nesses países se tornariam mais maduros. Dão conta disso os *sainetes camperos* e os musicais citadinos que faziam do tango o fio condutor da trama na cinematografia argentina (como os dirigidos por José Agustín *el Negro* Ferreyra, *El organito de la tarde*, 1926 e *Muñequitas porteñas*, 1931). O mesmo ocorreu com as *comedias rancheras* no México, muitas delas verdadeiras críticas dos postulados da *Revolución* (*Allá en el rancho Grande*, 1936, Fernando de Fuentes), mas toleradas devido a que, afinal de contas, eram a apresentação de um mundo harmônico e almejado pelos liberais que pouco a pouco ganhavam influência nas filas do estado

¹⁶ Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Revan, 1993.

¹⁷ Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003 [1963].

mexicano pós-revolucionário. Depois o confirmam as *chanchadas* brasileiras, comédias urbanas que promoveram a idéia de sensualidade e irresponsabilidade edonista que se acredita inatas dos brasileiros, como *Alô, alô, Carnaval*, de Adhemar Gozaga, 1935/36, com Carmen Miranda, e *Carnaval Atlântida*, 1952, José Carlos Burle.

Esses esquemas de representação se forjaram no início da tentativa de industrialização da produção de filmes nos três países em que as proposições e argumentos da modernidade ocidental se estabelecem como referências à representação cinematográfica, muito embora velados pelas roupagem local pitoresca das produções. No México, o processo pós-revolucionário foi na direção ao liberalismo e as produções simbólicas reproduziam, desde o decênio de 1920, uma imaginação *mexicanista* que não coadunava com a Revolução, afinal de contas um fenômeno violento que entre 1910 e 1920 deixou mais de um milhão de mortos. Entre os diretores de cinema que transcendem o período silencioso com o mesmo acento sobre a iconografia nacional, mas com clara predileção por um modelo de mundo anterior à guerra civil, está Fernando de Fuentes (*El prisionero 13*, 1933 e *El compadre Mendoza*, 1933, *Vámonos con Pancho Villa*, 1935 e *Allá en el rancho grande*, 1936),¹⁸ que chegou a filmar para *CLASA* e para os *Estudios Churrubusco*. Começa então a *Época de Oro* do cinema nacional.

No México, os diretores que surgiram a partir da criação dessas produtoras foram os grandes articuladores de uma representação suspicaz que constituiria a *Época Dourada*. Em seu regime representativo confluíam as experiências de Sergei Eisenstein e Eduard Tissé no país, que entre 1930-1931 filmam cenas pitorescas das tradições indígenas e da geografia mexicana, resultantes em uma espécie de mosaico étnico reunido em *¡Que viva México!*. Ao mesmo tempo, estavam os índices que Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel deixam entrever em *Redes*, 1934, cuja história sobre a comunidade de pescadores indígenas mexicanos tem grande elaboração plástica (o filme teve o apoio da *Secretaria de*

¹⁸ Emilio García Riera, “El cine mexicano: una curiosa aventura”, em José Agustín Mahieu, (org.) *Panorama del Cine Iberoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica/Agencia Española de Cooperación Internacional, 1990, p.13: “[...] en 1936 ocurrió un milagro. Al mismo De Fuentes que había dado con *El compadre Mendoza* y con *Vámonos con Pancho Villa* muestras de gran capacidad en el aprecio del fenómeno revolucionario (aun desde posiciones estrictamente pequeñoburguesas) se le ocurrió insistir en un género muy frecuentado por el cine mexicano desde la época muda: el melodrama ranchero, claramente influido por una tradición teatral española. Así salió a la luz *Allá en el Rancho Grande* con toda su teoría de arrogancias y noblezas terratenientes, su nostalgia de la Arcadia bucólica y su implícito rechazo a la Reforma Agraria.”

Educación). De qualquer maneira, a grande presença nos esquemas de representação fílmica é a tradição muralista.

Ademais das fitas de Fernando de Fuentes, de Sergei Eisenstein e de Emilio Gómez Muriel, outras obras paradigmáticas são *Janitzio*, 1935, de Carlos Navarro, e sobretudo as realizadas pela dupla Emilio *Indio* Fernández e seu iluminador (diretor de fotografia), Gabriel Figueroa, que elevam as figuras do nacionalismo, entre elas o indígena idealizado, a uma síntese universal que granjeia o interesse dos especialistas para a produção cinematográfica do país. A despeito de que produzam muito, são as primeiras películas, *Flor silvestre*, 1943, *María Candelaria*, 1944, *Maclovía*, 1945, e *Río Escondido*, 1947, as mais emblemáticas, de vez que combinam a sensibilidade para o ofício cinematográfico com os motivos nacionais de ascendências pseudorevolucionária ou indianista. Em 1942 funda-se o Banco Cinematográfico e se firma uma plêiade de *movie stars*: Dolores del Río, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Arturo de Córdoba, Cantinflas, para citar alguns.

Depois da exibição com êxito do filme de Fernando de Fuentes, em 1936, quando foram rodadas 25 películas, em 1937 são produzidas 38 e, em 1938, 57, até chegar a um máximo de 124 em 1950, ano em que na Argentina foram rodadas 56 e no Brasil apenas 20.¹⁹ Mas o crescimento numérico não se traduziu em diversidade genérica, tampouco em qualidade representativa. Depois da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos encerram se período de apoio explícito, monopolizam a distribuição e se apossam de vários estúdios de cinema no México. A partir do decênio de 1950 a produção se transforma bastante, especialmente no que tange ao tratamento formal e temático dado aos filmes e a sua exibição. Rodam-se filmes de maneira expedita para serem distribuídos rapidamente, o que resulta em prejuízo do fator estético.²⁰

Outro esforço de criação de uma indústria de cinema na América Latina foi realizado na Argentina, ainda que não se compare à envergadura dos intentos mexicanos e

¹⁹ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años 40*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 477.

²⁰ Idem p. 71: “ Pero desde 1952, cuando se acentúa el control de la distribución norteamericana de films mexicanos, muchos estudios estaban en manos de empresas de Hollywood. Por fin, la banca mexicana nacionalizó la producción que financiaba, pero los impulsos variados y generosos que animaron la cinematografía hasta 1950 se sofocaron en un sistema de bajo costo y rapidez de factura (dos o tres semanas de rodaje) y un esquema de trabajo industrializado y en serie, con películas de bajísimo nivel. El melodrama ingenuo y maniqueo, el folklorismo falso de la comedia ranchera, la burda comicidad de Cantinflas, dominan un panorama cada vez más depresivo y sin cambios.”

que os patrocinadores fosse, em princípio, de origem diversa, italianos e alemã. De qualquer forma, a inspiração para a empresa sul-americana foi o modelo de industrialização dos Estados Unidos. Em 1933 os empresários de origem italiana Ángel Luis Mentasti e Atilio Mentasti fundam a *Argentina Sono Film*. Em 1937, com ajuda e representantes da Pathé Nathan, da França, e principalmente da Film Reich, da Alemanha, começam a construir seus estúdios em San Isidro, no entorno de Buenos Aires, que em 1950 já contavam com 30 mil metros quadrados de instalações em um terreno de 50 mil metros, onde podiam ser realizados vários filmes ao mesmo tempo. Não obstante, até 1977, quando fecha suas portas, a empresa havia produzido 238 filmes e somente entre 1940 e 1943 pôde estreiar um filme por mês, sua principal meta. Ademais de *Sono Films*, fundou-se ainda *Aries Cinematográfica Argentina*, produtora de menor lastro mas com um número importante de realizações nos três decênios de existência, 90 filmes entre 1958-1989.

Um dado pode ilustrar as forças motrizes do campo cultural da região à metade do século passado. Um dos maiores êxitos da Sono Film foi a adaptação de uma obra de teatro brasileira, *Deus lhe pague*, 1932, de Juracy Camargo, (*Dios se lo pague*, Luis César Amadori, 1948). Esse melodrama traduz o clima de patetismo que vivia a política regional, potencializado pelo romance *imposible* entre Perón e Evita de um lado e o tom altissonante de Getúlio Vargas de outro, pelo que se pode qualificar muitas das obras do período de produções culturais populistas.

Na Argentina, a pugna pelo mercado do cinema na metade do século passado reflete um contencioso ideológico importante, que se manifestou em totalidade durante a Segunda Guerra. Com muitos vínculos com empresas alemãs, a indústria cinematográfica argentina, especialmente a *Sono Films*, com dívidas contraídas no *Banco Germánico de Argentina*, e com sua fornecedora de película virgem, a alemã AGFA, foi alvo de diversas ações do governo britânico e norte-americano que, ao final da Guerra, impuseram-se como grandes paradigmas simbólicos e pragmáticos.²¹ O auge do cinema argentino deu-se, como no caso do mexicano, por intermédio do melodrama,²² um gênero coerente com a tradição das radionovelas e o teatro musical (a zarzuela, opereta, *el género chico*) de origem espanhola. Ademais, se constituía como um gênero inofensivo às susceptibilidades políticas nacionais, norte-americanas e britânicas, coadunando assim diretamente com o estilo de Hollywood.

²¹ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica...op.cit.* pp. 56-129.

²² Silvia Oroz, *O cinema de lágrimas na América Latina*, Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1992.

À parte de *El Negro Ferreyra*, o diretor mais admirado pela crítica é Mario Soffici, que fez *Viento del norte* (1937), *Los prisioneros de la tierra* (1939) e *Héroes sin gloria* (1940), filmes que não se classificam com facilidade em nenhum gênero e tampouco têm grande convocação política imediata, uma marca que se tornaria central no cinema argentino a partir de 1960.

No Brasil, como foi dito, as dimensões do país e a debilidade das instituições propiciaram a existência de vários ciclos regionais de produção, qualificados de *surtos* por Alex Viary.²³ Mas os grandes centros urbanos, Rio de Janeiro e São Paulo, resultaram ser os pólos de produção fílmica e portanto de reprodução dos esquemas da imaginação das elites locais, de vez que estavam mais atualizadas com os processos econômicos que envolvem a prática da indústria cultural. O primeiro intento de formação de uma base para a indústria fílmica foi realizado no Rio de Janeiro, na primeira metade do decênio de 1930. Adhemar Gonzaga conseguiu reunir a importância necessária para adquirir um terreno de oito mil metros quadrados em São Cristóvão, onde foi fundada a *Cinédia* que, ao princípio, dedicou-se a filmes com temas sérios, que inclusive obtiveram algum êxito de público e crítica, como *Lábios sem beijos*, 1930, de Humberto Mauro, *Mulher*, 1931, de Octavio Gabus Mendes, e o clássico *Ganga bruta*, 1933, também de Humberto Mauro.

Muito embora *Cinédia* haja produzido o primeiro clássico da cinematografia local, *Ganga Bruta*, seus produtores viram-se de pronto obrigados a combinar filmes de argumento reflexivo com outros temas. Dessa maneira, após uma sociedade com o produtor norte-americano Wallace Downey, produziu o primeiro grande êxito de bilheteria no país, *Alô, alô carnaval*, 1935, com Carmen Miranda. Convém comentar que o chamado *musicarnavalesco* não nasceu na *Cinédia*, mas sim com Wallace Downey, quem trouxe para o Brasil os códigos do sucesso de Hollywood.²⁴

Outro intento de seguir o modelo de industrialização de cinema no Brasil foi com a produtora *Atlântida*, fundada no Rio de Janeiro em 1941 por José Carlos Burle, Paulo Burle, Moacyr Fenelon, Arnaldo Farias e Alinor Azevedo, com apoio da empresa de comunicações impressas *Jornal do Brasil*, que destina uma parte de suas instalações para a construção dos pequenos estúdios da companhia. Após algumas tentativas de filmar

²³ Alex Viary, *Introdução ao cinema brasileiro...op.cit.* pp. 53-68.

²⁴ A *Enciclopédia do cinema brasileiro*, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, São Paulo, Senac, 2000, tem informação exposta de maneira didática sobre o período.

histórias sérias, que contaram com a fotografia de Edgard Brasil, um dos seus principais diretores, Watson Macedo, na segunda metade do decênio de 1940, roda filmes carnavalescos e firma o gênero da *Chanchada*: *Não adianta chorar*, *Este mundo é um pandeiro*, *E o mundo se diverte*, *Carnaval no fogo*. Nos anos 1950, Carlos Manga realiza grandes êxitos com a dupla Grande Otelo e Oscarito, como *Nen Sansão nem Dalila*, *Matar ou correr*, *O homem do Sputnik*, *Guerra ao samba*, *Quanto mais samba melhor*, entre outros.

A última aventura industrial do cinema brasileiro foi a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, que teve vida curta, 1949-1953, mas prolífera. Foi financiada pela burguesia de São Paulo, encabeçada por Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, os mesmos criadores do *Museu de Arte Moderna* (MAM) e do *Teatro Brasileiro de Comédia*, em meio a uma época de democracia política e liberalismo econômico e social, logo de quinze anos de governo autoritário e ditadura de Getúlio Vargas (1930-1945). *Vera Cruz* foi a tentativa mais auspiciosa de industrialização do cinema no Brasil, que contratou equipe técnica estrangeira (chegou a haver 25 nacionalidades na produção de um filme), para a filmagem do indianista *Caiçara*, 1950, dirigida pelo italiano Adolfo Celi. Ainda que a companhia se dedicasse a produzir filmes sérios e adaptações literárias, como *Sinhá Moça*, 1952, Tom Payne, *O Cangaceiro*, 1953, Lima Barreto (prêmio ao melhor filme de aventuras no festival de Cannes), *Floradas na serra*, Luciano Salce, 1954, não deixou de reproduzir figuras típicas dos *western* e dos melodramas. Em seus quatro anos de vida, *Vera Cruz* produziu 18 longa-metragens, e deixou constância de uma qualidade possível na realização de filmes de gênero. Nos anos posteriores ao seu fechamento, a marca da *Vera Cruz* foi impressa em filmes como *O pagador de promesas*, 1962, de Anselmo Duarte (única palma de ouro a um filme brasileiro) e na habilidade dos técnicos e executivos que foram a mão-de-obra das agências de publicidade de São Paulo e das redes de televisão brasileira.

Bibliografia:

- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gilli, 1991.
- Barbero, Jesús Martín e Germán Rey, *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Belarinho, Guido, *Cem anos de cinema*, Uberaba, Instituto Triangulino de Cultura, 1996.
- Bernadet, Jean-Claude e Alcides Freire Ramos, *Cinema e história do Brasil*, São Paulo, Contexto, 1994 [1988].

- Blanco, Jorge Ayala e Maria Luiza Amador, *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Brunner, José Joaquín, *América Latina, cultura y modernidad*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Castro, Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años 40*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004
- Getino, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, 1998.
- _____, *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercado*, Santiago de Chile, LOM ediciones/Ediciones Ciccus, 1998.
- Habermas, Jürgen, “Modernidad, un proyecto incompleto”, Nicolás Casullo (ed.), *El debate modernidad-pomodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989 [1980].
- Herlinghaus, Herman, *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2004.
- Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos y pensamiento fronterizo*, trad. de Juan María Madariaga e Cristina Vega Solís, Madrid, 2003.
- Monsiváis, Carlos, “Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano”, en Pablo González Casanova (coord.), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México, Siglo XXI, 1984.
- _____, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*, t. IV, México, El Colegio de México, 1977.
- Neto, José Teixeira Coelho, *Dicionário de política cultural*, São Paulo, Iluminuras, 1999 [1997].
- Nubila, Domingo di, *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Buenos Aires, El Jilquero 1998.
- Oroz, Silvia, *O cinema de lágrimas na América Latina*, Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1992.
- Ortiz, Renato, *A moderna tradição brasileira*, São Palo, Brasiliense, 1995 [1988].
- Paranaguá, Paulo Antonio, *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&PM, 1985.
- _____, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madri, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987 [1986].
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del norte, 1984.
- _____, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideú, Fundación Ángel Rama, 1985.
- Ramos, Fernão e Luiz Felipe Miranda (orgs.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, organizada por, São Paulo, Senac, 2000.
- Riera, Emilio García, *Historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Rocha, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003 [1963].
- Schnitman, Jorge, *Film Industries in Latin America Dependency and Development*, Noorwood, Nueva Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1984.
- Viany, Alex, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Revan, 1993.
- Wortman, Ana (coord.), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbana en la Argentina en los noventa*, Buenos Aires, La crujía, 1999.
- Zubieta, Ana María (dir.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

