



Nota a propósito de
Pantallas transnacionales
Note on the Pantallas
transnacionales



Arthur Autran¹

¹ Professor da Universidade Federal de São Carlos. Autor de *Alex Viary: crítico e historiador* (2003) e de *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (2013). Pesquisador Produtividade em Pesquisa CNPq. E-mail: autran@ufscar.br

Resumo: esta resenha aborda o livro *Pantallas transnacionales – El cine argentino y mexicano del período clásico*, organizado pelas pesquisadoras argentinas Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg e Andrea Cuarterolo. O livro tem como foco os diversos tipos de relações cinematográficas entre Argentina e México entre as décadas de 1930 e 1950, com base em marcos teóricos ligados ao conceito de transnacional. A resenha destaca as principais características do livro e aponta algumas questões de interesse para o leitor brasileiro.

Palavras-chave: história do cinema; cinema clássico; América Latina.

Abstract: this is a review of the book *Pantallas transnacionales – El cine argentino y mexicano del período clásico*, organized by the Argentine researchers Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg and Andrea Cuarterolo. The book focuses on the various types of cinematographic relations between Argentina and Mexico between the 1930s and 1950s, and is based on theoretical frameworks related to the concept of transnational. This review highlights the main characteristics of the book and points to some interesting issues for Brazilian readers.

Keywords: film history; classical cinema; Latin America.

Desde que Paulo Antônio Paranaguá apontou em *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté* (2000) para as fortes imbricações entre as cinematografias da América Latina ainda antes da modernidade, ou seja, antes de 1960, e para os aspectos culturais, historiográficos e teóricos de pesquisas que relacionam os cinemas do subcontinente, pesquisadores de diversas procedências – com destaque para Argentina, Brasil, Estados Unidos e México – têm progressivamente se voltado para tais estudos, cujos resultados ampliam e modificam o modo como compreendemos o cinema latino-americano dito clássico. Característica central deste esforço é a busca de relativizar a questão nacional, reforçando a ideia de que o cinema desde os seus primórdios tende a ser, em diversos níveis, um tipo de produção cultural fortemente marcado pelo globalismo.

Um dos resultados mais recentes e instigantes deste movimento historiográfico é *Pantallas transnacionales – El cine argentino y mexicano del período clásico*, organizado pelas pesquisadoras argentinas Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg e Andrea Cuarterolo, publicado em 2017.

O livro possui copiosas 449 páginas, contendo, além da tradicional introdução – escrita por Ana Laura Lusnich –, um prólogo – da autoria de Ángel Miquel, professor da Universidade Autónoma do Estado de Morelos, no México –, exatos vinte e três capítulos escritos por pesquisadores da Argentina e do México, além do valioso apêndice – organizado por Dana Zylberman – composto pela listagem dos filmes argentinos estreados no México entre 1912 e 1959 e das películas mexicanas lançadas na Argentina entre 1925 e 1959, além da bibliografia e de um índice remissivo dos filmes mencionados.

Para ademais do tamanho do volume e da quantidade de colaboradores – também vinte e três –, o primeiro dado que impressiona é a ampla variedade de temas abordados possuindo como base o(s) marco(s) teórico(s) do transnacionalismo entre Argentina e México nas décadas de 1930 a 1950, ou seja, o período de predomínio do *Studio system* como modo de produção. Apenas para citar alguns temas tratados: o intercâmbio de diretores e intérpretes entre os dois países, os *remakes* e as versões de um mesmo texto levados a cabo nas duas cinematografias, as coproduções, as estratégias dos produtores, as representações de arquétipos como o gaúcho e o índio, a música popular, a fotografia cinematográfica, a comercialização das fitas, as políticas cinematográficas e a crítica – neste último caso, como os críticos argentinos analisaram as películas mexicanas e vice-versa.

Do manancial de objetos analisados no livro surgem diversas questões que podem inspirar novas pesquisas ou problemas. Para citar apenas alguns tópicos que se

afigram instigantes: a produção e a circulação dos filmes silenciosos argentinos *Tierra baja* (Mario Gallo, 1912) ou *Una nueva y gloriosa nación* (Albert H. Kelley, 1928) – as quais já possuíam certo grau de internacionalização –, as diversificadas estratégias de produção dos mexicanos Calderón, a forma como casais de estrelas transnacionais eram constituídas para atrair os públicos de ambos os mercados nacionais, as relações de produção e estéticas entre as fotografias cinematográficas de películas dos dois países, os documentários do Instituto Cinematográfico Argentino e as formas ambíguas pelas quais os críticos de Argentina e México reagem aos filmes do outro país.

O que também chama a atenção em relação ao livro é que, para além da unidade temática e do recorte temporal comum, conseguiu-se certa harmonia conceitual a partir da ideia de transnacional e de alguns autores que trabalham com ela – Andrew Higson, Mette Hjort, Song Hwee Lim, Will Higbee, entre outros. Em maior ou menor medida, todos os artigos dialogam com o(s) conceito(s) de transnacional ou transnacionalismo, o que acarretou uma notável costura de um texto para o outro e ao conjunto final.

Gostaria ainda de ressaltar que *Pantallas transnacionales* é resultado de um enorme trabalho de pesquisa de fontes, principalmente junto à imprensa cinematográfica e aos filmes propriamente ditos. Merece destaque o formidável apêndice que ocupa a parte final do volume e relaciona, como já mencionei, os filmes argentinos estreados no México e os mexicanos estreados na Argentina, apontando ainda para o título original e o de lançamento no outro país, o nome do diretor, as datas das estreias comerciais em ambos os países e a companhia produtora. Trata-se de uma catalogação muito valiosa para os pesquisadores de cinema. Compulsando a lista, o estudioso fica curioso em entender por que filmes mexicanos realizados muitos anos antes são lançados no mercado argentino tardiamente, como é o caso de *El fantasma del convento*, de 1934, e estreado em Buenos Aires apenas em 1946. O fato de o diretor ser Fernando de Fuentes, respeitado pela crítica argentina, segundo ficamos sabendo pelo artigo de Javier Campo, é suficiente como explicação? E a fita *Los muertos hablan*, do menos conhecido Gabriel Soria, que estreou no México em 1935 e na Argentina somente em 1947? Ou seja, são novos problemas que surgem daí. Mas não se deve pensar que tudo é lerdo na América Latina: uma película como *La monja alférez*, dirigida por Emilio Gómez Murriel, produzida pela ponderosa Clasa e estrelada por Maria Félix, estreou a 4 maio de 1945 no México e exatamente duas semanas depois em Buenos Aires, a 18 de maio. Isso aponta para formas de lançamento quase simultâneos nos dois países, o que não deixa de surpreender dado o período histórico.

Do meu lugar de fala, ou seja, de um pesquisador brasileiro, chama atenção a força do cinema dito clássico em Argentina e no México, consideravelmente maior do

que no Brasil, além do forte intercâmbio entre os dois países *hispanohablantes*. O Brasil não teve com nenhum país naquele período, e possivelmente nem depois, intercâmbios comerciais e culturais tão fortes no campo do cinema. Entretanto, isso não torna a questão das relações do Brasil com outros países desimportante, bem ao contrário. Faz-se necessário conhecer melhor, por meio de trabalhos baseados em fontes documentais e em lastro historiográfico adequado, a presença das cinematografias estrangeiras no Brasil, bem como do cinema aqui produzido e que conseguiu exibição em outros mercados, além de temas como a circulação de atores, diretores e técnicos, as coproduções internacionais, estratégias de produção e distribuição, formas de representação, etc.

Se tomarmos, a título de exemplo, a questão da circulação de profissionais, algo pouco investigado pelos pesquisadores brasileiros, no que pese a conhecida importância dos estrangeiros na qualificação técnica da produção da Vera Cruz, há diversos nomes que trabalharam no período clássico na Argentina e no Brasil ou no Brasil e no México. No primeiro caso, podemos citar o diretor Oduvaldo Vianna – que aqui dirigiu *Bonequinha de seda* (1936) e no país vizinho realizou *El hombre que nació dos veces* (1938). Já em relação ao México e ao Brasil podemos mencionar a atriz cubana María Antonieta Pons, que, entre dezenas de títulos no México, estrelou *A pecadora arrependida* (*La bien pagada*, Alberto Gout, 1948), e aqui fez uma hilariante participação em *Carnaval Atlántida* (José Carlos Burle, 1952). E alguns relacionaram-se com as três cinematografias, como é o caso de Carlos Hugo Christensen ou Arturo de Córdova, cujas trajetórias ganham o maior interesse devido à sua ampla circulação. O diretor argentino consolidou sua carreira no país de origem por meio de obras reconhecidas como *El inglés de los guesos* (1940) e *Safo* (1943), posteriormente dirigiu coproduções entre Brasil e México como *Mãos sangrentas* (1954) e *Leonora dos sete mares* (1955), e fixou-se no Brasil, onde fez *Esse Rio que eu amo* (1961). Já o ator mexicano estrelou no seu país de nascimento sucessos como *A deusa ajoelhada* (*La diosa arrodillada*, Roberto Gavaldón, 1947), produções argentinas como *Deus lhe pague* (*Dios se lo pague*, Luis César Amadori, 1948) e as duas coproduções entre México e Brasil dirigidas por Christensen mencionadas anteriormente.

Também se afigura possível voltar a questões já discutidas no âmbito do cinema brasileiro e recolocá-las. Um exemplo provocativo: Maria Rita Galvão, no seu célebre trabalho sobre a Vera Cruz, faz refinada análise de uma cena de *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) para aduzir que “[...] aqui temos uma característica de estilo fundamental na Vera Cruz: o rebuscamento formal, o bem-feito acintoso, um quase barroquismo de linguagem que aparece de tempos em tempos com função essencialmente ornamental – e claramente ideológica” (1981, p. 241). A ideologia aqui referida seria a da burguesia paulista, idealizadora e esteio financeiro da Vera Cruz.

Lendo *Pantallas transnacionales* e vendo filmes argentinos e mexicanos do período ocorreu-me que este “rebuscamento formal” é uma característica comum a diversas películas destas cinematografias também. Note-se que em Hollywood se tratava do contrário, ou seja, de não se notar tanto o trabalho estético, que ele não se superpusesse à história narrada. Entretanto, o que acontece em filmes como o mexicano *Enamorada* (Emílio Fernández, 1946), o argentino *El ultimo payador* (Homero Manzi e Ralph Pappier, 1950) e o brasileiro *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952)² é uma grande impositação técnica e também estética. Sem negar a brilhante interpretação de Maria Rita Galvão, podemos interrogar se há um significado comum no fato de diversas obras das três cinematografias neste período serem tão rebuscadas.

Em relação à película brasileira e à argentina, é interessante notar ainda que ambas são ficcionalizações da vida de músicos que marcaram a canção popular de seus países. Ademais, o filme brasileiro foi fotografado por José María Beltrán, profissional espanhol que se radicou na Argentina onde trabalhou em fitas importantes como *Assim é a vida* (*Así es la vida*, Francisco Mugica, 1939) ou *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). E o fotógrafo da película argentina foi Mario Pagés, que depois imigraria para o Brasil onde se destacou como diretor de fotografia de cinema e televisão.

Ao fim e ao cabo, temos em *Pantallas transnacionales* uma rica cartografia das relações cinematográficas entre Argentina e México no período de predomínio do *Star system*. Que o livro inspire, pelos seus resultados relevantes de pesquisa, outros trabalhos que busquem relacionar ou comparar os cinemas realizados na América Latina.

Referências

GALVÃO, M. R. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LUSNICH, A. L.; AISEMBERG, A.; CUARTEROLO, A. (Org.). *Pantallas transnacionales: el cine argentino y mexicano del período clásico*. Cidade do México: Cineteca Nacional; Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.

PARANAGUÁ, P. A. *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté*. Paris: L'Harmattan, 2000.

submetido em: 30 ago. 2018 | aprovado em: 22 out. 2018

²A produtora desses filmes foram, respectivamente, Panamerican Films, Estudios San Miguel e a Vera Cruz.