



***Argentina Sono Film
e Cinédia: uma comparação***
*Argentina Sono Film
and Cinédia: a comparison*

Arthur Autran Franco de Sá¹

¹ Professor do Depto. de Artes e Comunicação da UFSCar. Doutor pelo Instituto de Artes da Unicamp. Pesquisa financiada pelo CNPq e pela UFSCar. E-mail: autran@yahoo.com.br

Introdução

Esse artigo visa comparar a trajetória de dois estúdios surgidos nos primórdios do cinema sonoro na América do Sul: a *Argentina Sono Film* – fundada em 1933 por Ángel Mentasti em Buenos Aires – e a Cinédia – fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga no Rio de Janeiro. A primeira empresa tornou-se em pouco tempo a principal produtora do país vizinho, em um contexto no qual a cinematografia argentina crescia em termos do número de filmes produzidos e de público em uma proporção forte, chegando mesmo a alcançar outros mercados da América Latina e o da Espanha. Já a segunda, logo se tornou a principal empresa brasileira, mas em um ambiente no qual a produção de longas-metragens se manteve em nível quantitativo muito baixo e o mercado interno totalmente dominado pelo produto hollywoodiano.

Objetiva-se por meio da comparação entre *Argentina Sono Film* e Cinédia descrever e analisar as estratégias de produção dessas empresas, as principais características dos filmes de ficção realizados, bem como a relação com o mercado, ao longo do período de estruturação de ambas, ou seja, até por volta de 1936.

Também será efetuada uma breve narrativa em torno de alguns elementos da biografia dos fundadores das empresas, pois se afigura importante compreender a formação de ambos e sua experiência profissional pregressa, dado que eles estiveram a frete dos modos de produção implantados.

Os produtores: Gonzaga e Mentasti

Tanto a Cinédia quanto a *Argentina Sono Film* foram enormemente marcadas pelos produtores que as capitanearam. Dado que se tratava de iniciativas privadas e de estruturas de produção verticalizadas não poderia ser diferente, ainda mais que ambas as experiências tiveram como inspiração o *studio system* tal como desenvolvido por Hollywood, modo de produção caracterizado pela centralidade do estúdio e que desde meados dos anos 1910 até fins da década de 1920 era regido pelo “sistema do produtor central”, no qual “o produtor se encarregava do trabalho prévio e posterior à filmagem de *todas* as películas de um estúdio” [grifo do texto original] (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1997, p. 149) . É no contexto desse sistema que figuras como Irving Thalberg passaram a ocupar um lugar de grande destaque. Nesse sentido, não é casual, nem me parece uma construção retrospectiva, o depoimento de Atilio Mentasti – filho e um dos sucessores de Don Ángel: “Aquele que faz os filmes sou eu, vale dizer... o que as discute, o que as prepara, as aceita ou

não aceita [para produzir], isso é ser um produtor” (CALISTRO et al, 1978, p. 64-65). Nos casos sul-americanos, devemos sublinhar que o carisma pessoal de Adhemar Gonzaga e *Don Ángel Mentasti* também teve importância. Mas qual a trajetória deles quando fundaram, respectivamente, a Cinédia e a *Argentina Sono Film*?

O carioca Adhemar Gonzaga nasceu em 1901, herdeiro de uma família de posses, cuja base econômica era, segundo o pesquisador Lécio Augusto Ramos, “a concessão da exploração da loteria na cidade do Rio de Janeiro” (RAMOS, 2012, p. 347). Fã cinematográfico desde a mais tenra juventude, iniciou-se profissionalmente como cronista cinematográfico da revista *Palcos e Telas* em 1920, passando depois a atuar em *Para Todos*. Nessa última publicação, dedicada à cultura, política e mundanidade, começou em 1924 a campanha em prol do cinema brasileiro, secundado por Pedro Lima em *Selecta*. Fundou com Mário Behring, no ano de 1926, *Cinearte*, um dos mais importantes periódicos sobre cinema do Brasil, que encampou a campanha anteriormente mencionada e para onde se transferiu em 1927 o crítico Pedro Lima. Essa campanha durou até 1930 e foi o primeiro esforço profundo de entendimento dos problemas que entravam o desenvolvimento artístico e industrial do nosso cinema. Por meio dela, Gonzaga também teceu relação com cineastas que atuavam nos mais diversos pontos do país, com destaque para Humberto Mauro, que então realizava os seus primeiros filmes em Cataguases (MG). Adhemar Gonzaga dirigiu ainda um dos clássicos do cinema silencioso brasileiro, *Barro humano*, filme lançado em 1929 com sucesso de público e crítica, mas cujo sistema de produção foi desligado de qualquer estrutura industrial e/ou comercial com quase toda a equipe trabalhando sem receber honorários. Em 1930, fundou a Cinédia, empresa produtora que logo se tornou a mais importante do Brasil, tendo viajado em 1927 e 1929 para Hollywood a fim de entender “in loco” como funcionava o sistema de estúdios.

Ángel Mentasti era um imigrante italiano, nascido na pequena cidade de Varese – próximo a Milão – em 1877 (ESPAÑA, 1984, p. 61). Já na Argentina, perambulou por diversas cidades e atividades como Bahia Blanca onde era proprietário de uma empresa de mudanças ou na província de Buenos Aires representando uma destacada companhia de vinhos. Foi ainda produtor de uma companhia teatral. No campo do cinema, trabalhou como gerente de distribuidoras de filmes até que se tornou sócio de uma delas, a *Germania Film*, para posteriormente voltar a ser empregado de outras empresas do ramo, a *Empresa Cinematográfica Film Reich* e a *Cosmos Film*. Seu talento para o comércio era largamente reconhecido (ESPAÑA, 1984, p. 34, 62-63). Em 1933, fundou a *Argentina Sono Film*, produtora que lançou o primeiro grande sucesso do cinema sonoro daquele país: *Tango!* (1933), dirigido por

Luis José Moglia Barth. O sucesso dessa película abriu caminho para que a empresa logo se tornasse a principal produtora do país vizinho. Ángel Mentasti faleceu em 1937 e foi substituído na direção da empresa por seus filhos Atilio e Ángel Luis.

Conforme é possível perceber, as trajetórias dos dois fundadores são bastante diferentes, e não apenas pela origem social de cada um, mas, também, pela experiência profissional pregressa. Enquanto Gonzaga tinha ampla experiência junto à imprensa cinematográfica e um pouco na produção, Mentasti possuía grande conhecimento do comércio cinematográfico, bem como relações que se estabeleceram ao longo dos anos em que trabalhou no campo da distribuição. Na minha perspectiva, essa diferença é central, pois o conhecimento mais amplo de Mentasti a respeito do mercado cinematográfico certamente o colocava em uma posição privilegiada tanto para comercializar as produções da *Argentina Sono Film*, como também para saber qual a rentabilidade possível naquele mercado, bem como entender os gostos do público.

Estruturas e estratégias de produção

As trajetórias de vida dos dois produtores ajudam a explicar a diferença que marca a fundação da Cinédia e da *Argentina Sono Film*, bem como os tipos de filmes produzidos nos seus primeiros anos de atividade.

Adhemar Gonzaga comprou em 1929, lastreado em parte da herança que receberia do pai, um terreno no bairro de São Cristóvão e logo começou a construção do estúdio; o qual era dotado já em meados de 1930 de “palcos [de filmagem], dez camarins, escritórios e departamento técnico” (GONZAGA, 1987, p. 9-10). Gonzaga também se preocupou em equipar a Cinédia e além das modernas câmeras *Mitchell*, a companhia contava com “refletores, copiadores e reveladoras automáticas” (RAMOS; HEFFNER, 2012, p. 167-168).

Já a *Argentina Sono Film* utilizou inicialmente estúdios de outras empresas produtoras para a realização dos filmes. Somente em 1937, a companhia começou a construir os seus próprios estúdios (ESPANÃ, 1984, p. 92).

O capital empastado de início na Cinédia hipoteticamente foi bem maior do que na *Argentina Sono Film* não somente pelos investimentos realizados, mas também pela manutenção os estúdios e a contratação de um quadro fixo de técnicos e de outros profissionais². Entretanto, é necessário notar que com o sucesso de

² A folha de pagamento de janeiro de 1936 indica que a Cinédia tinha naquele mês dez funcionários: Aphrodisio de Castro (técnico de som), Edgard Brasil (operador de câmera), Carlos Borges (trabalhava no escritório), Manoel Castro (técnico de laboratório), José Julio Vianna (eletricista), Ruy Santos (técnico de laboratório), Erany Martins (tipógrafo), João Stamato (operador de câmera), Hélio Barroso Neto (auxiliar de som) e Francisco Martins (jardineiro). O total de gastos com pessoal nesse mês foi de 5:170\$000. “Folha

público dos filmes da produtora argentina em pouco tempo ela seria bem maior do que a Cinédia.

Também é notável a discrepância entre os tipos de filmes produzidos inicialmente pelas duas empresas cinematográficas.

Adhemar Gonzaga buscou imprimir à Cinédia nos primeiros anos o ideário defendido como crítico da revista *Cinearte*, que já se expressara na experiência única e bem sucedida de *Barro humano* (1929). O produtor pretendia que a sua empresa fosse a concretização do seu pensamento sobre a indústria cinematográfica brasileira. É nesse sentido que buscou dotá-la de condições técnicas de alta qualidade, tal como indiquei acima. Também nos primeiros filmes produzidos pela Cinédia a preocupação da concretização do ideário de Gonzaga se fazia presente. Paulo Emílio Salles Gomes dá um quadro bastante consistente do ideário estético e temático de Adhemar Gonzaga e do grupo de *Cinearte*³ na virada dos anos 1920 para os 1930:

A significação intrínseca de *Barro humano* é enorme. Tudo que o grupo de Adhemar Gonzaga tinha arduamente apreendido durante os últimos anos em matéria de técnica e estética conflui e se exprime nessa fita: *scenario, collocações de machina, sub-entendimento, symbolo e sophisma*, a última de emprego mais recente, significando as alusões dotadas de certa malícia. Esta, como o luxo, havia adquirido importância tendo em vista, por um lado, o meio social alto em que se desenrolava o enredo e, por outro, o público de elite que se pretendia atingir, ambos muito vinculados ao cinema americano e dotados, como este, do requinte que, ao se industrializar, se transformava em seu contrário (GOMES, 1974, p. 332).

A primeira produção concluída pela Cinédia foi *Lábios sem beijos*, dirigida por Humberto Mauro em 1930, filme ainda silencioso. A trama dessa espécie de comédia romântica gira em torno dos conflitos amorosos de três jovens – Lelita (Lelita Rosa), Paulo (Paulo Morano) e Didi (Didi Viana) – ambientada na alta burguesia carioca. Segundo Sheila Schvarzman:

Lábios sem beijos, o primeiro filme do estúdio, parecia corresponder ao modelo ideal de *Cinearte* para o sucesso do cinema brasileiro. [...] O filme seguia a fórmula de sucesso do produtor, *sex, gags and charm*, que Gonzaga trouxera dos Estados Unidos. Mostrava ambientes ricos, paisagens agradáveis da cidade, cenas a beira mar e trajas de banho, uma moça supostamente liberada que fumava e dirigia um carro (SCHVARZMAN, 2003, p. 264).

de pagamento dos auxiliares da Cinédia S. A., com os descontos em abonos durante o mês de janeiro de 1936". Rio de Janeiro, 31 jan. 1936. Arquivo Cinédia.

3 O grupo era integrado ainda por nomes como Pedro Lima, Álvaro Rocha e Paulo Vanderley.

A mesma pesquisadora observa, em relação à composição das imagens de *Lábios sem beijos*, que:

Há um rebuscamento excessivo nas caracterizações – muitas sedas, brilhos, *smokings*, chapéus e trajes de banho – e uma sucessão de ambientes requintados: jardins e caramanchões, casas à beira-mar, salões com divãs e almofadas adamasçadas que certamente tornavam o filme um páreo à altura de *Barro humano* (SCHVARZMAN, 2004, p. 69).

O segundo filme da Cinédia é *Mulher*, dirigido por Octavio Gabus Mendes e realizado em 1931, película sonorizada pelo sistema de discos. Desta feita se trata de um melodrama e que, de início, se ambienta em uma favela onde vive a jovem Carmen (Carmen Violeta), a qual é vítima do assédio sexual do próprio padrasto (Humberto Mauro) e dos homens que ali residem. Deflorada e abandonada pelo malandro Milton (Milton Marinho), ela vai morar em uma pensão e acaba conhecendo o jovem bonito e rico Flavio Martins (Celso Montenegro). Eles se apaixonam e ela passa a frequentar os ambientes sofisticados que o namorado integra, mas Carmen é alvo de preconceitos e críticas. Após uma separação, o casal decide ficar junto, mas sem chegar a se casar oficialmente. A parte do filme que transcorria na favela teria sido cortada a pedido dos exibidores (GONZAGA, 1987, p. 39). Como aduz Sheila Schvarzman:

Nesse sentido, a supressão da primeira parte aproxima o filme da leveza, dos ambientes e personagens caros a *Cinearte*, extirpando ou minimizando elementos indevidos, como a pobreza e a perversidade, que se chocavam com estes ideais e buscavam afirmar justamente a modernidade e a civilidade dos brasileiros (SCHVARZMAN, 2003, p. 268).

O terceiro filme da Cinédia é, há muito, considerado um dos maiores clássicos do cinema brasileiro, *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, cuja produção se iniciou em 1931, mas só estreou comercialmente em 1933. A película teve o som gravado no sistema Vitaphone – em discos – e foi lançada em um momento no qual os filmes sonoros já dominavam o mercado, ela foi um fracasso de público e de crítica quando da sua estréia. Trata-se de um melodrama que narra a história trágica do engenheiro Marcos (Durval Bellini), o qual, ao se descobrir traído pela noiva, a assassina na noite de núpcias. Após ser absolvido pela justiça, Marcos parte para o interior a fim de trabalhar e tentar se afastar das lembranças ruins. Conhece então a jovem e bela Sônia (Déa Selva), loira como sua antiga noiva, e que o encanta. Marcos e Sônia acabam ficando juntos, mas eis que o irmão de criação da moça,

Décio (Décio Murilo), é apaixonado por ela e se envolve em uma luta com Marcos. Acidentalmente Décio acaba falecendo, pois cai em uma corredeira em consequência da luta. O casamento de Marcos e Sônia enfim pode se consumir.

Após essa série de fracassos de bilheteria, a Cinédia mergulha na crise financeira e Gonzaga enfim revê a política de produção da empresa. Ainda antes da estreia de *Ganga bruta*, aproveitando a chegada dos equipamentos de gravação sonora no sistema Movietone – ou seja, impresso na película –, Gonzaga produz *Voz do carnaval* (1933), codirigido por ele mesmo e por Humberto Mauro, no qual havia cenas documentais da festa popular no Rio de Janeiro com muita música entremeadada por números cômicos.

A importância da música popular como esteio para que os filmes brasileiros alcançassem sucesso junto ao público era algo que já então se podia observar. Filme importantíssimo nesse sentido, e ainda muito pouco estudado pela historiografia, é *Coisas nossas*, fita de 1931, da empresa *Byington & Cia*, produzida e dirigida pelo norte-americano Wallace Downey e que fez ótima bilheteria.

Em 1934, Adhemar Gonzaga associou-se a Wallace Downey, e, como indicam Lécio Augusto Ramos e Hernani Heffner, essa associação “mudou completamente os rumos da Cinédia” (RAMOS; HEFFNER, 2012, p. 168), pois, a partir daí, o estúdio passou a se voltar para a produção de filmes carnavalescos. Da parceria entre Downey e a Cinédia resultaram *Alô! Alô! Brasil* (1935), de Wallace Downey, João de Barro e A. Ribeiro, *Estudantes* (1935), Wallace Downey e *Alô! Alô! Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga. O primeiro e o terceiro filmes foram sucessos estrondosos de público e capitalizaram a Cinédia, que então passou a produzir filmes baratos em termos de produção com muita música e humor, dando origem à chanchada.

Veza por outra a empresa levava a frente alguma película de maior vulto em termos de produção, destacando-se nesse contexto o grande sucesso de público e de crítica *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Vianna, uma comédia romântica sofisticada e muito bem realizada em termos cinematográficos. Ainda no ano de 1936 a Cinédia produziu mais dois filmes, *O jovem tataravô*, de Luiz de Barros e *Caçando feras*, de Líbero Luxardo, o primeiro é uma comédia ligeira com base no texto teatral *O tataravô* – de Gilberto de Andrade – e o segundo uma coprodução com a Lux Film que mostrava cenas documentais de uma caçada no Mato Grosso intercaladas com situações de humor e de música. Isso demonstra um esforço da Cinédia em aumentar o número de filmes de produzidos por ano, ampliar os gêneros e os tipos de produção.

No entanto, é necessário assinalar a tendência de que os filmes mais caros

fracassassem inapelavelmente, como é o caso de *Pureza* (1940), de Chianca de Garcia – adaptação do romance homônimo de José Lins do Rego – ou de *Romance proibido* (1944), de Adhemar Gonzaga – uma refilmagem de *Barro humano* (1929).

Outra mudança importante levada a efeito a partir da associação com Wallace Downey é que a Cinédia passou em diversos filmes a articular um esquema de coprodução, ou seja, ela deixa de ser a única produtora de determinada película. Conforme é possível aferir pela documentação da empresa, preservada no Arquivo Cinédia, a forma de produção passava pela divisão dos custos entre a Cinédia e pelo menos mais um sócio. No caso de *Alô! Alô! Carnaval*, carta de Wallace Downey para Adhemar Gonzaga propõe que: “O custo de produção, bem como a renda do filme, será de 50% (cinquenta por cento) para ambas as partes”, ou seja, a Cinédia e a Waldow – empresa de Downey⁴. Em resposta, Adhemar Gonzaga anuncia que está de “pleno acordo” com o exposto na correspondência de Downey⁵. Devia haver muitas variações nos acordos de coprodução feitos pela Cinédia, mas o importante a reter é que a companhia produtora buscava diluir o risco, tornando possível fazer mais filmes e ainda investir no estúdio – o que Adhemar Gonzaga só deixava de fazer em situações críticas.

*

Conforme já indiquei anteriormente, a estratégia inicial de produção da Argentina Sono Film foi bem diferente da Cinédia. *Tango!* começou a ser produzido antes da fundação da produtora e teve sua origem nas relações de amizade entre Ángel Mentasti e Luis Jose Moglia Barth, o qual viria a ser o diretor da película. Moglia Barth já tinha boa experiência em diversas funções cinematográficas – tais com direção, fotografia e montagem -, o que, segundo Claudio España, “o colocou em contato com numerosos distribuidores – que hoje diríamos inescrupulosos – que necessitavam fazer uma nova montagem das películas que compravam no exterior ou, por que não, rodar um filme todo e o apresentar como produção estrangeira” (ESPAÑA, 1984, p. 33). Ainda na segunda metade dos anos 1920, os dois se conheceram, vindo a trabalhar juntos no início da década seguinte na *Cosmos Film*. Moglia Barth havia dirigido um curta-metragem intitulado *Consejo de tango* (1932) e pretendia fazer um longa, daí que procurou o Viejo Mentasti para verificar se este teria algum capital para colocar no filme. Ainda ligados a Cosmos Filme, Mentasti e Moglia Barth partiram para a realização de *Tango!* (1933), entretanto, o filme só foi vinculado à Argentina Sono Film pouco antes de estrear. O financiamento

4 Carta de Wallace Downey a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, 7 out. 1935. Arquivo Cinédia.

5 Carta de Adhemar Gonzaga a Wallace Downey. Rio de Janeiro, 20 out. 1935. Arquivo Cinédia

da película, além de contar com capitais do próprio Mentasti, incluiu outros dois investidores: Dr. Ramos – que fora advogado da distribuidora *Film Reich* – e Carlos Favre – proprietário da distribuidora Pathé-Nathan, especializada em filmes franceses (ESPAÑA, 1984, p. 31, 33, 35 e 36).

Tango!, tal como diversas películas dos primórdios do sonoro, tem apenas um fio narrativo, o qual serve para o alinhavamento de diversos números musicais com nomes consagrados ou que estavam prestes a se consagrar. O entrecho inicia-se no ambiente bastante popular dos “conventillos”⁶ e trata do amor de Alberto (Alberto Gómez) por Tita (Tita Merello), essa última, entretanto, está interessada por Malandra (Juan Sarcione). Alberto é convencido a viajar a Paris, pois Tita estaria lá, no navio conhece Elena (Libertad Lamarque) e, já na França, acaba por se envolver com esta última. De retorno a Buenos Aires, Alberto descobre que Tita o espera no subúrbio simples em que moravam, resolve então ficar com ela e abandonar Elena.

Domingo di Núbila caracteriza *Tango!* da seguinte forma: “Sua história, esquemática, parecia a adaptação de uma letra de tango, mas ela crescia com os diálogos de sabor portenho e com o desfile de personalidades carismáticas” (NÚBILA, 1998, p. 71). Dentre outros, cantavam no filme nomes como Azucena Maizani, Libertad Lamarque e Tita Merello. Ainda segundo Domingo di Núbila: “Com semelhante elenco e repertório *Tango!* foi um imã de multidões que em grande parte voltavam aos cinemas duas ou mais vezes, maravilhadas de poder ver pela primeira vez a tantos dos seus [cantores] favoritos e escutar suas interpretações”. (NÚBILA, 1998, p. 73)

Moglia Barth ao perceber que com três investidores – Mentasti, o Dr. Ramos e Favre – havia capital para realizar não apenas um, mas dois filmes, fez essa proposta com o argumento de que os exibidores achariam que os produtores não estavam premidos em termos econômicos e ofereceriam melhores condições de negociação. Dessa forma, *Dancing* (1933), de Luis Jose Moglia Barth, começou a ser produzida antes do lançamento de *Tango!* (ESPAÑA, 1984, p. 37).

Ademais, a *Argentina Sono Film* não apenas produzia, mas também distribuía películas estrangeiras, dedicando-se a lançar no mercado argentino filmes da Espanha, mais tarde isso facilitou uma “reciprocidade” com o país europeu e diversos filmes da produtora foram lançados lá (ESPAÑA, 1984, p. 46).

O lançamento comercial no mercado interno da primeira película da companhia foi um enorme sucesso tendo por base um esquema eficiente de distribuição:

6 Moradia urbana coletiva na qual em geral as diferentes partes têm em comum um pátio, além de, eventualmente, sanitários e cozinhas. Trata-se de uma moradia característica das classes populares na Argentina.

Tango! obteve uma imediata e vastíssima distribuição simultânea. Em maio [de 1933] foi exibido em 79 salas da capital e em outras 52 cidades dos arredores em junho, das quais a mais distante era Mar del Plata (no cine Belgrano). A essas, logo se somaram quarenta salas em cidades e vilas do interior. Entre elas, Rosário, onde o êxito foi total e, “apesar de suas deficiências técnicas, foi exibida mais de quinze vezes por uma mesma sala”, segundo o correspondente em Rosário do *Heraldo [del Cinematografista]* (ESPAÑA, 1984, p. 46).

Dancing retomou a fórmula de *Tango!*, mas não obteve a mesma repercussão de público.

Em 1934, a *Argentina Sono Film* lançou *Riachuelo*, ainda mais uma vez com a direção de Luis Jose Moglia Barth. Desta feita, a empresa tinha a financiar o filme apenas Mentasti, pois os outros dois sócios haviam se retirado do negócio (ESPAÑA, 1984, p. 37). Outrossim, o filme possuía uma estrutura narrativa diferente, um tanto mais amarrada em termos do enredo e baseada em um comediante que faria história no cinema argentino, Luis Sandrini – já presente em um papel secundário de *Tango!*. Trata-se de uma comédia ambientada em um bairro popular, na qual acompanhamos as desventura do vagabundo Berretín (Luis Sandrini), que de início vive sem emprego e de pequenos furtos, para aos poucos se tornar um trabalhador. O filme é muito vivo tanto em termos da apresentação do ambiente às margens do Riachuelo – inclusive com imagens documentais – quanto pelas diversos sotaques dos imigrantes presentes em Buenos Aires, sem deixar de mencionar o talento cômico de Sandrini. Com *Riachuelo*, segundo Claudio España: “Toda a América Latina sonhou com a noite de Buenos Aires e imitou a fala entrecortada de Luis Sandrini” (ESPAÑA, 1984, p. 59). Novamente a *Argentina Sono Film* alcançava um estrondoso sucesso de público, capitalizando a empresa para novas produções.

A partir de 1935, *Argentina Sono* ampliou a sua produção anual chegando a três filmes lançados comercialmente: *El alma del bandoneón*, de Mario Soffici, *Monte criollo*, de Arturo S. Mom e *La barra mendocina*, de Mario Soffici. Para além da ampliação numérica, a empresa começou a apostar em outros tipos de produção para além das comédias e musicais passados em ambientes populares. Segundo Domingo di Núbila: “*El alma del bandoneón* foi o primeiro longa-metragem do nascente cinema sonoro argentino que se passava em ambientes e entre personagens burgueses” (NÚBILA, 1998, p. 100). Tratava-se de um melodrama estrelado por Santiago Arrieta e Libertad Lamarque nos papéis centrais, mas evidentemente o tango não deixava de estar presente na trama, pois a história girava em torno de um casal de artistas que busca o reconhecimento. *Monte criollo* também é um melodrama e que

Claudio España considera “a realização mais impecável, da Argentina Sono Film ou de qualquer outro estúdio, entre as filmadas até esse momento”, devido à composição da imagem (ESPAÑA, 1984, p. 71). *La barra mendocina* é um musical marcado por temas folclóricos do interior do país e cujo enredo envolve artistas que vêm para Buenos Aires, mas fracassam e retornam à província.

A partir de então a empresa aumentou ano a ano o número de suas produções, bem como os gêneros e os tipos de público visado. Em 1936 foram lançados quatro filmes: *Puerto novo*, de Luis Cesar Amadori, *Loco lindo*, de Arturo S. Mom, *Goal!*, de Luis Jose Moglia Barth e *Amalia*, de Luis Jose Moglia Barth. São produções bem diversas entre si, sendo que a última é “baseada na novela de Jose Marmol, foi a primeira grande superprodução da Argentina Sono Film e a primeira vez em que o cinema sonoro argentino recorria à adaptação de uma novela de renome” (ESPAÑA, 1984, p. 81). *Loco lindo* foi mais um veículo para o talento cômico de Luis Sandrini, enquanto *Goal!* tematiza o esporte que já fascinava as grandes massas. Cabe destacar *Puerto novo*, película de sucesso caracterizada por Domingo di Núbila como um “melodrama romântico-musical”, mas com muitas cenas cômicas em que se sobressai o talento de Pepe Arias (NÚBILA, 1998, p. 128).

Quando o *Viejo Mentasti* morreu em 1937 foi prontamente substituído pelos dois filhos, Atilio e Ángel Luis, que já o acompanhavam na empresa e tiveram a incumbência de continuar o seu desenvolvimento.

Considerações finais

A comparação das formas como a Cinédia e *Argentina Sono Film* buscaram se afirmar nos respectivos mercados nacionais afigura-se bastante interessante, tanto nas suas semelhanças quanto nas suas diferenças.

Entre as semelhanças é possível apontar a forma de produção baseada no estúdio, embora no caso brasileiro se buscou de fato emular o exemplo de Hollywood por meio da construção de todo um complexo para a realização de filmes, bem como da compra de equipamentos e da contratação de técnicos. No caso da *Argentina Sono Film*, conforme indiquei, durante os primeiros anos da empresa os filmes foram realizados em estúdios alugados e somente em 1937 começou a construir o seu próprio estúdio. Ou seja, nesse último caso havia menos capital imobilizado no início das atividades da companhia.

A produção da Cinédia nos primeiros tempos seguiu uma média de um filme de longa-metragem lançado por ano, às vezes menos como é o caso de 1932,

eram filmes caros e que se alinhavam com o ideário da revista *Cinearte* quanto às características temáticas e estéticas, o que significa dizer filmes ambientados na alta burguesia e que buscavam um tratamento em termos da decupagem bastante cuidadoso. Somente após três fracassos de público e por meio da associação com Wallace Downey, a empresa mudou o eixo da sua produção passando a apostar em musicais com entrecos cômicos e realizados de forma mais ligeira, além de tentar ampliar os gêneros produzidos. Já na *Argentina Sono Film* houve uma aposta na rapidez da produção, executando-se logo de início *Tango!* e antes mesmo da sua estréia *Dancing* já se encontrava em produção. E quanto ao tipo de filme temos exatamente o inverso do que foi feito pela Cinédia, ou seja, a produtora argentina partiu de musicais ou comédias ambientados junto às classes populares e só depois passou a apostar em melodramas – mesmo assim recheados de números musicais – e, eventualmente, na ambientação burguesa. Ainda em relação aos filmes, é de se observar que a Cinédia, até a associação com Wallace Downey, contratou diretores cujas carreiras tinham como único filão o cinema; já a *Argentina Sono Film*, como observou Abel Posadas, apostou em diretores como Moglia Barth e Mario Soffici que tinham experiência no teatro (POSADAS, 1994, p. 221).

Voltando à figura dos produtores que criaram essas empresas, afigura-se que Adhemar Gonzaga parte de uma visão cuidadosamente construída na atividade jornalística em *Para Todos* e *Cinearte*. Essa visão é marcadamente ideologizada tendo Hollywood com seu único norte, sem atentar de forma mais aprofundada para o mercado brasileiro e as relações concretas que o conformavam. Don Ángel Mentasti, devido a toda a sua experiência como comerciante e também distribuidor de filmes, tinha um conhecimento muito mais efetivo do mercado e das suas possibilidades de retorno, fazendo com que sua atividade como produtor fosse mais calcada na realidade econômica e não tanto em um ideário estético e temático.

Referências Bibliográficas

- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CALISTRO, M. et al. *Reportaje al cine argentino – Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Anesa, 1978.
- ESPAÑA, C. *Medio siglo de cine*. Buenos Aires: Abril, 1984.
- GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- GONZAGA, A. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- NÚBILA, D. di. *La época de oro – Historia del cine argentino I*. 2ª Ed. Buenos Aires: Jilguero, 1998.
- POSADAS, A. “La caída de los estudios ¿Solo el fin de una industria?” In. WOLF, S. (org.). *Cine argentino – La otra historia*. 2ª Ed. Buenos Aires: Letra Buena, 1994, p. 217-241.
- RAMOS, L. A. “GONZAGA, Adhemar”. In. RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª Ed. São Paulo: Senac, 2012, p. 347-350.
- _____; HEFFNER, H. “Cinédia”. In. RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª Ed. São Paulo: Senac, 2012, p. 167-169.
- SCHVARZMAN, S. “Entre Cinearte e Cinédia: Octavio Gabus Mendes e *Mulher*”. In. CATANI, A. M. et al (orgs.). *Estudos Socine de Cinema – Ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003, p. 262-271.
- _____. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

submetido em: 08 09 2015 | aprovado em: 11 10 2015.