

Terra prometida:

Os estrangeiros nos cinemas da Argentina e do Brasil (1932-1942)¹

Arthur Autran Franco de Sá Neto

Introdução

Este texto busca compreender, de um ponto de vista comparativo, a presença de diretores e técnicos de origem estrangeira que atuaram nos cinemas da Argentina e do Brasil no período compreendido entre 1932 e 1942. Trata-se do interregno de tempo no qual a cinematografia do país vizinho afirmou-se enquanto indústria, chegando, no último ano do recorte, a produzir 57 longas-metragens (DI NÚBILA, 1998, p. 357), enquanto o Brasil no mesmo ano produziu apenas oito (JOHNSON, 1987, p. 201) e caracterizou-se no período pela estagnação da atividade a partir de 1934, após uma ligeira arrancada nos primeiros anos do cinema sonoro.

Uma das hipóteses que tenho para os diferentes graus de desenvolvimento destas cinematografias entre 1932 e 1942 relaciona-se com a atuação mais significativa de profissionais estrangeiros na Argentina quando comparada com o Brasil. É preciso atinar que ambos os países não possuíam base industrial cinematográfica antes do advento do som. Ademais, para a maioria dos produtores no período de 1930 a 1950, o único tipo válido de expressão era aquele que hoje conhecemos como o cinema clássico, o que impunha a necessidade de *know how* específico para se lograr uma linguagem cuja forma se apresenta como transparente, para além dos estúdios, da importação de equipamentos e da emulação do *Star system*.

A presença de estrangeiros em produções cinematográficas dos dois maiores países do Cone Sul nada tem de surpreendente, pois, conforme nos lembram Robert Stam e Ella Shoat (2004, p. 394):

O cinema, por exemplo, é agora – e pode-se dizer que sempre foi – um meio completamente globalizado. Em termos do elemento humano basta lembrar o papel dos imigrantes alemães em Hollywood, dos italianos na Vera Cruz brasileira ou dos chineses no cinema indonésio.

¹ A versão final do artigo origina-se de estágio de pós-doutoramento na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires, realizado no segundo semestre de 2017, sob a supervisão da Profa. Dra. Ana Laura Lusnich. A pesquisa contou com apoio da Fapesp e do CNPq. Uma versão bastante preliminar foi apresentada no I Encontro Internacional Cinemídia, ocorrido em 2015 na Universidade Federal de São Carlos.

No processo de circulação, os profissionais estrangeiros carregavam consigo as técnicas aprendidas. Estes saberes possuíam, no período analisado, enorme importância em uma atividade cara, dependente da técnica para sua consecução e então carente de escolas de formação – as quais inexistiam em ambos os países.

O movimento do artigo será de arrolar os principais profissionais estrangeiros que atuaram no cinema argentino no período mencionado, depois serão relacionados os mais importantes profissionais que trabalharam no Brasil. Além de listar filmes nos quais eles trabalharam, também serão indicadas resumidamente, quando possível, as causas que motivaram o deslocamento para um país ou outro. Finalmente, à guisa de conclusão, discorrerei sobre as razões para as discrepâncias observadas entre as duas cinematografias no que tange à presença dos estrangeiros, bem como sobre quais as contribuições de alguns profissionais ao novo ambiente de trabalho.

Para as finalidades do presente texto, não serão arrolados aqueles indivíduos que nasceram fora da Argentina ou do Brasil, mas apenas nesses países passaram a se dedicar a alguma atividade relacionada ao cinema – como são os casos, por exemplo, de Luis César Amadori ou de Hipólito Collomb: o primeiro, imigrante de origem italiana que só na Argentina passou a trabalhar como roteirista e diretor; o segundo, português que ingressou na atividade cinematográfica tão somente ao se estabelecer no Brasil, tendo trabalhado como cenógrafo em diversas produções da Cinédia. A exclusão deve-se ao fato de que esses profissionais não trouxeram uma bagagem de outro país no tocante especificamente às práticas no campo do cinema.

Terra prometida. Terra prometida?

Alguns dos mais importantes estrangeiros que colaboraram na afirmação do cinema argentino, no período que vai até 1942, já haviam imigrado antes mesmo do advento do som, como é o caso do cinegrafista Francis Boeniger, de origem suíça. Ele veio para a América do Sul ainda na década de 1920 e colaborou no cinejornal *Film Revista Valle*, o qual “foi o primeiro cinejornal argentino que apareceu semanalmente (às quintas-feiras às cinco da tarde) durante dez anos consecutivos”² (DI NÚBILA, 1998, p. 38). Já nos anos 1930, Boeniger fez a fotografia de *Riachuelo*

² Tradução de “fue el primer noticiero argentino que apareció semanalmente (los jueves a las cinco de la tarde) durante diez años consecutivos”. Essa e as demais traduções são de minha responsabilidade.

(Luis José Moglia Barth, 1934), estrondoso sucesso de público, produzido pela Argentina Sono Film, com Luis Sandrini encabeçando o elenco.

Outros profissionais foram contratados pelas produtoras após o surgimento do som e então se deslocaram para a Argentina. A empresa Lumiton, fundada em 1932, teve um papel central no processo de absorção de técnicos estrangeiros pelo cinema local. Dois dos seus proprietários, César José Guerrico e Enrique T. Susini, anteriormente donos da emissora radiofônica Via Radiar, haviam ido a Hollywood em 1931 e lá perceberam enormes possibilidades no cinema sonoro, resolvendo assim fundar uma companhia. Para trabalhar nos modernos estúdios construídos em Munro, contrataram dois técnicos de origem húngara: o fotógrafo John Alton e o montador Laszlo Kish (FABBRO, 2000, p. 222). Ambos integraram a equipe do grande sucesso de bilheteria que foi a comédia *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, 1933), estrelada por Luis Sandrini. John Alton, posteriormente, fotografou para a produtora Sifal as películas *Crimen a las tres* (Luis Saslavsky, 1935) e *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935), vindo depois a se tornar um dos principais técnicos da Argentina Sono Film, para a qual trabalhou nas comédias *Loco lindo* (Arturo S. Mom, 1936) e *Um infeliz rapaz* (*El pobre Pérez*, Luis César Amadori, 1937), bem como nos melodramas *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938) e *Porta fechada* (*Puerta cerrada*, Luis Saslavsky, 1939). A importância de Alton³ foi grande para o cinema argentino.

Também a Lumiton contratou, em 1937, o fotógrafo alemão Gerhard Huttula, que já estava na Argentina para filmar as atividades de empresas alemãs. Na Lumiton, ele trabalhou em *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937) e ainda fotografaria para a Baires *Mateo* (Daniel Tinayre, 1937). Em seu livro, Domingo di Núbila (1998, p. 164 e 174) elogia a fotografia *noir* do primeiro e as imagens do segundo.

A Companhia Argentina de Films Río de la Plata tem uma origem semelhante à Lumiton, pois seus três sócios eram ligados ao rádio: o empresário Jaime Yankelevich – proprietário da Radio Belgrano –, Juan Cossio – administrador dessa rádio – e o músico e também empresário Francisco Canaro. Animados com o sucesso de público dos primeiros filmes da produtora – *Idolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934) e *Por buen camino* (Eduardo Morera, 1935) –, os três viajaram em 1935 para os Estados Unidos a fim de comprar equipamentos de som e de fotografia, além de contratar

³ John Alton (1901-1996), a partir dos anos 1940, fixou-se em Hollywood desenvolvendo notável carreira como fotógrafo de películas como *Moeda falsa* (*T-Men*, Anthony Mann, 1947) e *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951) – pela qual ganhou, junto com Alfred Gilks, o Oscar de melhor fotografia a cores de 1952.

o câmara Bob Roberts (RIAL, 2000, p. 252, p. 259-260). Bob Roberts foi o “primeiro ASC (membro da American Society of Cinematographers, de Hollywood), que trabalhou para nosso cinema” (DI NÚBILA, 1998, p. 298).⁴ Para a Río de La Plata, ele fotografou *Ya tiene comisario el pueblo* (Claudio Martinez Payva e Eduardo Morera, 1936). Já na Artistas Argentinos Asociados, fotografou *A guerra gaúcha* (*La guerra gaucha*, Lucas Demare, 1942), um clássico do cinema argentino.

Além da iniciativa das produtoras contratando técnicos estrangeiros, a situação politicamente deveras instável da Europa fez com que diversos profissionais emigrassem. Nesse sentido, merece destaque especial a Guerra Civil Espanhola, que começou em 1936 para terminar em 1939. O conflito teve forte impacto na sociedade argentina. Isso se deveu ao fato de que a comunidade espanhola era numerosa e também pelas ligações econômicas serem muito grandes entre os dois países (LUNA, 2003, p. 176-177). Ademais de tais relações, segundo o historiador Félix Luna (2003, p. 177), “a sociedade argentina ficou impressionada porque os valores que estavam em jogo (o fascismo, a democracia ainda imperfeita da república espanhola) estavam muito relacionados com nossos próprios valores”.⁵

Entre os técnicos espanhóis que imigraram para a Argentina, destaca-se José María Beltrán, o responsável pela fotografia de *Assim é a vida* (*Así es la vida*, Francisco Mugica, 1939) e que co-assinou, ao lado de Alton, a de *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, Luis Cesar Amadori, 1939), bem como fotografou *El inglés de los güesos* (Carlos Hugo Christensen, 1940). Curioso anotar que, já quase no final de sua carreira, ele foi contratado pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz para trabalhar em *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952).

José Cañizares passou pela França e pelo Chile, antes de chegar na Argentina exilado do conflito na Espanha. Desenvolveu carreira brilhante como montador, destacando-se, dentre seus primeiros filmes na Argentina, *Canción de cuna* (1941) e *Tu eres la paz* (1942), ambos dirigidos pelo compatriota Gregorio Martínez Sierra. Da mesma maneira que José María Beltrán, Cañizares trabalhou no Brasil nos anos 1950 em fitas como *O comprador de fazendas* (Alberto Pieralisi, 1951) e *Simão, o caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952), chegando a se fixar em São Paulo (CATANI, 2012, p. 112).

⁴ Tradução de “primer ASC (miembro de la American Society of Cinematographers, de Hollywood) que trabajó en nuestro cine”.

⁵ Tradução de “la sociedad argentina quedó impresionada porque los valores que se estaban en juego (el fascismo, la democracia aún imperfecta de la república española) estaban muy relacionados con nuestros propios valores”.

Outro importante profissional exilado devido à guerra civil foi o cenógrafo Gori Muñoz e que também trabalhou em *Canción de cuna* e *Tu eres la paz*.

Já o alemão Pablo Taberero – nascido Paul Weinschenk – fugiu do nazismo dirigindo-se primeiramente para Barcelona, onde se fixou em 1933 e trabalhou como cinegrafista. Com a eclosão da guerra civil, ele chegou a atuar na frente de batalha como câmera. Imigrou para a Argentina em 1937 e nesse país fotografou o drama social *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), dentre dezenas de outras películas (OBITUARIES, 1996, p. 784).

Conforme se pode notar, esse conjunto de técnicos foi importante para a melhoria da qualidade do cinema argentino, muito embora alguns estivessem no início da carreira e com mais traquejo em funções como assistente ou câmera e não como chefe da equipe – é o caso de John Alton ou Gerhard Huttula, por exemplo. Ou seja, não se tratava de pessoal já inteiramente formado, eles também complementavam suas experiências no contexto argentino.

Observe-se ainda que os profissionais estrangeiros colaboraram na formação de jovens argentinos, os quais, a partir do trabalho como assistentes dos primeiros, acabaram adquirindo maiores conhecimentos técnicos e o *know how* ligado à produção industrial do cinema de estúdio.

Em relação ao setor da direção, Di Núbila (1998, p. 311 e 335) cita, entre outros, três cineastas contratados pelas produtoras argentinas: o francês Jacques Constant – vindo devido à Segunda Guerra Mundial -, o norte-americano Richard Harlan e o austríaco radicado nos Estados Unidos John Reinhardt. O primeiro e o terceiro foram contratados pela companhia Baires para sua película de estreia, *Ultimo refugio* (1941); já o segundo foi importado pela EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos) para a comédia musical *De México Llegó el amor* (1940), que tinha o elenco encabeçado pelo astro mexicano Tito Guízar e pela argentina Amanda Ledesma, em uma clara estratégia visando os dois grandes mercados nacionais *hispanohablantes* da América Latina.⁶

É curioso notar que um dos mais destacados homens de teatro do Brasil, Oduvaldo Vianna, também dirigiu uma película na Argentina, após realizar para a Cinédia o grande sucesso de público e crítica *Bonequinha de seda* (1936). Na Argentina, Oduvaldo Vianna dirigiu *El hombre que nació dos veces* (1938) para a PAF (Produtora Argentina de Filmes), uma adaptação da sua peça teatral *O homem que nasceu duas vezes*. A fita obteve péssima acolhida junto à crítica.

⁶ Sobre os casais de astros transnacionais no âmbito de Argentina e México, ver o artigo de Alicia Aisemberg (2017) “La estrategia de las parejas estelares: de las identidades nacionales a la construcción transnacional”.

Outro profissional vindo do teatro foi o espanhol Gregorio Martínez Sierra, já citado anteriormente pela direção de *Canción de cuna* e de *Tu eres la paz*, a primeira escrita originalmente por ele para o palco e a segunda uma novela de sua autoria.

O chileno Carlos Borcosque deu contribuição importante ao cinema argentino. Já tendo morado em Buenos Aires e sido um grande incentivador da aviação nos anos 1910, Borcosque fixou-se em Hollywood e aí se iniciou como diretor cinematográfico de versões em espanhol quando do advento do som. Em 1938, foi contratado por Argentina Sono Film, para essa produtora dirigiu *Alas de mi pátria* (1939), ... *Y mañana serán hombres* (1939) e *Fragata Sarmiento* (1940), dentre outras fitas (OLIVERI, 2011, p. 23-24).

Pelo menos um diretor estrangeiro de importância trabalhou na Argentina na primeira metade dos anos 1940. Trata-se de Pierre Chenal, belga radicado na França que, devido à Segunda Guerra Mundial e ao antissemitismo, veio para a América do Sul em 1942 (MARANGHELLO, 2002, p. 76), dirigindo *Todo un hombre* (1943) e *El muerto falta a la cita* (1944), dentre outros filmes realizados fora do recorte cronológico deste artigo.

No Brasil, a situação foi diversa da Argentina no interregno 1932-1942. Nos primeiros anos da década de 1930, não houve por parte das companhias cinematográficas brasileiras procura por técnicos estrangeiros que, mesmo em início de carreira, pudessem colaborar no aprimoramento da produção.

Isso não quer dizer que inexistiu a colaboração de estrangeiros no período abordado. Dentre os profissionais que já estavam no país, destacam-se os cinegrafistas húngaros Rudolf Lustig e Adalberto Kemeny, realizadores de um dos clássicos brasileiros do período silencioso, o documentário *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), os quais, após o advento do som, fotografaram o grande sucesso de público *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931)⁷ – um filme musical – e fizeram sociedade com Giberto Rossi para criar a produtora Rossi-Rex Film, que se dedicou principalmente a cinejornais e documentários. E o mencionado Gilberto Rossi é outro exemplo de imigrante, desta feita italiano, que se encontrava em São Paulo desde 1911, após ter se iniciado no cinema do país onde nasceu. No Brasil, ele viria a ser tornar um dos principais cinegrafistas.

⁷ Em relação à produção brasileira, as informações sobre as funções ocupadas pelos profissionais estrangeiros foram retiradas da Filmografia Brasileira, elaborada pela Cinemateca Brasileira. Ver <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>

Outro profissional que merece destaque é o diretor de carreira nômade Leo Marten, nascido em Sarajevo, que nos anos 1920 dirigiu no Brasil as fitas inacabadas *A carne* e *Mademoiselle Cinéma*, ambas produções de Carmen Santos que seriam estreladas por ela mesma. Segundo Luiz Felipe Miranda (2012, p. 454), Marten voltou à Europa e na antiga Tchecoslováquia realizou diversos filmes, retornando no início dos anos 1930 ao Brasil e dirigindo, entre outros, *Cabocla bonita* (1936) e *Direito de pecar* (1940), além de se engajar em uma das obras de maior investimento de capital do período, *Eterna esperança* (1940). Trata-se do único longa-metragem da Cia. Americana de Filmes, empresa paulista geradora de grandes expectativas pelos recursos financeiros envolvidos na sua criação e que chegou a construir um estúdio, mas ela faliu após o fracasso de bilheteria de *Eterna esperança*.

Dos estrangeiros que aportaram no Brasil já depois do advento do som, é necessário citar Adam Jacko, nascido nos Estados Unidos, mas que se iniciou profissionalmente no cinema argentino, sendo o responsável pela fotografia de *Puerta Alsina* (José A. Ferreyra, 1935) (LÓPEZ, 2011, p. 839). Ele fotografou no Brasil *Noites cariocas*, curiosa produção da Uira Film que possuía financiamento de Caio Caldeira Brant, o proprietário do Cassino da Urca, onde então brilhava o astro do filme, o argentino Carlos Viván. Este convidou o compatriota Enrique Cadícamo para dirigir a película, que contava no elenco com os também argentinos Maria Luisa Palomero e Carlos Perelli, ademais dos brasileiros Lodia Silva, Mesquitinha e Oscarito. Cadícamo, que se notabilizou por compor letras de tangos como *Anclado en París* ou *Pompas de jábón*, era apaixonado por cinema e aceitou vir ao Brasil para a empreitada, ainda mais que só dirigira no seu país *La virgencita de Pompeya* (1935) (CADÍCAMO, 1987, p. 141). Adam Jacko também foi um dos câmeras de *O grito da mocidade* (Raul Roulien, 1936), além de responder com Antônio Medeiros pela fotografia da comédia *O bobo do rei* (Mesquitinha, 1937). *Noites cariocas* teve ainda a contribuição de outro estrangeiro proveniente da Argentina, Genaro Ciavarra, o técnico de som, que também integrou a equipe técnica de *O grito da mocidade* na mesma função. Em 1929, Ciavarra havia participado, ao lado de Alfredo Murúa, da fundação da SIDE (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos), empresa que colaborou pioneiramente na sonorização de películas argentinas. Mas, em 1934, Ciavarra desligou-se da empresa (KOHEN, 2000, p. 264). Tanto Jacko quanto Ciavarra foram convidados a participar de *Noites cariocas* por Enrique Cadícamo, que os conhecia da filmagem de *La virgencita de Pompeya*, e ambos já estavam no Brasil (CADÍCAMO, 1987, p. 143). Tratava-se

de uma experiência diferente com relação à Lumiton ou à Ríó de la Plata, cujos produtores foram aos Estados Unidos contratar técnicos, conforme mencionei.

A deflagração da Segunda Guerra Mundial fez com que vários profissionais de cinema saíssem da Europa, e alguns vieram para o Brasil. É o caso dos cinegrafistas Carlos Felten (alemão), George Dusek (tcheco) e George Fanto (húngaro) (HEFFNER; RAMOS, 1988, p. 399). Felten foi câmera de *Aves sem ninho* (Raul Roulien, 1939) e diretor de fotografia de *Cisne branco* (Luiz de Barros, 1940), já Dusek foi câmera de *O dia é nosso* (Milton Rodrigues, 1941). Quanto a George Fanto, ele foi câmera da referida fita de Leo Marten *Direito de pecar*, bem como trabalhou, em 1942, na filmagem do episódio “Jangadeiros”, do mítico *It’s all true*, um dos filmes inacabados de Orson Welles.

Também devido ao conflito mundial, migrou para o Brasil, em 1940, o húngaro Lazlo Meitner, que já possuía experiência como desenhista de cenários na indústria cinematográfica inglesa, além de trabalhar com cinema de animação na França. Radicado no Rio de Janeiro, ele foi ilustrador na imprensa, para depois atuar como cenógrafo em filmes publicitários e longas-metragens como *Caminho do céu* (Milton Rodrigues, 1943) e *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) (HEFFNER, 2007, p. 66-67) – ambos fora do recorte temporal do artigo. Ele foi cenógrafo teatral e desenvolveu carreira relevante como pintor.

Deve-se ainda apontar a presença dos portugueses Chianca de Garcia, Aquilino Mendes e Fernando de Barros, respectivamente diretor, fotógrafo e assistente de direção da película portuguesa *Aldeia da roupa branca* (1938).⁸ Chianca de Garcia veio para o Brasil, em 1939, acompanhar o lançamento desse filme, sendo então convidado por Adhemar Gonzaga para trabalhar na Cinédia (NÃO, 1940, p. 10). Para a produtora de Gonzaga, ele dirigiu *Pureza* (1940) – adaptação do romance homônimo de José Lins do Rego – e *Vinte e quatro horas de sonho* (1941) – fita estrelada pela grande dama do teatro Dulcina de Moraes. Aquilino Mendes foi diretor de fotografia do primeiro e George Fanto do segundo filme; já Fernando de Barros foi assistente de direção de ambos. Pouco depois, Chianca de Garcia passou a se dedicar à direção de shows e a montagens de teatro de revista no Rio de Janeiro. Fernando de Barros tornou-se, a partir da segunda metade dos anos 1940, destacado diretor e produtor do cinema brasileiro.

⁸ O historiador Luís de Pina (1986, p. 82) considera *Aldeia da roupa branca* um clássico da comédia, destacando a obra no quadro no cinema português dos anos 1930.

Considerações finais

Ao refletir sobre a influência da imigração nas sociedades da Argentina e do Brasil no interregno de tempo que vai de fins do século XIX até as primeiras décadas do século XX, os historiadores Boris Fausto e Fernando J. Devoto (2004, p. 183) fazem a seguinte consideração:

Uma apreciação muito geral, mas verdadeira, aponta para o grande significado da imigração em massa, tanto na Argentina quanto no Brasil, embora não no mesmo grau, seja no tocante à demografia, ao papel desempenhado pelas correntes de imigrantes no desenvolvimento econômico, a sua integração nos respectivos países de adoção, seja no tocante à influência cultural, visível, por exemplo, na fala e nas opções alimentares de determinadas regiões.

A influência do imigrante, verificável em ambos os países, foi maior na Argentina do que no Brasil. *Mutatis mutandis*, isso também ocorreu no cinema, no período de 1932 a 1942, quanto à importância do profissional de origem estrangeira.

É possível apontar que, nos primeiros anos desse recorte temporal, houve maior abertura dos produtores argentinos em relação aos estrangeiros quando comparada à postura dos produtores brasileiros. A resistência inicial dos últimos possivelmente tinha como base crenças difundidas ao longo dos anos 1920 contra os estrangeiros que aportavam no país para fazer cinema.

Nesse sentido, uma manifestação ideológica fundamental é o texto de autoria de Luiz de Barros, publicado em 1924, intitulado “O valor dos nossos técnicos”, no qual, de maneira articulada, se combate a ideia da necessidade de “importação de técnicos estrangeiros, para virem ensinar aos brasileiros a fazer filmes”. Para Luiz de Barros, os estrangeiros possuiriam grande dificuldade com “a diferença de luz” entre os seus países de origem e o Brasil. A fim de comprovar sua afirmação, o diretor narra a história de uma filmagem envolvendo o bailarino Duque, na qual o fotógrafo estrangeiro Sr. Black⁹ não lograra obter bons resultados, enquanto João Stamato conseguira. Ademais, ainda segundo o prolífico realizador, no exterior os profissionais especializavam-se em determinadas funções, enquanto no Brasil o técnico “filma, revela, copia, monta, dirige... ele faz tudo!” Finalmente, no Brasil, mesmo sem câmeras modernas e sem a

⁹ O próprio nome atribuído ao profissional estrangeiro parece uma ironia, pois, como se sabe, a película virgem exposta de maneira inapropriada pode velar e ficar preta.

utilização de determinada emulsão da Kodak, a qualidade da fotografia era muitas vezes melhor do que a de filmes estrangeiros.

A resistência ao profissional estrangeiro impregnou também a campanha pelo cinema brasileiro organizada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, entre 1924 a 1930, pelas páginas das revistas cariocas *Para Todos*, *Selecta* e *Cinearte*.¹⁰ A título de exemplo, cito a violenta asserção de Pedro Lima (1926, p. 17):

... quando a história da nossa cinematografia for contada algum dia, verificar-se-á, que quem mais tem contribuído para o seu descrédito e desmoralização, são justamente os estrangeiros, (com exceções honrosas, felizmente) que para aqui têm vindo, com rótulos de propugnar pela nossa indústria.

Diante de um quadro ideológico como esse, não espanta que a maior parte dos produtores brasileiros demonstrasse pouco interesse na contratação de estrangeiros. Mas o quadro se alterou ao longo do período analisado. Em 1939, Carmen Santos anunciou que pretendia chamar um diretor estrangeiro para *Inconfidência mineira*, pois “O cinema nacional precisa de renovação, vida nova e, creio, precisamos antes de tudo quem nos ensine a trabalhar com o material cinematográfico” (*apud* HEFFNER; RAMOS, 1988, p. 399).¹¹ Também o fato, já mencionado, de Adhemar Gonzaga ter contratado os portugueses Chianca de Garcia, Aquilino Mendes e Fernando de Barros neste mesmo ano de 1939 demonstra que a prevenção em relação aos estrangeiros arrefeceu.

Esta mudança que se esboça na fala de Carmen Santos e nas contratações efetuadas pela Cinédia deveu-se ao estágio técnico e artístico precário do cinema brasileiro de então. Ademais, para alguns, como Gonzaga, não era desconhecida a arrancada do cinema do país vizinho. Mas somente após alguns anos, mais precisamente a partir de 1949, é que a aceitação da contribuição estrangeira teria seu pleno desenvolvimento. Refiro-me à experiência da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, cujos principais profissionais tinham origem europeia e foram fundamentais na melhoria técnica da produção brasileira.

¹⁰ A campanha em prol do cinema brasileiro buscou divulgar os filmes de ficção realizados no país, bem como o nome de possíveis astros e estrelas. Ademais, foram levantados alguns dos principais problemas que entravavam o desenvolvimento do cinema brasileiro (GOMES, 1974)

¹¹ Ao fim e ao cabo, Carmen Santos não contratou um realizador estrangeiro para *Inconfidência mineira*, preferindo ela mesma, que nasceu em Portugal, dirigir esta produção que se estendeu de 1938 a 1948.

Na Argentina, a contribuição dos estrangeiros foi mais contínua no período analisado, tendo, desde o seu início, uma participação importante na afirmação técnica e artística do cinema local. Conforme foi apontado, houve mesmo produtores que contrataram profissionais estrangeiros para trabalhar naquela cinematografia.

Vale citar uma entrevista do diretor Alberto de Zavalía quando do lançamento de seu filme *Malambo* (1942):

Nossa cinematografia não pode admitir limitações, tudo o que representa um nível artístico deve ser tentado e realizado e devemos agradecer que um critério de superação sem mesquinhasias tenha permitido incorporar todos os valores que, não por ser estrangeiros em alguns casos, foram menos úteis e fecundos para o cinema argentino (*apud* DI NÚBILA, 1998, p. 375).¹²

Pelo contexto da entrevista, o cineasta parece se referir mais diretamente às temáticas dos filmes. No entanto, não se afigura exagerado pensar que havia percepção no meio cinematográfico argentino da importância dos profissionais de origem estrangeira, e que a entrevista do diretor também se refere a isso.

Vale especificar alguns exemplos de contribuição dos estrangeiros às cinematografias argentina e brasileira a partir da relação de profissionais listados anteriormente.

O principal nome a ser salientado é o de John Alton, o diretor de fotografia do primeiro longa-metragem de Alberto de Zavalía, *Escala en la ciudad*. O trabalho de Alton nessa película, com elenco encabeçado por Ester Vani e Hector Cataruza, é avaliado por Iván Morales (2018, p. 185) da seguinte forma: “a cinematografia local não havia conhecido [até então] este grau de sutileza e matizes em suas imagens, nem suas estrelas haviam sido fotografadas sob os parâmetros que demanda qualquer indústria do espetáculo que pretenda ser competitiva”.¹³ O mesmo pesquisador aponta que posteriormente houve o encontro da “perícia fotográfica” de John Alton com a “capacidade performática” de Libertad Lamarque, a grande estrela do cinema argentino. Ambos trabalharam juntos em algumas obras que lograram enorme sucesso de público, com destaque para os já citados *Madreselva* e *Porta fechada* (MORALES, 2018, p. 186). Para Ana Laura Lusnich

¹² Tradução de “Nuestra cinematografía no puede admitir limitaciones; todo lo que representa un nivel artístico debe ser intentado y realizado y debemos agradecer que un criterio de superación sin mezquindades haya permitido incorporar todos los valores que, no por ser extranjeros en algunos casos, han sido menos útiles y fecundos para el cine argentino”.

¹³ Tradução de “la cinematografía local no había conocido este grado de sutileza y matizes en sus imágenes, ni sus estrellas habían sido fotografiadas bajo los parámetros que demanda toda industria del espectáculo que apunta a ser competitiva”.

(2017, p. 221), foi Alton quem começou a “cadeia educativa” de difusão de saberes na área da fotografia no quadro do cinema argentino, permitindo assim a formação de novos profissionais.

Laszlo Kish, que veio para a Argentina com Alton, foi o responsável pela montagem das primeiras películas produzidas naquele país não editadas pelo próprio diretor (DI NÚBILA, 1998, p. 385). Note-se que em Hollywood a função específica de montador já existia desde o final dos anos 1910 (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1997, p. 167). Ao meu ver, trata-se de um exemplo relevante de atualização da produção argentina que almejava se industrializar nos moldes do *Studio system*.

Outro nome que se destaca na melhoria do padrão do cinema argentino é o cenógrafo Gori Muñoz, pois ele foi um pioneiro no que tange à “decoração funcional, como parte integrante do relato e elemento decisivo para estabelecer seu ambiente, clima e unidade estética” (DI NÚBILA, 1998, p. 353).¹⁴

Quanto ao Brasil, cabe salientar o trabalho de George Fanto no mencionado episódio de *It's all true*, no qual, segundo o pesquisador Lécio Augusto Ramos (2012, p. 283), aquele profissional “realizou um dos mais belos trabalhos em preto e branco feitos no Brasil, captando com precisão as nuances das luzes e sombras da paisagem cearense”.

O tom buscado por Chianca de Garcia para a comédia *Vinte e quatro horas de sonho* era algo incomum na produção brasileira daquele momento. Isso porque o diretor português tentou imprimir um ritmo mais ágil quando comparado com o das chanchadas e um tipo de humor mais sofisticado¹⁵.

Os profissionais estrangeiros contribuíram, no contexto de ambas as cinematografias, para a introdução ou melhoria de técnicas ligadas às diferentes funções que compõem a atividade cinematográfica, para o estabelecimento de formas de trabalho que tendiam a ser consonantes com o modelo do sistema de estúdios e para a formação de novos técnicos – que se iniciavam como assistentes dos chefes de equipe. Evidentemente tais contribuições variaram dependendo do cabedal de conhecimentos do profissional, do seu grau de inserção na cinematografia argentina ou na brasileira, bem como da própria estrutura de produção encontrada para trabalhar – muito discrepante entre os dois países, sendo a da Argentina bem melhor.

¹⁴ Tradução de “decoración funcional, como parte integral del relato y elemento decisivo para establecer su ambiente, clima y unidad estética”.

¹⁵ Os esforços de Chianca de Garcia não foram muito apreciados pela crítica da época. Vinicius de Moraes (1941: 10) considerou o filme “cheio de defeitos”.

Na Argentina constituiu-se uma espécie de círculo virtuoso no qual os procedimentos e ensinamentos dos profissionais estrangeiros tendiam a colaborar na expansão da indústria, e essa expansão aprofundava o modo de trabalho desses profissionais, além de, paulatinamente, proporcionar melhoria das condições de trabalho a eles na forma de equipamentos mais modernos, maior quantidade de insumos, estúdios melhores, etc. Já no Brasil, o círculo virtuoso não se estabeleceu, pois a produção se estiolou e permaneceu em uma situação bastante precária.

Afigura-se que a presença de pessoal estrangeiro na Argentina foi mais significativa do que Brasil. Entretanto, ela não é, por si só, uma explicação para o desenvolvimento da cinematografia daquele país frente à brasileira no período de 1932 a 1942.

Outrossim, é importante notar como quadros ideológicos diferentes interferem na formação dos contextos de produção, pois parece evidente que na Argentina a menor prevenção do meio cinematográfico em relação aos estrangeiros colaborou para que os produtores tivessem uma atitude mais arrojada na contratação de técnicos e diretores vindos de fora e de maneira mais articulada com a estrutura de produção que então se formava.

Arthur Autran Franco de Sá Neto

Professor Associado no Depto. de Artes e Comunicação da UFSCAR

Doutor em Mídias, UNICAMP

Recebido em: 22 de fevereiro de 2019

Aprovado em: 01 de abril de 2019

Referências

AISEMBERG, Alicia. La estrategia de las parejas estelares: de las identidades nacionales a la construcción transnacional. In: LUSNICH, Ana Laura; AISEMBERG, Alicia; CUARTEROLO, Andrea (Orgs.). **Pantallas transnacionales – El cine argentino y mexicano del período clásico**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017. p. 205-217.

BARROS, Luiz de. O valor dos nossos técnicos. **Selecta**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 25, 21 jun. 1924.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **El cine clásico de Hollywood – Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960**. Barcelona: Paidós, 1997.

CADÍCAMO, Enrique. **Bajo el signo del tango – Memorias**. 2ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 1987.

CATANI, Afrânio Mendes. José Cañizares. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Edições SESC SP, 2012. p. 112-113.

DI NÚBILA, Domingo. **La época de oro – Historia del cine argentino I**. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

FABBRO, Gabriela. Lumiton – El berretín del cine. In: ESPAÑA, Claudio (Org.). **Cine argentino – Industria y clasicismo – 1933/1956**. Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000. p. 222-249.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. **Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)**. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

HEFFNER, Hernani. Lazlo Meitner. In: BUTRUCE, Débora (Org.). **Hipólito Collomb, Lazlo Meitner, Ruy Costa – Cenógrafos de cinema**. Rio de Janeiro: Cinédia / Caixa Cultural, 2007. p. 65-70.

_____; RAMOS, Lécio Augusto. **Edgar Brasil – Um ensaio biográfico – Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: mimeo, 1988.

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

KOHEN, Héctor R. Estudios Cinematográficos Argentinos SIDE – *Sidetón*, una herramienta eficaz. In: ESPAÑA, Claudio (Org.). **Cine argentino – Industria y clasicismo – 1933/1956**. Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000. p. 264-295.

LIMA, Pedro. O cinema no Brasil. **Selecta**, Rio de Janeiro, ano 12, n. 8, 24 fev. 1926. p. 17.

LÓPEZ, Mario Naito. Adam Jacko. In: RODICIO, Emilio Casares (Org.). **Diccionario del cine iberoamericano – España, Portugal y América**. Vol. IV. [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor, 2011. p. 839.

LUNA, Félix. **Breve historia de los argentinos**. Buenos Aires: Planeta, 2003.

LUSNICH, Ana Laura. El tránsito de lo nacional a lo transnacional en el campo de la cinefotografía argentina y mexicana. In: LUSNICH, Ana Laura; AISEMBERG, Alicia; CUARTEROLO, Andrea (Orgs.). **Pantallas transnacionales – El cine argentino y mexicano del período clásico**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017. P. 219-234.

MARANGHELLO, César. **Artistas Argentinos Asociados – La epopeya trunca**. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2002.

MIRANDA, Luiz Felipe. Leo Marten. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Edições SESC SP, 2012. p. 454.

MORAES, Vinicius de. Cinema. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 26 set. 1941. p. 10.

MORALES, Iván. Escala en Buenos Aires: los primeros años de John Alton en el cine argentino. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 17, 2018. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1541>. Acesso em: 28 de maio de 2018.

NÃO estou no Brasil para ensinar a fazer filmes – Declara Chianca de Garcia. **Cine-Rádio Jornal**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 92, 18 abr. 1940. p. 10-11.

OBITUARIES. **SMPTE Journal**, dez. 1996. p. 784. Disponível em: <https://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?arnumber=7243658>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

OLIVERI, Ricardo García. Carlos Borcosque. In: RODICIO, Emilio Casares (Org.). **Diccionario del cine iberoamericano – España, Portugal y América**. Vol. II. [Madri]: Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor, 2011. p. 23-26.

PINA, Luís de. **História do cinema português**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

RAMOS, Lécio Augusto. George Fanto. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Edições SESC SP, 2012. p. 282-283.

RIAL, Susana Gómez. Compañía Argentina de Films Río de la Plata – Los románticos del micrófono. In: ESPAÑA, Claudio (Org.), **Cine argentino – Industria y clasicismo – 1933/1956**. Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000. p. 250-263.

STAM, Robert; SHOAT, Ella. Teoria do cinema e espectralidade na era dos “pós”. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p. 393-424.

Resumo

O artigo tem por objetivo comparar a contribuição dos diretores e técnicos de origem estrangeira nas cinematografias da Argentina e do Brasil no período entre 1932 e 1942. Na Argentina é possível anotar a presença de profissionais como os diretores de fotografia John Alton (húngaro) e Francis Boeniger (suíço), o montador Laszlo Kish (húngaro) ou o cenógrafo Gori Muñoz (espanhol). Já no Brasil, a presença dos estrangeiros foi menos marcante, embora haja os casos dos diretores de fotografia George Fanto (húngaro) e Aquilino Mendes (português) ou do diretor Chianca de Garcia (português). O artigo relaciona os principais profissionais estrangeiros atuantes nas duas cinematografias, as contribuições para o desenvolvimento de ambas e as motivações pelas quais os estrangeiros encontraram mais espaço na Argentina.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Cinema Argentino; Estúdio.

Abstract

The objective of article is to compare the contribution of directors and technicians of foreign origin in cinematographies of Argentina and Brazil between 1932 and 1942. In Argentina it is possible to note the presence of professionals such as cinematographers John Alton (Hungarian) and Francis Boeniger (Swiss), the editor Laszlo Kish (Hungarian) or the set designer Gori Muñoz (Spanish). In Brazil, the presence of foreigners was less marked, although there are cases of cinematographers George Fanto (Hungarian) and Aquilino Mendes (Portuguese) or director Chianca de Garcia (Portuguese). The article lists the main foreign professionals working in the two cinematographies,



ALCEU

Revista de Comunicação, Cultura e Política
Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

the contributions for the development of both, and the motivations for the foreigners to find more space in Argentina.

Keywords: Brazilian Cinema; Argentine Cinema; Studio.