

ALMA LLANERA ou EL CINE EN PORTUNHÓL: “ÊSSE RIO QUE EU AMO” A interação cultural latino-americana entre Brasil/Argentina, mediada pelo Cinema¹

Paulo B. C. Schettino²

Resumo

Por tradição e história, Argentina e Brasil seriam os dois países da América Latina do Sul que mais se destacaram na produção de filmes cinematográficos desde que por aqui foi trazido o Cinema como a novidade que marcou a virada dos séculos XIX para XX. A ‘Grande Arte’ da Modernidade – o Cinematógrafo, conforme foi chamado em seus primórdios, alastrou-se como uma ‘febre’ pelo mundo inteiro, e aqui ao sul do Equador não foi diferente. A partir da visão que o Cinema seria o necessário registro da cultura local todos os cantos do mundo trataram de criar a sua Cinematografia Nacional daí surgindo também o que chamamos de ‘Cinema Argentino’ e ‘Cinema Brasileiro’. Escolhemos um filme ‘brasileiro’ – “Esse Rio Que Eu Amo” e seu diretor, o argentino Carlos Hugo Christensen, para estudar melhor as intersecções entre as duas cinematografias.

Palavras-chave: Cinema Argentino; Cinema Brasileiro; Interculturas; Latinidade Sul-Americana.

INTRODUÇÃO

Por tradição e história, Argentina e Brasil seriam os dois países da América Latina do Sul que mais se destacaram na produção de filmes cinematográficos desde que por aqui foi trazido o Cinema como a novidade que marcou a virada dos séculos XIX para XX. A ‘Grande Arte’ da Modernidade – o Cinematógrafo, conforme foi chamado em seus primórdios, alastrou-se como uma ‘febre’ pelo mundo inteiro, e aqui ao sul do Equador não foi diferente.

A partir da visão que o Cinema seria o necessário registro da cultura local todos os cantos do mundo trataram de criar a sua Cinematografia Nacional daí surgindo também o que chamamos de ‘Cinema Argentino’ e ‘Cinema Brasileiro’.

¹ Trabalho apresentado no GP Culturas e Tecnologias Digitais na América Latina do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Cinema (Imagem e Som) e Doutor em Ciências da Comunicação, pela Universidade de São Paulo – USP. É autor dos livros ‘Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro’ (2007); ‘Da Pedra ao Nada: a viagem da Imagem – escritos apolíneos sobre os *media*’ (2009); e, ‘De Bello Media – O Novo Cinema Brasileiro’ (2014). Autor do curta-metragem ‘Migrações’. Menção Honrosa pelo documentário ‘Ora (dizeis) ouvir estrelas!’ no Festival Porto 7 – Porto/Portugal (2008). Pós-Doutoramento em Cinema (Imagem e Som), na Universidade de Brasília – UnB (2011). Membro da Academia Sorocabana de Letras – ASL, de Sorocaba/SP (2012). Professor-Visitante da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN (2013-2015). Festival Internacional do Porto 7: Membro do Júri Internacional e palestrante na homenagem póstuma prestada ao cineasta brasileiro Eduardo Coutinho (2014).

Escolhemos um filme ‘brasileiro’ – “Êsse Rio Que Eu Amo” e seu diretor, o argentino Carlos Hugo Christensen, para estudar melhor as intersecções entre as duas cinematografias.

No *corpus* teórico da pesquisa empreendida que embasa e resulta no presente texto é necessário que destaquemos as Revistas “A Cena Muda”, “Jornal do Cinema” e, a revista do programa oficial do I Festival Internacional do Cinema de São Paulo que foi realizado na capital paulista entre os dias 12 e 26 de fevereiro de 1954, como parte integrante das festividades comemorativas dos quatrocentos anos da fundação da cidade. O exemplar que temos em mãos, adquirido em um ‘sêbo’ de livros no centro velho da capital, pertenceu ao cineasta Jorge Ileli como atesta a dedicatória manuscrita de um dos membros da Comissão Executiva, Joaquim Menezes: “Ao velho amigo Ileli recordação do velho, bem velhinho J. Menezes Rio, Maio / 1954”.

Do Presidente da República, Getúlio Vargas, ao primeiro nome de suplentes da comissão organizadora, o então Consul Vinicius de Moraes, há em suas primeiras páginas o registro completo de todos os envolvidos no evento. Os pesquisadores do Cinema Brasileiro sem dúvida alguma hão de considerar a importância desta fonte mais que fidedigna de que nos servimos. Interessa-nos preferencialmente agora o catálogo completo e ilustrado com fotogramas dos filmes exibidos na representação oficial dos países participantes.

A cinematografia da Argentina foi representada por dois filmes: “Maria Madalena”, de Carlos Hugo Christensen, e “Dias de Ódio”, do diretor Leopoldo Torre Nilsson. Os filmes que representaram oficialmente o Brasil foram: “O Gigante de Pedra”, de Walter Hugo Khouri, “Chamas no Cafezal”, de José Carlos Burle; e, “Na Senda do Crime”, de Flaminio Bollini Cerri. Como curiosidade registramos que “Os Boas-vidas”/I *Vitelloni*, de Federico Fellini não chegou a tempo de ser exibido como representante oficial do cinema italiano, que no entanto exibiu o estouro de Gina Lollobrigida e Vittorio DeSica no sucesso de “Pão, Amor e Fantasia” de Luigi Comencini. Vittorio DeSica lançou em mostra paralela o seu “Umberto D”, enquanto que como representante oficial da Suécia foi exibido “Noite de Circo”, de Ingmar Bergman.

PARTE I

Por tradição e história, Argentina e Brasil seriam os dois países da América Latina do Sul que mais se destacaram na produção de filmes cinematográficos desde que por aqui foi trazido o Cinema como a novidade que marcou a virada dos séculos XIX para XX.

NA PRIMEIRA CONVERGÊNCIA MEDIÁTICA DESDE OS ALBORES DO SÉCULO XX - {IMPrensa (com seus Livros e Revistas e Jornais diários) + RÁDIO (suas Músicas e seus Músicos e Cantores e Cantoras) + CINEMA} - o Cinema Brasileiro, principalmente nas ‘chanchadas’ da Atlântida, usou e abusou das ‘estrelas’ do Rádio e da Fonografia.

Sabe-se que a propalada Modernidade é filha diletta da Eletricidade cuja doma nos fins do Século XIX transformou por inteiro a humanidade que em troca agradecida a divinizou. Com atributos de uma deusa propiciou a emergência de sua diletta filha – a Comunicação de Massa ao contribuir de forma decisiva para a geração dos *media* que unidos constituíram a primeira grande convergência mediática quando em perfeita sintonia e simbiose Imprensa-Rádio-Cinema constroem o Século XX transformando-o no ‘século da Comunicação’. O primeiro fruto deste amálgama seria o fenômeno dos novos tempos: a capacidade de produzir Mitos Artificiais não mais a depender do tempo e conseqüentemente, da Tradição. Unidos, os meios citados acima provaram ser possível praticarem a gestação não mais lenta de um mito e como conseqüência sua rápida transformação em Ídolo. Não é a toa que logo após a Iª Grande Guerra Mundial, mais do que a velocidade, a aceleração passou a exercer maior dominância.

Com a intersecção Cinema e Rádio acrescida em decorrência da inovação do Cinema Sonoro na virada das décadas 1920/30, os dois países sul-americanos que nos interessa no momento, Argentina e Brasil, entenderam ambos que a Comunicação com cada um de seu povo seria infinitamente mais facilitada. Poder-se-ia levar o discurso oficial ao cidadão comum pelo Cinema pela intermediação concomitante das duas vias principais da Comunicação: a audição e a visão, por meio do som da palavra e da luz da imagem. Os produtores de filmes cinematográficos brasileiros em 1932, unidos pela primeira vez em associação deste tipo no país, forçaram e conseguiram, do governo federal, a aprovação da Lei 21.420 que versava sobre as atividades do Cinema no Brasil. Os participantes reuniram-se novamente no que se chamou de ‘Convênio Cinematográfico Educativo’ tendo os encontros sido realizado nos dias 3, 4 e 5 de janeiro de 1933. Decidiu-se que as propostas a serem levadas ao Convênio deveriam versar sobre o temário escolhido e além desses assuntos mencionados os conveniados deveriam discutir a execução da Lei 21.420. Ao término dos trabalhos, o resultado deveria ser encaminhado ao ministro. Assim como na implantação do Rádio dez anos antes foi figura de proa, agora Roquette-Pinto se une a Canuto e Humberto Mauro na relação Cinema e Educação.

As propostas em quase nada diferem das que surgiriam futuramente nas outras sucessivas reuniões da classe cinematográfica brasileira. Ali se pode encontrar, como tema de discussão: a) isenção de taxa de importação de filmes virgens e de produtos químicos laboratoriais, apenas para os estúdios, produtores e distribuidores exclusivos de filmes brasileiros; b) incentivo e facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes e aos distribuidores e exibidores de filmes em geral; c) instituição de Prêmios Especiais, “**a exemplo do que já existe na Argentina**”, para os cinemas que maior número de filmes brasileiros exibirem durante o ano; d) taxação triplicada para importação de “filmes positivos impressos” e redução de 50% sobre a importação de “filmes negativos impressos”; e) premiação oficial, em dinheiro, de três prêmios: 1º, 2º, 3º lugares para as funções de diretor, “cenário”, argumento, fotógrafo (câmera *man*), artista masculino e artista feminino, com distribuição anual; f) isenção de taxas de importação durante cinco anos para maquinários, acessórios necessários para a **implantação de fábricas de filmes virgens**, bem como isenção de impostos federais e municipais.

O desejo e a competência para a realização de filmes para alimentar a grande novidade do ‘cinematógrafo’ surgem nas duas nações, mas, é evidente que a Argentina teria saído à frente do Brasil já que podemos observar ter sido tomada como modelo desde as primeiras manifestações dos produtores brasileiros no intento de se organizarem. Já, o sonho comum de produzir seus próprios filmes virgens jamais se concretizou tornando-se ponto chave de estrangulamento da produção de filmes nos dois países. Seria o insumo criador de maior dependência à fábrica estadunidense Kodak a conter a expansão das outras cinematografias nacionais do continente americano.

PARTE II

A ‘Grande Arte’ da Modernidade – o Cinematógrafo, conforme foi chamado em seus primórdios, alastrou-se como uma ‘febre’ pelo mundo inteiro, e aqui ao sul do Equador não foi diferente.

No alvorecer do século XX, as salas de exibição dos filmes do Cinematógrafo se multiplicaram vertiginosamente em todas as partes do mundo, afinal entenderam os que dele desfrutaram em seu primeiro momento estarem diante de uma nova forma de Arte que convergia para si todas as outras formas de Arte até então desenvolvidas. E, independente da nacionalidade todos dele queriam fruir e para tanto praticamente invadiam as salas de Teatro. Em seguida deu-se o início à construção de verdadeiros palácios, destino de

multidões que ali buscavam notícias de outras nacionalidades, conhecimento de culturas antes acessível apenas por leitura dos relatos testemunhais dos viajantes.

Sem mesmo sair o cidadão de sua cidade e circunstância o Cinematógrafo prodigalizou com suas fotografias animadas, portanto com Alma, coloca-lo em conexão com a Vida de seus semelhantes em todos os quadrantes da terra.

Com o advento do som, o Cinema Brasileiro, notadamente com a Cinédia, produtora fundada em 1930 pelo jornalista e produtor e diretor cinematográfico Adhemar Gonzaga, dá-se início a exploração de um novo gênero, o filme musical brasileiro. Esta fase da cinematografia brasileira é fruto do impulso comercial gerado pela instalação no Brasil da indústria fonográfica “brasileira”, onde desponta, hegemonicamente, o nome da empresa americana RCA-Victor.

O casamento entre a “velha” indústria fonográfica, existente desde o início do século – afinal, é de 1917 o registro da primeira gravação de um samba brasileiro, *Pelo Telefone*, e o Rádio, que se desenvolve a partir de 1932, promove o surgimento dos cantores do rádio e também dos filmes para divulgação do produto final no comércio: os discos. No futuro, isso se repetiria na fase da Atlântida que surge escorada, nos anos 40, pelos ídolos do rádio, que os radiouvintes - público alvo da propaganda, antes da implantação da TV -, tinham no cinema, além das revistas especializadas, o único veículo para *devoração* dos ídolos, entendida a palavra como misto de devoção e antropofagia. É venerando seus ídolos do disco e do rádio, que os fãs, enlouquecidos e histéricos em programas de auditório, fazem disparar as vendas de seus discos, chegando a ponto de lhes rasgarem as roupas em busca de uma “reliquia” – seja de verdade ou forjado por publicidade.

Após a Cinédia, que continuou produzindo, deve-se registrar o surgimento da Atlântida Cinematográfica, fundada no início dos anos quarenta, pelos cineastas José Carlos Burle e Moacyr Fenelon, e posteriormente comprada pelo novo sócio, o exibidor Luís Severiano Ribeiro, em 1947. Uma das principais razões do sucesso da empresa residiu no fato de que a Atlântida reproduzia em terras brasileiras o esquema do sistema dos estúdios de Hollywood pré-1948. Esses estúdios mantiveram, nos Estados Unidos, por décadas, o controle total do mercado cinematográfico ao reunir em uma só empresa o famoso tripé do negócio de cinema: a produção de filmes; a distribuição (caracterizada pela colocação de seus filmes nos cinemas de sua propriedade e venda aos exibidores independentes – pessoas físicas); e, a exibição (caracterizada pela composição do circuito exibidor, em que a

posse das salas de cinema, os tornava, em consequência, arrecadador direto das bilheterias).

No entanto, no início dos anos 1950, através da trindade formada por Moacyr Fenelon, Alex Viary e Nelson Pereira dos Santos (pioneiros do chamado ‘Cinema Novo’) o CB deu-lhes outra destinação passando a colocar cantores e cantoras, mesmo cantando, interpretando personagens em filmes dramáticos. Linda Batista e Marlene assim se apresentam em “Tudo Azul” de Fenelon; Viary em “Agulha no Palheiro” e “Rua sem Sol” aposta e acerta com o grande sucesso de Dóris Monteiro como atriz além de cantora, e Ângela Maria canta a canção-título de “Rua sem Sol” (letra de Mário Lago); e, Nelson Pereira dos Santos com sua ‘brancaleônica’ equipe “Moacyr Fenelon” retoma Ângela Maria já como “Rainha do Rádio” e a coloca aprendendo cantar o samba de Zé Kéti vivido por Grande Otelo em “Rio, Zona Norte”, após o ‘estouro’ de “Rio 40º” em que dera a chance do morro carioca apresentar como a incontestada entidade mítica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, o Samba.

A empresa estadunidense Kodak, maior fornecedora de filme-virgem para o Cinema em todo o mundo, encontrava-se por detrás da implantação, em São Paulo, de um novo laboratório de processamento de filmes cinematográficos – o Curt-Alex - fruto da associação entre dois laboratórios: o argentino Alex, de Cinema e o brasileiro Curt, sem tradição em Cinema, porém, tradicionalmente forte no mercado brasileiro de Fotografia. A principal inovação trazida pelo laboratório Curt-Alex foi implantar no Brasil uma nova tecnologia ao realizar os trabalhos de pós-produção e a copiagem dos filmes em um novo suporte para a imagem – a fita magnética, e com isto ser capaz de alimentar dois mercados emergentes: do filme publicitário, para as emissoras de televisão que passaram a operar somente com vídeo-tape (fita magnética) e o mercado de video-home que se seguiria à chegada no Brasil dos primeiros aparelhos de vídeo-cassete, nos primeiros anos da década de 80.

PARTE III

A partir da visão que o Cinema seria o necessário registro da cultura local todos os cantos do mundo trataram de criar a sua Cinematografia Nacional daí surgindo também o que chamamos de ‘Cinema Argentino’ e ‘Cinema Brasileiro’.

Os historiadores do Cinema Brasileiro, com vistas a melhor conhecer e relatar sua História, falam do Cinema da Belle Époque, ou seja, a cinematografia praticada por aqui ainda na virada dos séculos XIX e XX. De início, ‘filmetes’ de curtíssima duração

classificados ‘por metros’ de suporte utilizado para as imagens cine-fotografadas que aos poucos passaram à diferenciação conhecida por curta, média ou longa-metragem.

O Cinema silencioso brasileiro – década de 1920.

Destacamos o mítico filme silencioso “Limite”, de Mário Peixoto nas duas viradas: da década de 1920/30 e do silencioso para o sonoro. Período em que três nomes despontam emblemáticos: Adhemar Gonzaga e sua réplica hollywoodiana, o carioca Estúdios Cinédia; o ciclo mineiro de Cataguázes transplantado para a capital federal pelo pioneiro e para muitos - “Pai do CB”, Humberto Mauro; e, a portuguesinha ‘boa de briga’, Carmen Santos (para nós – “Mãe do CB”).

No filme ‘falado’ / ‘cantado’ - o Cinema Sonoro Brasileiro.

Como vimos, a década de 1930 é marcada pela união das forças das pessoas empenhadas pela primeira vez na organização do Cinema Brasileiro instituindo-se como classe trabalhadora cinematográfica brasileira. Não apenas o Cinema, mas também o Rádio se organiza ao transformar seus cantores e cantoras em nossos primeiros mitos estelares fornecedores de canções e amores e tragédias e escândalos – material apropriado para alimentar as primeiras revistas ilustradas voltadas para os fãs – forma-se assim no entorno do Cinema a primeira convergência mediática no seu conviver simbiótico com o Rádio e revistas e jornais diários da Imprensa.

Enquanto isso na Argentina, assusta a nós brasileiros, verificar a extensa filmografia de Carlos Hugo Christensen produzida ao longo da década de 1940! Às vezes, três a quatro filmes por ano, incluindo um deles já com filmagens em locação no Brasil, o seu “O anjo desnudo”, de 1946.

E, pensar que a nossa Carmen Santos em sua aventura e passagem de atriz a diretora levou quase dez anos para conseguir finalizar o seu filme “Inconfidência Mineira” estrelado pelo ator Rodolfo Mayer, praticamente durante toda a década de 1940.

Moacyr Fenelon transpõe a década de 40 e inicia a de 50 tornando-se figura de proa nos movimentos políticos de organização da classe cinematográfica brasileira e pode-se vê-lo participando ativamente do I Congresso de Cinema Brasileiro realizado no Rio de Janeiro (1952) e na preparação do II Congresso realizado em São Paulo no ano seguinte (1953), do qual não participa por falecer às vésperas da sua realização, tornando-se patrono do mesmo, por decisão da classe que o homenageia desta forma.

Fenelon, dentro de suas múltiplas atividades no cinema nacional da década de 40, como diretor, realiza em 1947 o filme “Obrigado Doutor!”. Consolida a carreira do ator teatral

Rodolfo Mayer, que acrescentado ao sucesso teatral de *As Mãos de Eurídice*, forma a *persona* do ator, assim como sucedera com Procópio Ferreira e o seu sucesso teatral *Deus lhe Pague*, filmado na Argentina com o ator mexicano Arturo de Córdova.

No início da década de 50 Fenelon nos lega *Tudo Azul*, uma subestimada comédia musical de baixo orçamento, o que transparece na pobreza dos cenários, figurinos e coreografias dos vários números musicais que contém. Porém, a unidade temática, inspirada em alguns sucessos de Hollywood e, principalmente, a cantora Marlene, fazem com que o filme permaneça importante no panorama do Cinema Brasileiro. O morro carioca ali comparece em planos belíssimos que ilustram a letra da música *Lata D'água na Cabeça*, interpretada por Marlene, também estrela do filme. De certa forma, sua beleza e importância não passaram despercebidas, pois foram retomadas sob forma de citação e homenagem nas duas obras de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*.

A década de 50 é ocupada, principalmente, pelos dois primeiros Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro, que foram deflagrados pela falência do projeto da Vera Cruz e dos outros dois estúdios paulistas, Maristela e Multifilmes. Segundo Afrânio Mendes Catani, em seu texto *A aventura industrial e o Cinema Paulista (1930-1955)* publicado dentro do livro organizado por Fernão Ramos, *História do Cinema Brasileiro*, “os primeiros preparativos para os congressos situam-se nas Mesas-redondas promovidas pela APC (Associação Paulista de Cinema) nos dias 30 e 31 de agosto e 1º de setembro de 1951. O impulso inicial às Mesas-redondas foi dado por Alberto Cavalcanti, que elaborou o anteprojeto do Instituto Nacional do Cinema. [...] Sete meses e meio após a experiência das Mesas-redondas da APC reuniu-se o **I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro**, nos dias 15, 16 e 17 de abril de 1952”. De suas resoluções finais consta a definição do *filme nacional*. As discussões sobre o projeto do INC, de Alberto Cavalcanti, acirraram os ânimos e incentivaram a ampliação das discussões com os cineastas do Rio de Janeiro. Prepara-se, desse modo, o terreno para o **I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro**, realizado no Rio de Janeiro, entre os dias 22 e 28 de setembro de 1952. Dentre suas resoluções a reafirmação da definição de *filme brasileiro* aprovada no congresso paulista e preconiza-se, em resolução, a utilização de temas e histórias nacionais na elaboração dos filmes brasileiros – a tônica de nacionalismo e brasilidade.

O **II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro** foi realizado em São Paulo, no período de 12 a 20 de dezembro de 1953. Foi dedicado a Moacyr Fenelon, que no ano anterior participara ativamente do I Congresso e nos preparativos desse II e que morreu antes

de seu início. A homenagem foi considerada justa pela expressão e atividades anteriores de Fenelon, considerado um batalhador incansável da causa e defesa do Cinema Brasileiro.

Em 1954 é realizado em São Paulo, de 12 a 26 de fevereiro, o **I Festival Internacional de Cinema do Brasil**. Evento grandioso com delegações de todo o mundo, com destaque para a presença do lendário Eric Johnston – presidente da MPA (Motion Picture Association). O festival contou com uma enorme constelação de astros e estrelas de maior ou menor expressão de Hollywood que mais pareciam saltar das páginas na revista *Cinelândia*.

Em fevereiro de 1954, no mesmo ano que seu filme “Maria Madalena” era exibido representando o Cinema Argentino no Festival de São Paulo, o diretor Carlos Hugo Christensen filmava enlouquecido o seu primeiro filme brasileiro, o hoje clássico “Mãos Sangrentas”. Os fotógrafos argentinos Mario Pagés e Juan Carlos Landini, as duas cinematografias, brasileira e argentina, em 1954, afloram e todos estão contidos em nossos diálogos com Landini em 1995:

(P): Você vê, como o México era um centro produtor de cinema. Você vê, em 50-51 estava o Buñuel trabalhando lá. A Libertad chegou a trabalhar com o Buñuel, no primeiro filme dele. A Argentina afunda com a Evita e com o Perón, o Brasil afunda aqui e o México também afunda lá. Quer dizer todas as tentativas de se fazer o cinema aqui da América do Sul acaba tudo desaparecendo. O que acontece aqui em São Paulo? Passados Vera Cruz, Maristela, MultiFilmes, ficou só o pessoal independente. Eram as produtoras que se formavam para fazer um filme, acabava o filme, desapareciam. Produtoras de um filme só.

(L): Tinha produtora que alugava uma sala com telefone. Terminado o filme, desaparecia...

Roberto Farias nos afirma ter conhecido Christensen em 1954. Mário Pagés, diretor de fotografia também argentino, o recomendara para ser assistente do diretor, recém-chegado ao Brasil, Christensen, que viera da Argentina para dirigir dois longas-metragens produzidos por Roberto Acácio, o mesmo produtor dos filmes do brasileiro Watson Macedo.

O ator Sady Cabral seria o primeiro assistente e o pediatra Darcy Evangelista o segundo. Fui aceito como terceiro assistente apesar de já ter

vários filmes na bagagem desde 1950, na Atlântida, empresa de Luiz Severiano Ribeiro, que produzia os filmes de Oscarito e Grande Otelo. Nem Sady nem Darcy tinham qualquer experiência em cinema. Christensen logo descobriu isso. Era um domingo. A equipe se comprimia num pequeno escritório do Acácio na [Avenida] Graça Aranha quando a voz de Sady destacou-se no alarido. Ele falava com a mãe de Heloísa Helena sobre a filmagem de segunda-feira. Heloísa deveria se encontrar com a equipe na Praça 15, às 6 da manhã, para tomar uma lancha com destino a uma ilha na Baía de Guanabara, onde seria a filmagem. O bom assistente não deixa recado nem se tranquiliza enquanto não falar diretamente com o ator. Sady não sabia disso. Aproveitei o dia de descanso para ir ao noivado de um cunhado, num subúrbio do Rio. Na festa, de repente, ocorreu-me que Sady não falara diretamente com Heloísa. Pelo telefone, soube pela mãe dela que ele não ligara novamente e que a filha passava o fim de semana numa fazenda em Petrópolis, sem telefone. Não, não sabia onde era, mas o pai sabia. Ele estava na casa de Ary Barroso, jogando buraco. Angustiado, num trem da Central, fui para a cidade disposto a descobrir onde ficava a tal fazenda. Foi quando soube que Heloísa já havia sido avisada. Ela fora a uma padaria telefonar para a mãe para dizer que estava bem e recebera o recado. Alívio. (Roberto Farias)

As filmagens do dia seguinte, que envolviam equipe e equipamento pesado em deslocamento de lancha até uma ilha na Baía de Guanabara transcorreu normalmente, sem tropeços, sem problemas. Heloísa disse ao Christensen como soubera da filmagem e como saíra de Petrópolis para estar a postos na Praça 15 às 6 da manhã. Dali em diante Christensen viu quem era seu assistente, que apesar de ser de direção e não de produção, salvara as filmagens evitando enorme prejuízo. (Roberto Farias)

Continuando com Mario Pagés, Juan Landini . . . e “Mãos Sangrentas”:

(L): Buenos Aires? Não, eu nasci no interior, numa província de Entre Rios, na cidade de Concordia e cheguei aqui, no Rio, dia treze de janeiro de 1951. Quem me fez toda a contratação, o intermediário entre a Maristela e eu, foi

o grande diretor de fotografia Mario Pagés, falecido hoje em dia, que deixou tanta obra, trabalhou muito aqui.

(P): Mario Pagés também era argentino e veio na sua frente, não é?

(L): Sim. Fazia um ano que ele estava aqui e no fim de 1950 ele foi para Buenos Aires para passar o fim do ano com a família e aí se encontrou comigo, porque já havíamos trabalhado juntos em Buenos Aires num estúdio que era muito famoso na época, Estúdio San Miguel.

(P): E você já trabalhava em cinema?

(L): Sim. Comecei a trabalhar em 28 de fevereiro de 1938.

(L): Nesse ínterim eu fiz um filme que foi uma grande produção na época. O filme “Mãos Sangrentas”, baseado na rebelião de presos que houve aqui no litoral numa ilha, a Ilha Anchieta, que foi uma batalha entre os presos, a polícia e o exército, onde houve baixas de ambos os lados, muito grande.

(P): Nesse filme você fez a fotografia?

(L): Nesse a fotografia foi de Mário Pagés, eu fiz a câmera.

(P): O filme é de 1954.

(L): Exatamente, 53 ou 54, nessa época, dirigido por Carlos Hugo Christensen.

(P): Mas o filme era forte pra época, não?

(L): Sim. O filme não foi aceito pela crítica porque foi considerado um filme muito violento. Claro que a violência que tem o filme não chega ‘na sola de sapato’ desses filmes de hoje em dia. Houve violência material também, sem dúvida. O filme é violento do início até o fim, mas não se pode nem comparar com esses filmes de hoje.

Juan Landini foi apenas mais um técnico do Cinema Argentino a migrar para o Brasil em uma numerosa leva a que veio se juntar o diretor Carlos Hugo Christensen.

PARTE IV

Escolhemos um filme ‘brasileiro’ – “Êsse Rio Que Eu Amo” e seu diretor, o argentino Carlos Hugo Christensen, para estudar melhor as intersecções entre as duas cinematografias.

Mal terminado “Mãos Sangrentas” parte para seu segundo longa-metragem brasileiro, “Leonora dos Sete Mares” (1955), apoiado em texto do teatrólogo brasileiro, Pedro Bloch,

juntando uma tríade internacional: o mexicano Arturo de Córdova, a sua esposa argentina, a atriz Susana Freyre, e o brasileiríssimo Rodolfo Mayer – de “As mãos de Eurídice”, de Bloch; de “Obrigado, Doutor!”, de Fenelon; de “Inconfidência Mineira”, de Carmen Santos; agora, de Christensen.

Enquanto seu filme “Leonora dos Sete Mares” percorre os festivais de Cinema na Europa, já como representante oficial do Cinema Brasileiro, Christensen promove uma verdadeira convergência latino-americana unindo em produção cinematográfica os três países: México, Brasil, e Argentina. E nesse ínterim ousa produzir seus próximos filmes com as duas inovações de ponta da tecnologia cinematográfica do momento: a tela panorâmica e os negativos em cores.

ANTECEDENTES

1 “MEUS AMORES NO RIO” (1958)

2 “MATEMÁTICA ZERO, AMOR DEZ” (1959)

3 “AMOR PARA TRÊS” (1960)

1 “MEUS AMORES NO RIO”

“Meus Amores no Rio”, de Carlos Hugo Christensen (1958), com sua tela panorâmica (UltraScope) e ‘a cores’ (Agfacolor), satisfaz a ira oficial das autoridades brasileiras que censuraram e proibiram a exibição de “Rio, 40º” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, em todo o território nacional. Visões diferenciadas de uma mesma geografia utilizada como se fosse uma mesma atriz transformada em personagem principal: a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. O filme dá início a uma trilogia que se extasia com as belezas naturais do Rio de Janeiro, sua gente e principalmente a sua música e o Carnaval, considerado por muitos como um verdadeiro ‘cartão postal’ do Rio.

2 “MATEMÁTICA ZERO, AMOR DEZ”

Christensen lança mão do ícone brasileiro, o gaúcho Alberto “O Cangaceiro” Ruschel, vestido de ‘pierrô’ em uma comédia romântica e musical ao lado da esposa do diretor. Merece um estudo separado a tentativa de inúmeros expoentes do cinema e da música brasileira que unidos intentaram posteriormente extrair da música “Garota de Ipanema” (1967) o tema de um filme genuinamente brasileiro, não de todo conseguido. A primeira impressão é que todo o Cinema Brasileiro de então, mas todo mesmo!, teria se juntado para fazer um filme ‘à lá Christensen’! Ah! O fotógrafo é o famoso e competente Ricardo Aranovich, argentino!

3 “AMOR PARA TRÊS”

“Amor para Três” (1960), é a refilmagem de um antigo filme argentino de Christensen, agora com a utilização de cores e do formato Cinemascope. Chance rara de conhecer a arte famosa que consagrou o cantor de ‘emboladas’, Manézinho Araújo, que se exhibe cantando a música “Aonde vai valente” para o casal formado por Susana Freyre e Agildo Ribeiro, aqui como galã compondo o triângulo amoroso. No outro vértice do triângulo o galã brasileiro, Fábio Cardoso, que em “Meus Amores no Rio” disputava Susana com Jardel Filho e o galã de fotonovelas, o argentino Domingo Alzugaray, que ficou pelo Brasil trabalhando não mais no cinema, e sim, como editor de revistas para a Imprensa. São três filmes a repetir duas estrelas: a cidade do Rio de Janeiro, incontestemente protagonista brasileira da tríade, e a atriz Susana Freyre representando a Argentina do diretor. Impossível não remeter esta trilogia fílmica de Christensen ao sucesso internacional do filme “Orfeu Negro”, do diretor francês Marcel Camus, que explorava os mesmos elementos cariocas – Rio; Samba; Carnaval - dando notoriedade internacional à Música Popular Brasileira e seus compositores.

4 “ÊSSE RIO QUE EU AMO”.

Em uma demonstração de ser capaz de navegar mesmo em águas turbulentas Christensen com “Êsse Rio que eu amo”, realizado entre 1961/62, chega ao seu quarto filme de uma sequência heróica de praticamente um filme a cada ano em uma aventura iniciada desde a partida que dera em 1957/58 com “Meus Amores no Rio” cujo desfecho aconteceria de modo feérico nas festividades comemorativas do quarto centenário da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro com o quinto filme elegíaco com que encerraria a sua saga carioca, em 1965, com o “Crônica da Cidade Amada”.

Depois do Teatro representado pelo trabalho de anos em conjunto com o teatrólogo Pedro Bloch, Christensen se volta para a Literatura Brasileira (em processo de abasileiramento pessoal, parece) porém para uma Literatura específica que tinha como objetos o Rio e sua cultura. Em suas escolhas não poderia faltar ‘o mestre dos Mestres’, Machado de Assis, e vai buscar na prolífica obra de contos do escritor o seu “Noite de almirante”, para brilho de seu ator Agildo Ribeiro. Em tempo: uma das características de quase todo diretor/autor é sua liberdade de escolha, livre de qualquer empecilho, de seus atores e equipe técnica. Ao Agildo Ribeiro, Tônia Carrero e Jardel Filho, encontradiços na filmografia do diretor, agora acrescenta Odete Lara, atriz que a cada filme que fez na

década de 1950 despontava como uma das maiores atrizes do cinema brasileiro, o que no futuro ficou confirmado. Tônia, Odete e Jardel incumbem-se de dar vida às personagens do escritor Orígenes Lessa nos contos “Milhar seco” e “Balbino, homem do mar”. Mais não houvesse razão para retornarmos ao “Êsse Rio Que Eu Amo”, bastaria a oportunidade de rever esses três expoentes máximos do Cinema Brasileiro – Tônia Carrero, Odete Lara e Jardel Filho em pleno apogeu de vitalidade e beleza e talento.

Christensen acrescenta um quarto conto ‘carioca’ – o clássico de Aníbal Machado constante de toda antologia escolar brasileira, “A Morte da Porta-Estandarte”, e o faz com maestria ao se defrontar com um texto verbal onírico repleto de todas as fantasias cariocas que circulam no entorno da constituição abstrata de duas entidades míticas do Rio: o Samba, com seu apelo ritmado que induz a um dançar inconsciente, e o Carnaval, máxima festa dionísica do calendário da cidade que divide o ano em antes e depois do Carnaval. Como se não bastasse o contínuo som do batuque as quatro narrativas são interligadas pelos movimentos - a Montanha; o Sol; o Mar - da música composta por mestres especialmente para o filme: a “Sinfonia do Rio de Janeiro”, dos compositores Billy Blanco e Tom Jobim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

5 “Crônica da Cidade Amada” 1965

“Crônica da Cidade Amada” 1965 – Ano do quarto centenário da fundação da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Fim dos sete anos de trabalho dedicados à penta homenagem cinematográfica do diretor Carlos Hugo Christensen à Cidade Maravilhosa – a ‘eterna’ capital do Brasil. “Crônica da Cidade Amada”, quinto e último filme dedicado por Carlos Hugo Christensen, após e anualmente em seguida a “Meus Amores no Rio” (1958), “Matemática Zero, Amor Dez” (1959), “Amor para Três” (1960) e “Êsse Rio que eu Amo” (1961). Retoma o gancho da Literatura e da MPB fragmentando ainda mais o mosaico. Antes utilizara como ponto de partida apenas quatro narrativas curtas de contos suficientes para a duração de um filme de longa-metragem, e agora, une com a voz de Paulo Autran as falas de uma gama de cronistas cariocas ou de cariocas por adoção como Orígenes Lessa, Millôr Fernandes, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Dinah Silveira de Queiroz, Paulo Rodrigues para contar/cantar a cidade.

A paulista Dinah brindara ‘São Paulo Quatrocentão’ em seu aniversário com o seu romance histórico de sucesso, “A Muralha”, repetindo o feito, agora no ‘Rio Quatrocentão’, com o romance também histórico, “Os Invasores”.

Christensen, sempre atento à vida política de ambos os países e suas inconstâncias, equilibra-se como pode ao sabor dos ventos ora favoráveis ora contrários e termina por optar por fazer cinema brasileiro.

De sua lavra saíram filmes argentinos, filmes brasileiros e filmes realizados em regime de coprodução entre Brasil e Argentina. A sua dualidade oscila entre:

Brasil	X	Argentina - culpa? Latinidade e continentais
Getúlio Vargas	X	Perón - ambos depostos, um morto e um banido
Collor de Mello	X	Ménem - disputa de melhor colaboracionismo
Ditadura Militar	X	Ditadura Militar - tanto lá como cá, cruéis

Apenas em aparência, indiferente às idiossincrasias dos dois países, abraça a cultura carioca ultrapassando as preferências e querelas entre seus povos e, mantendo a dissociação restrita às contingências de origem e adoção, e mergulha no universo intangível da alma carioca e brasileira.

Samba	X	Tango - almas gêmeas, mesma raiz negra
Carmen Miranda	X	Carlos Gardel - a 'ginga' estrangeira
Pelé	X	Maradona - cada qual com seu ídolo
Seleção Brasileira	X	Seleção Argentina - paixão nacional codividida

No caso específico do Cinema opta pelo Brasil e por realizar filmes brasileiros desde os heróicos tempos de afirmação na década de 1950 lutando a mesma lida de seus contemporâneos Walter Hugo Khouri, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Farias.

Cinema Brasileiro	X	Cinema Argentino - extensas filmografias
Khouri/dos Santos/Farias	X	CARLOS HUGO CHRISTENSEN

Como se fosse uma retribuição – mais do que justa – chega em 2015, a vez da homenageada, Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro – a Cidade Maravilhosa, e eterna capital federal do país, homenagear o seu cantor Carlos Hugo Christensen com uma Retrospectiva de seus filmes. O estudo de vida e obra e opções de Carlos Hugo Christensen pretende colaborar decisivamente para aclarar as dúvidas dos estudiosos acadêmicos que buscam em suas leituras entender melhor as significações de diversos

termos usuais que permeiam suas pesquisas tais como: culturas, intercultura, comunicação, convergências, Latinidade, Américas, América Latina, América do Sul, e outros conceitos mesmo que aparentemente distanciados e estanques possuem suas intersecções, às vezes não visíveis, porém latentes.

Este texto “Êsse Rio que eu amo” soma-se aos dois anteriores aqui apresentados, “El dia que me quieras” e “Soy loco por ti, America”, e juntos formam a trilogia com que intentamos unir a América Latina por fios da rede tecida pelo Cinema e pela Música.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema / Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1931.

CARIJÓ, Armando de Moura. *Cinema brasileiro. Associação Cinematographica de Productores Brasileiros; Relatório da Directoria*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio e Rodrigues & C., 1937.

GARCIA, Fernando Diego *et alli*. *EVITA – imagens de uma paixão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1997.

PERÓN, Eva. *La Razón de mi vida*. Argentina: Editorial VOLVER, 1982.

MIRANDA, Marcelo. INTERNET: Portal Brasileiro de Cinema / Carlos Hugo Christensen

SCHETTINO, Paulo B. C. *DE BELLO MEDIA – o NovoCinema Brasileiro*. São Paulo/Porto Alegre: OJM Casa Editorial / EDPUCRS, 2014

_____. *Da Pedra ao Nada – a Viagem da Imagem*. São Paulo: LCTE. 2009..

_____. *Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

REVISTAS

“A CENA MUDA” - REVISTA do nº5 (3-2-1954) ao nº 12 (24-3-1954)

1º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO BRASIL – Programação Oficial”. Revista-livro do 1º Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado em São Paulo-capital entre os dias 12 e 26 de fevereiro de 1954 dentro das festividades comemorativas do 4º Centenário de Fundação da Cidade de São. São Paulo: Revista ELITE, 1954.

“JORNAL DO CINEMA”. Revista, edição ANO III, nº3 de Março-Abril – 1954. Rio de Janeiro: Jornal do Cinema, 1954.

“BRASIL CINEMA 1969 nº 4” – Rio de Janeiro: INC - Instituto Nacional do Cinema, 1969.

“FILME CULTURA 9” – Rio de Janeiro: INC – Instituto Nacional do Cinema, março-abril/1968.

“FILME CULTURA 32” – Rio de Janeiro: EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes, fevereiro/1979.