

## Programa Interuniversitario de Historia Política

Foros de Historia Política – Año 2017

[www.historiapolitica.com](http://www.historiapolitica.com)

Comentário ao texto da Cecilia Nuria Gil Mariño: **“Una industria de ‘lo nuestro’. Gestos antiimperialistas en el proceso de nacionalización de los cines argentino y brasileño en los primeros años del sonoro”**

Fabián Núñez (Universidade Federal Fluminense – Ríó de Janeiro)

A proposta do artigo é bastante original ao abordar um período até então pouco estudado em termos comparativos. Aparentemente há mais diferenças do que semelhanças entre o cinema argentino e brasileiro nesse período, mas é justamente importante pensar o que diverge e converge em ambas cinematografías. Senti falta de mencionar que a Cinédia é considerada pela historiografía um estúdio que possuía explicitamente como referencial estético o cinema hollywoodiano. Soma-se a isso a hipótese defendida pelo pesquisador Arthur Autran de que o discurso “culturalista” do Governo Vargas não parece ter sido imposto aos produtores cinematográficos brasileiros, mas como algo que dizia respeito a eles, ou seja, aparentemente os principais produtores brasileiros desse período, como Adhemar Gonzaga e Carmem Santos, se identificavam ideologicamente com o discurso nacional-culturalista do Governo Vargas, talvez como um esforço em dar respeitabilidade intelectual ao cinema brasileiro. Por esse viés podemos entender produções capitaneadas pela Carmem Santos, por exemplo, como a mencionada *Argila* (1940) e a superprodução *Inconfidência mineira* (1938-1948) - filme que ela demorou dez anos em realizar. Enquanto isso, quase que como feitos “com vergonha”, os mesmos produtores também faziam comédias carnavalescas, pois afinal eram um produto que tinha público. A hipótese de Autran é que, aparentemente, os produtores argentinos tinham menos pudor em fazer filmes que davam dinheiro: “se o público quer tango, se é isso que dá dinheiro, façamos tais filmes!” Talvez essa seja também uma chave para pensar as diferenças entre o cinema brasileiro e argentino do período clássico-industrial.

Algo que a autora menciona e que dialoga com o que Autran postula ao buscar entender tal pudor por parte dos produtores brasileiros em relação aos filmes carnavalescos é justamente o fator racial. O Estado varguista, ao assimilar práticas culturais de origem popular com a intenção de incorporar as classes populares à vida política, valoriza o samba como um dos elementos de composição da identidade nacional. No entanto, o fator étnico é considerado um problema, tanto que a rádio e a indústria fonográfica lançam ao estrelato sambas nas vozes de cantores e cantoras branco(a)s. No cinema, a presença de negros e mulatos é bastante problemático. Por exemplo, a pesquisadora Sheila Shvarzman frisa a forte crítica por parte da imprensa pelo aspecto físico de Carmen Violeta por ocasião do lançamento do longa *Mulher* (1931) de Octavio Gabus Mendes, produção da Cinédia, filme na qual a atriz é protagonista. Salta aos olhos para os dias de hoje as críticas de tom racista dirigidas a uma artista com perfeitas condições de transitar e negociar, por sua aparência física, no “universo branco” brasileiro. Em suma, aparentemente a indústria de entretenimento argentino (rádio, disco e cinema) desconhecia esse aspecto racial. Fruto da mistura de ritmos locais com os ritmos trazidos por imigrantes (europeus), o tango não sofria com os problemas oriundos da discriminação racial (já a discriminação de caráter social, com certeza). Em suma, trata-se de uma hipótese que também pode ajudar na comparação entre as cinematografias argentina e brasileira do período clássico-industrial.

Outro ponto que pode auxiliar na análise comparativa é analisar como são retratados os personagens estadunidenses nos filmes desse período. Sabemos que o discurso nacionalista é um vetor forte em vários filmes, nos quais não raro os personagens europeus, sobretudo estadunidenses ou europeus, são retratados como oportunistas, malfeitores, aproveitadores da boa vontade dos habitantes locais e, por conseguinte, exploradores de nossas riquezas. Podemos encontrar esse tipo de representação em vários filmes latino-americanos, não apenas argentinos e brasileiros. Podemos citar, por exemplo, *Escándalo* (Chile, 1940) de Jorge Délano e *Gran casino* (México, 1947) de Luis Buñuel. O mesmo procedimento pode ser realizado ao se estudar comédias. Frisamos em especial um filme que dialoga diretamente com o objeto de estudo do texto de Gil Mariño. Trata-se do longa *Berlim na batucada* (1944), de Luiz de Barros e produção da Cinédia, considerado uma paródia da passagem de Orson Welles no Brasil. Um produtor *gringo* é recebido, por acaso, por um malandro que o leva até o morro, onde conhece músicos locais, terminando por levá-los a Hollywood.

Além disso, de modo metalinguístico, o filme faz comentários sobre a fama de “má qualidade” do cinema brasileiro. Obviamente não é o único filme ao retratar o estrangeiro ingênuo encantado pelo Carnaval do Rio de Janeiro e enganado pela malandragem. No entanto, um dos pontos-chave do filme em questão são as referências explícitas à polêmica causada por Welles por seu interesse às festas carnavalescas na Praça Onze, conhecida na época como “a pequena África carioca”, o que divergia totalmente da imagem de Brasil que interessava às autoridades varguistas, criando, assim, um imbróglio com a produtora RKO. No filme, o *gringo*, graças ao malandro, conhece “sambistas de verdade”, moradores da favela, e sem maiores problemas leva-os para brilhar em Hollywood, a exemplo da estrela de importação Carmen Miranda, jovem branca de origem humilde, que se tornou uma *star* nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Aliás, ainda merece um estudo mais detalhado a circulação de artistas brasileiros e argentinos entre ambos países em palcos de teatro e telas de cinema. Por exemplo, a figura da baiana eternizada por Carmen Miranda no filme *Banana da terra* (1939) de Ruy Costa e produzido por Wallace Downey já é imediatamente reencenada por Libertad Lamarque no longa argentino *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, 1939), de Luis Cesar Amadori. Trata-se de uma produção da Argentina Sono Films lançada comercialmente no Brasil e, por isso, também abre uma outra pista para pesquisas: como e quais filmes argentinos entravam em cartaz no Brasil e o contrário, i.e., quais filmes brasileiros e como estes eram lançados no mercado cinematográfico argentino? E, por extensão, como esses filmes dialogavam esteticamente com o cinema hollywoodiano (o filme hegemônico em ambos países)? Em suma, o artigo em questão aborda um tema ainda pouco estudado, conforme já citado, o que estimula futuras pesquisas.