

Estudios San Miguel no Brasil: uma experiência cinematográfica transnacional na América do Sul¹

Por Arthur Aufran**

Resumo: Este artigo tem por objetivo reconstruir a trajetória no Brasil dos Estudios San Miguel, uma das principais produtoras argentinas do período clássico do cinema, ou seja, aquele marcado pelo *Studio system*. Estudios San Miguel foi a empresa cinematográfica argentina de então que buscou de maneira mais estruturada um espaço no mercado brasileiro. O artigo destaca a atuação da distribuidora São Miguel Filmes do Brasil, bem como a realização e a recepção crítica de duas coproduções: *Não me diga adeus* (Luis José Moglia Barth, 1948) e *Mundo estranho* (Francisco Eichorn, 1948).

Palavras-chave: História do cinema, coproduções, transnacional.

Estudios San Miguel en Brasil: una experiencia cinematográfica transnacional en América del Sur

Resumen: Este artículo tiene como objetivo reconstruir la trayectoria en Brasil de Estudios San Miguel, una de las principales productoras argentinas del período del cine clásico, es decir, el marcado por el *Studio system*. Estudios San Miguel fue la compañía cinematográfica argentina de la época que buscó de manera más estructurada un espacio en el mercado brasileño. El artículo destaca el desempeño de la distribuidora São Miguel Filmes do Brasil, así como la realización y recepción crítica de dos coproducciones: *No me digas adiós* (Luis José Moglia Barth, 1948) y *Mundo extraño* (Francisco Eichorn, 1948).

Palabras clave: Historia del cine, coproducciones, transnacional.

Estudios San Miguel in Brazil: a transnational film experience in South America

Abstract: This article aims to reconstruct the Brazilian trajectory of Estudios San Miguel, one of the main Argentine film production companies of the classic studio system, which sought to carve a space in the Brazilian market. The text examines the performance of São Miguel Filmes do Brasil underscoring two co-

¹ Este texto resulta de pesquisa que obteve o apoio do CNPq e da Fapesp. Partes do texto foram apresentadas nos seguintes encontros científicos: I Colóquio Internacional de Cinema e História, ocorrido na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2016; II Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, ocorrida na Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2018; VI Colóquio de Cinema e Arte da América Latina, ocorrido na Universidade Federal Fluminense, em 2018.

productions: *Não me diga adeus* (Luis José Moglia Barth, 1948) and *Mundo estranho* (Francisco Eichorn, 1948), their distribution, and critical reception.

Key words: Film history, co-productions, transnational.

Data de recepção: 03/03/2020

Data de aceitação: 10/07/2020

Introdução

Este artigo visa descrever e analisar as atividades no Brasil dos Estudios San Miguel, a empresa argentina que de forma mais estruturada buscou penetrar no mercado cinematográfico brasileiro no interregno de tempo compreendido entre as décadas de 1930 e 1950, quando se procurou emular o *Studio System* na América Latina². Neste sentido, San Miguel superou em esforços Argentina Sono Film e Lumiton, as duas produtoras argentinas mais conhecidas do período.

Os esforços de Estudios San Miguel podem ser medidos tanto pela significativa exportação dos seus filmes, quanto pelo fato de ter sido a única companhia cinematográfica argentina a abrir uma distribuidora no país: a São Miguel Filmes do Brasil. San Miguel também coproduziu duas películas: *Não me diga adeus / No me digas adiós* (Luis José Moglia Barth, 1948) e *Mundo estranho / Mundo extraño* (Francisco Eichorn, 1948).

Ao longo do artigo será traçada em linhas gerais a atividade de distribuição no Brasil dos Estudios San Miguel, além de exposta detalhadamente a produção, a exibição e repercussão crítica dos dois filmes citados. As fontes primárias que serviram de base à composição do artigo são constituídas pelos filmes

² O *Studio System* foi o sistema de produção característico de Hollywood entre as décadas de 1920 e 1950, tendo por base de produção o estúdio e por complemento o *Star System*. Tratava-se de um sistema hierarquizado que tinha no produtor a sua figura central, bem como uma azeitada máquina de distribuição e exibição. Ver *Hollywood – L'agê d'or des studios*, de Douglas Gomery (1987).

propriamente ditos, por fotografias, por material publicado na imprensa – tanto a cotidiana quanto a voltada para o cinema – e documentos produzidos pelas empresas envolvidas com as películas. A cópia de *Não me diga adeus* à qual tive acesso pertence ao Museo del Cine Pablo D. Hicken, de Buenos Aires; já a cópia de *Mundo estranho* se encontra depositada na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. As fotografias integram o acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. O material de imprensa e a documentação atinente às empresas possuem origens diversas: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Biblioteca INCAA-ENERC, Biblioteca Nacional (Brasil), Cinemateca Brasileira, arquivo digital de *O Globo*, arquivo digital da *Folha de S. Paulo* e Museo del Cine Pablo D. Hicken.

Em relação à base teórica, foram arrolados trabalhos de história do cinema argentino e do brasileiro que abordam o período em tela, com destaque para o artigo de autoria de Héctor R. Kohen (2000) sobre a trajetória de Estudios San Miguel. Seria ainda de salientar que a experiência dos Estudios San Miguel pode ser analisada de maneira produtiva à luz do conceito de transnacionalismo crítico, tal como elaborado por Will Higbee e Song Hwee Lim (2010), pois não se trata apenas de remarcar que as atividades da empresa argentina cruzaram fronteiras nacionais e envolveram esforços de dois países, mas também atentar para as complexas relações ali implicadas entre o transnacional e o nacional, especialmente quanto aos dois filmes citados.

Estudios San Miguel e São Miguel Filmes do Brasil

Os Estudios San Miguel pertenceram ao milionário Miguel Machinandiarena, empresário concessionário de cassinos em Mar del Plata e que possuía ligações com a elite política argentina. As instalações da produtora, localizadas em Bella Vista, na província de Buenos Aires, eram compostas por “quatro

galerias muito bem equipadas e até com laboratório próprio”³ (Di Núbila, 1998: 301). A primeira película de San Miguel a estrear comercialmente foi *Petróleo*, de Arturo S. Mom, lançada em 1940.

Em 1941, a empresa começou a produzir *Melodias da América* (*Melodías de América*, Eduardo Morera, 1942), musical que, segundo Cecilia Nuria Gil Mariño, “tinha como objetivo ingressar no mercado internacional, especificamente o brasileiro”⁴ (2016: 209). Parte da trama da película desenvolve-se no Rio de Janeiro e a apresentação da cidade destaca a natureza exuberante e a elegância dos ambientes. De maneira a representar nas telas a união das Américas, a fita conta no elenco com: o cantor e ator mexicano José Mojica, a estrela argentina Silvana Roth, o músico cubano Bola Nieve e atriz e cantora norte-americana June Marlow (Mariño, 2016: 210). *Melodias da América* foi realizada no contexto da Segunda Guerra Mundial, em um momento de construção de uma política pan-americana sob a égide dos Estados Unidos⁵.

Em julho de 1942, Miguel Machinandiarena, Augusto Alvarez —diretor da distribuidora Panamericana, ligada aos Estudios San Miguel— e Eduardo Morera vieram ao Brasil perscrutar o mercado. Em setembro, Morera retornou e presenteou Alzira Vargas —filha do Presidente da República— com cópias dos filmes *Melodías da América* e *Amor e heroicidade* (*En el viejo Buenos Aires*, Antonio Momplet, 1942), ambos produzidos por San Miguel. No ano seguinte, o próprio Getúlio Vargas recebeu a cópia de um curta-metragem da produtora (Kohen, 2000: 352).

Ainda segundo Héctor R. Kohen:

³ Tradução de “cuatro galerías muy bien equipadas y hasta con laboratorio propios”.

⁴ Tradução de “tenía como objetivo ingresar en el mercado internacional, especificamente el brasileño”.

⁵ Para uma análise minuciosa de *Melodías da América* no contexto do pan-americanismo ver a tese de doutorado de Cecilia Nuria Gil Mariño (2016: 208-216).

A estratégia comercial de [Miguel] Machinandiarena desenvolve-se em meio a esta trama de economia e política, de maneira tal que a história de Estudios San Miguel – Distribuidora Panamericana no exterior é, especialmente nos casos brasileiro e peruano, a história dos seus vínculos com o poder político⁶. (Kohen, 2000: 351).



Miguel Machinandiarena

Fonte: *Set*, Buenos Aires, n. 12, jan. fev. 1948. P. 11.

Em 1943, foi criada no Rio de Janeiro a São Miguel Filmes do Brasil, dirigida por Simón Kischner e Eric Steimberg. A empresa tinha por objetivo distribuir as produções de Estudios San Miguel e de Artistas Argentinos Asociados. Miguel Machinandiarena chegou a oferecer na ocasião um banquete na ABI (Associação Brasileira de Imprensa) para celebrar a criação da distribuidora e no qual estiveram presentes: Herbert Moses —presidente da ABI—, o poderoso exibidor Luiz Severiano Ribeiro e Israel Souto —chefe da divisão de Cinema e Teatro do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda)—. A convite de Estudios San Miguel e da produtora Artistas Argentinos Asociados, Israel Souto foi a Buenos Aires em abril de 1944 e lá defendeu a presença do produto argentino no mercado brasileiro (Kohen, 2000: 353 e 355).

⁶ Tradução de “La estrategia comercial de [Miguel] Machinandiarena se desarrolla en este entramado de economía y política de manera tal que la historia de Estudios San Miguel – Distribuidora Panamericana en el exterior es, especialmente en los casos brasileño y peruano, la historia de sus vínculos con el poder político”.

O agravamento das tensões políticas entre Estados Unidos e Argentina durante a Segunda Guerra Mundial teve consequências sobre a cinematografia deste país. A Argentina manteve-se neutra em quase todo o conflito, no que pesasse a enorme pressão norte-americana. A partir de 1943, como forma de retaliação, os Estados Unidos diminuíram substancialmente o fornecimento de película virgem para a Argentina. Isso acarretou uma crise da produção local, que foi sobrepujada pelo México como principal produtor da América Latina.

Após um período de atividades menos intensas, São Miguel Filmes do Brasil voltou a operar com força no final dos anos 1940, distribuindo filmes de diversas empresas argentinas. É de se notar que a produção argentina havia voltado a crescer numericamente após a guerra. Por vezes, São Miguel Filmes do Brasil também distribuía fitas de outras procedências, como, por exemplo, películas italianas.

Em 1948, Estudios San Miguel possuía sucursais, além do Brasil, no Chile, Colômbia, Equador e Peru, além de filiais em Cuba, México, Panamá e Venezuela (1947, 1948: 11). Neste ano, o diretor da São Miguel Filmes do Brasil era José Rappoport, sendo que Arnaldo Zonari e Kurt Maschke representavam a empresa em São Paulo (Nomeados, 1948: 6). Ou seja, a distribuidora tinha, neste momento, escritórios no Rio de Janeiro (sede) e em São Paulo.

Entre os títulos distribuídos por São Miguel Filmes do Brasil, é possível destacar: *Melodias da América* – lançado no Rio de Janeiro nos cines América e Roxy em dezembro de 1943 (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1943, p. 12); *Amor e heroicidade* – lançado no Rio de Janeiro em janeiro de 1944 nos cines Glória, Carioca e São Luiz (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1944, p. 12); *A guerra gaúcha* (*La guerra gaucha*, Lucas Demare, 1943) – lançado no Rio de Janeiro no Pathé em dezembro de 1944 (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1944, p. 11); *Deus lhe pague* (*Dios se lo pague*, Luis

César Amadori, 1948) – lançado no Rio de Janeiro nos cines Palácio, São Luiz, Rian, Carioca e Ideal em abril de 1949 (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1949, p. 11); e *Bola de meia* (*Pelota de trapo*, Leopoldo Torres Rios, 1948) —lançado no Rio de Janeiro nos cines Império, Rian, Avenida e Monte Castelo em julho de 1950 (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1950, p. 7) —.⁷

Em setembro de 1947, Machinandiarena veio ao Brasil para analisar as condições de coproduzir películas por aqui (1947, 1948: 11). Pouco depois, Estudios San Miguel estava envolvido na realização quase concomitante de dois filmes com o Brasil: *Não me diga adeus / No me digas adiós* (coproduzido com sua sucursal São Miguel Filmes do Brasil) e *Mundo estranho / Mundo extraño* (coproduzido com a produtora brasileira Astra Filmes S. A. e a alemã Constantin Film Produktion). Isso demarca o momento no qual Estudios San Miguel retomou com mais vigor seus interesses em relação ao país. Embora ainda não existisse acordo de coprodução firmado entre Argentina e Brasil⁸, acredito que nos casos de *Não me diga adeus* e *Mundo estranho* já se pode falar em coprodução, pois a associação entre as produtoras ocorreu desde o início dos respectivos projetos e envolveu capitais, técnicos e artistas de ambos os países.

Como anota Thomas Guback (1980: 378), a coprodução foi uma tendência de diversas cinematografias na Europa iniciada após a Segunda Guerra Mundial e que teve grande crescimento na década de 1950 neste continente. Ou seja, Estudios San Miguel tentou estimular com o Brasil um tipo de associação que então se destacava. Não obstante, segundo Pablo Lanza, Jorge Sala e Paula Wolkowicz (2017: 104-105), a coprodução não foi uma iniciativa regular por parte dos produtores argentinos no período do cinema clássico.

⁷ Os dois primeiros títulos são produções dos Estudios San Miguel, o terceiro da Artistas Argentinos Asociados, o quarto da Argentina Sono Film e o último da Sifa.

⁸ O acordo de coprodução entre Argentina e Brasil só foi assinado em 1967 (Silva, 2014: 103).

Em 1951, Estudios San Miguel deixou de operar na Argentina. Héctor R. Kohen (2000: 372 e 375) não hesita em indicar que um dos principais motivos para tanto foram as filiais abertas pela empresa no exterior, as quais provocaram grande sangria financeira, no que pese o fato de Miguel Machinandiarena ter dedicado muita atenção às filiais.

Não me diga adeus

Conforme referido anteriormente, *Não me diga adeus* foi uma coprodução entre a companhia argentina e a sucursal São Miguel Filmes do Brasil. Em princípios de 1948, a fita foi divulgada com o nome de *Quitandinha*⁹ e o semanário argentino *Heraldo de Cinematografista* anuncia que Moglia Barth viajara com uma equipe para o Rio de Janeiro a fim de rodar esta película (Producción, 1948: 9). Mas, algumas edições depois, o mesmo periódico informa que Copacabana, o carnaval e o Hotel Quitandinha foram filmados para *Bajo el cielo del Brasil*, que contava no elenco com os argentinos Nelly Daren, Josefina Díaz e Manuel Collado e o brasileiro Anselmo Duarte (Producción, 1948: 41). Finalmente, anuncia-se que o filme mudou de título para *No me digas adiós* (Producción, 1948: 72). É curioso notar que, na revista brasileira *A Cena Muda*, a produção é apresentada inicialmente como argentina e com os títulos de *Bajo el cielo del Brasil* e *Não me diga adeus* (Boa, 1948: 4). Mas, poucos meses depois, ela já é classificada pela revista como “filme argentino-brasileiro”. A mesma publicação dá conta de que houve filmagens nos estúdios argentinos da San Miguel (Estrelas, 1948: 34).

Ainda com relação ao título, ele se deve ao samba homônimo da autoria de Paquito, Luiz Soberano e João Corrêa da Silva, o qual havia feito grande sucesso no carnaval de 1948 na voz de Aracy de Almeida (Samba, 1988: 1), mas que na fita foi cantado por Linda Batista.

⁹ Trata-se de uma referência ao Hotel Quitandinha, um dos mais luxuosos do Brasil quando da realização do filme e que se localizava em Petrópolis, na região serrana do estado do Rio de Janeiro.

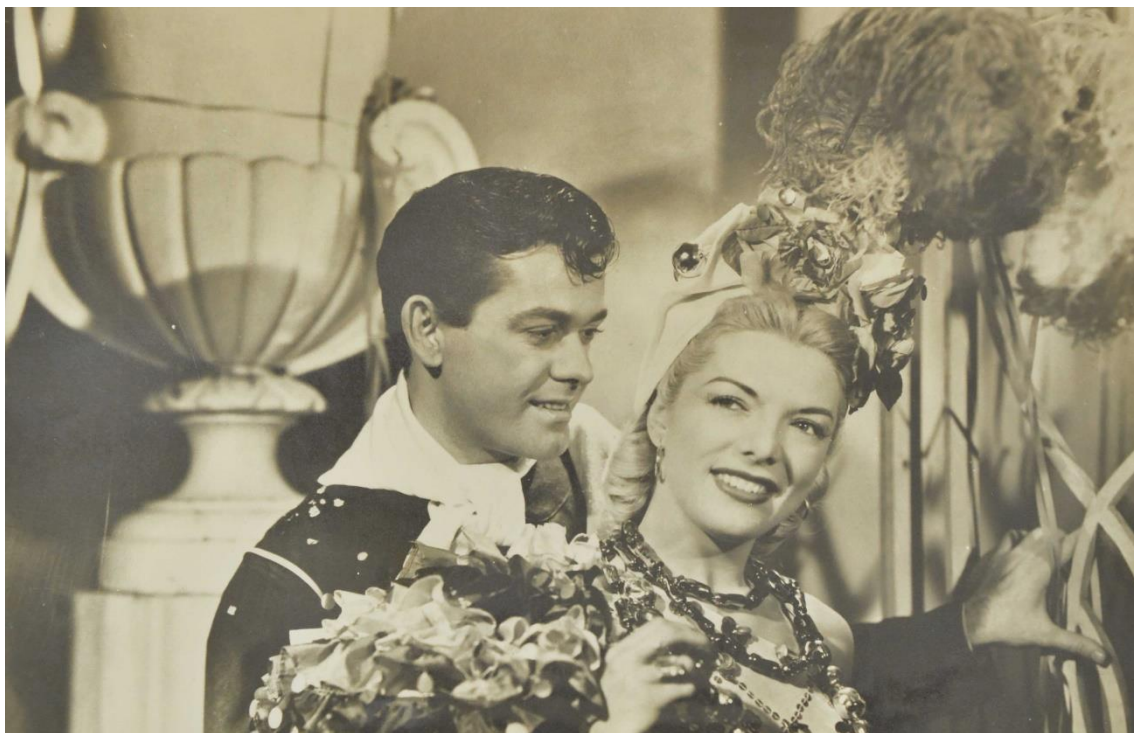
Ademais dos artistas mencionados, o elenco é composto pelos brasileiros Darcy Cazarré, Sarah Nobre e Vera Nunes, além do argentino Hugo Chemin. Os principais cargos técnicos foram ocupados por profissionais ligados ao cinema argentino: os diretores de fotografia Hugo Chiesa e Américo Hoss, o montador José Gallego e o cenógrafo Abel López Chas, mas o argumento e os diálogos são da autoria de Joracy Camargo, assim como a direção musical ficou a cargo de Walter Schultz Porto Alegre, ambos brasileiros.

Com o título de *Não me diga adeus*, a fita estreou no Rio de Janeiro em 21 de novembro de 1949 nos cinemas São Luiz, Vitória, Ideal, Rian e Carioca. Trata-se de um conjunto de salas ligadas ao circuito do poderoso exibidor Luiz Severiano Ribeiro. Interessante notar que o cartaz publicado no jornal carioca *Correio da Manhã* é dominado por duas imagens de Anselmo Duarte, em uma delas ele está quase beijando Nelly Daren; há também uma frase em alusão ao carnaval e outra ao nome de Joracy Camargo (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1949, p. 15). Em São Paulo, o filme foi lançado em 26 de dezembro nos cinemas Bandeirantes, Rosário, Piratininga e Santa Cecília (*Folha da Noite*, São Paulo, 26 dez. 1949, p. 15), ligados à Companhia Serrador. É de se observar que o título nesta cidade sofreu uma leve alteração para *Não me digas adeus*¹⁰.

No programa enviado pela distribuidora à imprensa assevera-se: “O primeiro grande passo na cooperação cinematográfica entre o Brasil e a Argentina!”¹¹. Conforme se poderá verificar, esta foi uma questão debatida pela crítica e que também vou discutir nas considerações finais.

¹⁰ Em Buenos Aires, *No me digas adiós* estreou em outubro de 1950 no cine Broadway (No, 1950: 253).

¹¹ Documento depositado na Pasta “*Não me diga adeus*” no Arquivo Pedro Lima. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Anselmo Duarte e Nelly Daren em *Não me diga adeus*
Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

A trama dessa comédia romântica envolve dois jovens que se conhecem em uma universidade norte-americana e apaixonam-se: o brasileiro Guaraci (papel de Anselmo Duarte) e a argentina Mercedes (interpretada por Nelly Daren). Eles voltam para a América do Sul de navio, mas, como ambos têm namorados em seus respectivos países, devem convencer suas famílias da nova situação ao retornar para casa. Os pais dos jovens, interpretados por Darcy Cazarré e Manuel Collado, são favoráveis a que os filhos assumam o novo amor, ao contrário das mães, interpretadas por Sarah Nobre e Josefina Díaz. Os pais combinam de ir com as famílias para o Hotel Quitandinha e lá tentar resolver a situação, com a oposição das mães. As duas famílias hospedam-se no hotel, o que inclui os prometidos de Guaraci e Mercedes, mas, após alguns desentendimentos, tudo se resolve. As mães finalmente aceitam a nova relação e os namorados rejeitados, interpretados por Vera Nunes e Hugo Chemin, acabam se apaixonando, de maneira que todos ficam felizes. A parte musical ficou a cargo de Linda Batista, que canta a música-título, e do conjunto

Quitandinha Serenaders. Esta foi uma experiência de um filme falado em espanhol e em português – o que já havia sido tentado no passado com resultados pouco animadores pela produção brasileira *Noites cariocas* (Enrique Cadícamo, 1935).

Não encontrei na imprensa brasileira muitas críticas a respeito de *Não me diga adeus*, destacando-se os textos de Carlos Ortiz (1949: 6) publicado na *Folha da Manhã* e o de Jonald (1949: 12) publicado em *A Cena Muda*. O crítico do jornal paulista mostra algum interesse em relação ao filme, aduzindo que esta “primeira tentativa de colaboração cinematográfica argentino-brasileira” era promissora por demonstrar que se poderia evoluir no campo da técnica e da “espontaneidade do elenco”. A partir daí, argumenta que o cinema argentino teria bom nível técnico, mas lhe faltaria “tirar a seiva da terra nativa”, pois apelaria para temas de Hollywood ou da Europa; já o cinema brasileiro, apesar do nível técnico e estético pobres, lograria “imprimir um cunho brasileiro, um toque nosso, rico de nossa verve” e cita como exemplos *Limite* (Mário Peixoto, 1930) e *Uma aventura aos 40* (Silveira Sampaio, 1947). Carlos Ortiz entende que *Não me diga adeus* é um musical como outros realizados por cinematografias estrangeiras, mas “que nos fala muito mais do que qualquer outro porque os tipos são nossos, é nossa a atmosfera, nossos os tiques e até mesmo as piadas”, atribuindo a presença da cultura brasileira a Joracy Camargo. Para Ortiz, é como se esta coprodução entre Argentina e Brasil apontasse para uma possibilidade futura de colaboração entre os dois países, na qual cada um forneceria o que faltaria ao outro, ou seja, de um lado, nível técnico e artístico elevados, de outro, a expressão viva da nacionalidade.

O artigo publicado na revista carioca assinala positivamente o intercâmbio entre as duas cinematografias e a forma como o Rio de Janeiro e Quitandinha são apresentados, embora se deplore que a cidade de Petrópolis não tenha relevância na fita. As partes cômicas são elogiadas, apesar da marcação teatral. Mas, de resto, o filme é avaliado negativamente, com um argumento

considerado “fútil” e as situações com a “marca do palco”, a direção de Moglia Barth “muito banal” sendo criticada também em relação ao modo como encenou os números musicais. Quanto aos intérpretes, apenas Darcy Cazarré e Anselmo Duarte merecem algum elogio. Jonald só se entusiasma com a parte técnica, feita por argentinos: “Aí está a diferença mais importante com o nosso cinema. Som apreciável, trabalho de laboratório distinguível. Fotografia de bom nível”. O crítico brasileiro poderia se tranquilizar, pois a Vera Cruz acabara de ser criada¹².

Mundo estranho

Estudios San Miguel coproduziu ainda *Mundo estranho*, dirigido por Francisco Eichorn, filme que também é conhecido pelo título de *A grande aventura amazônica*. Na Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira, *Mundo estranho* está creditada como uma coprodução entre Alemanha, Argentina e Brasil. Mas, quanto às empresas produtoras, esta mesma fonte indica tão somente Astra Filmes S. A. e Estudios San Miguel¹³. Hadija Chalupe da Silva (2014: 122) informa que o título alemão da fita é *Die göttin vom rio Beni* e a produtora alemã seria a Constantin Film Produktion. Nos créditos da cópia disponível para visionamento na Cinemateca Brasileira aparece como produtora apenas a Astra Films S. A. e a distribuição da São Miguel Filmes do Brasil, já os laboratórios foram os dos Estudios San Miguel¹⁴.

¹² A Cia. Cinematográfica Vera Cruz foi criada em novembro de 1949 tendo à sua frente Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, empresários de destaque no quadro da então pujante indústria paulista. A companhia produziu dezoito longas-metragens, entre eles grandes sucessos de público e crítica como *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). A empresa quebrou em 1954. Apesar da sua brevidade, foi a principal experiência industrial do cinema brasileiro na tentativa de emular o *Studio System*. Sobre a Vera Cruz ver *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, de Maria Rita Galvão (1981).

¹³ Ver <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=013806&format=detailed.pft#1>. (Acesso em: 30 de dezembro de 2019).

¹⁴ Na cópia disponível para visionamento na Cinemateca Brasileira, a única a qual tive acesso, o título do filme é *A grande aventura amazônica*.

Segundo Jurandyr Noronha (2015: 76), o cineasta de origem alemã Francisco (Franz) Eichorn e seu irmão, o diretor de fotografia Edgar Eichorn, vieram para América do Sul nos anos 1940 para documentar paisagens e populações dos Andes e do Rio Amazonas por meio de expedição que foi do Peru até Belém. O material gerado pela expedição, muito provavelmente, foi aproveitado em *Mundo estranho*, conforme veremos. Francisco Eichorn ainda dirigiu outros filmes em coprodução com a Alemanha: *Paixão nas selvas (Conchita und der ingénieur, 1954)*, *Manaus, glória de uma época (Und der Amazonas schweigt, 1963)* e *Os selvagens (Die goldene göttin vom rio Beni, 1965)* —esta última coprodução envolvendo também a França (Silva, 2014: 122)—.

Por uma reportagem de *A Cena Muda*, é possível saber que, em junho de 1948, *Mundo estranho* já estava sendo filmado. A matéria, centrada em torno da estrela de origem austríaca Angelika Hauff, menciona *en passant* os irmãos Eichorn e Oskar O. Bayer, mas não cita a produtora argentina (Santana, 1948: 26). *Heraldo del Cinematografista*, quase na mesma época, informa que San Miguel e a Astra Filmes estavam associadas para a produção, cujos exteriores haviam sido rodados no Amazonas e que os interiores iriam ser filmados nos estúdios da San Miguel (Producción, 1948: 103).

Alguns meses depois, *A Cena Muda* estampa um anúncio publicitário de meia página no qual, além de desejar boas festas, Estudios San Miguel apresenta suas “super produções” para 1949. Dentre o conjunto de películas arroladas, encontra-se *Mundo estranho* —mas sem menção ao Brasil (*A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 1, 4 jan. 1949, p. 30)—; muito embora uma reportagem sobre a atriz Linda Rodrigues, nesse mesmo número da revista, indique que o filme da Astra era finalizado em Buenos Aires (Couto, 1949: 9).

Quase um ano depois, em outro anúncio publicitário de boas festas, a São Miguel Filmes do Brasil relaciona diversos filmes argentinos a serem lançados,

muitos repetidos da propaganda anterior. Entre eles estava *Mundo estranho* (*A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 51, 20 dez. 1949, p. 42).

A SÃO MIGUEL FILMES DO BRASIL LTDA.

Cumprimenta os leitores da prestigiosa revista "A CENA MUDA", desejando-lhes um Feliz Natal e um próspero Ano de 1950, e aproveita o ensejo para lembrar-lhes os seus próximos sucessos:



<p>"TRES ALMAS QUE SOFREM" com Mecha Ortiz — Arnelin Benze María Duval Direção de Carlos Schlieper</p>	<p>"LA CUMPARSITA" com Hugo del Carril — Aída Alberti Nelly Dassen</p>	<p>"MINHA POBRE MAE QUEBEDA" com Hugo del Carril — Estans Gramo- sco — Aida Luz Direção de Homero Manzi — Ralph Poppiet</p>
<p>"MUNDO ESTRANHO" com Alexandre Carlos — Angélica Hauff Carmen Brown Direção de Francisco Eichhorn</p>	<p>"PASSAPORTE PARA O RIO" com Arturo de Córdova — Mirha Le- gros — Francisco de Paula Direção de Daniel Tinayre</p>	<p>"A MULHER FANTASMA" com Della Garde — Enrique Diezdo Manuel Solado Direção de Luis Solitvsky</p>
<p>"DON JUAN TENORIO" com Luis Sandrini Tito Merello — Virginia Luque Direção de Luis César Amadori</p>	<p>"A SENTA DO TREVO" com Pedro López Lagar — Santiago Gomez Cou — Anselina Yanjez Direção de María Soltau</p>	<p>"TRAGEDIA DE UMA PAIXAO" com Zully Mazero Sabina Olinos — Alberto Claver Direção de María Soltau</p>
<p>"A MULHER MARCADA" com Imperio Argentina — Henrique Diegado — Juanito Novoa Direção de Benito Paredo</p>	<p>"A OUTRA E EU" com Anabela Benze — Enrique Diezdo Mercedes Simone Direção de Antonio Momplet</p>	<p>"A SENDA ESCURA" com María Duval — Elsa O'Connor Ricardo Palomero Direção de Luis Moyón South</p>
		<p>"CINCO BEBOS" com Martha Legrand — Roberto Escalada Elena Lucena</p>

A Cena Muda, Rio de Janeiro, n. 51, 20 dez. 1949. P. 42.

Quando da publicação de uma foto de divulgação com o par de protagonistas, Alexandre Carlos e Angélica Hauff, a produção é apontada como um "filme argentino-brasileiro" (*A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 3, 17 jan. 1950, p. 13). Na equipe da fita, para além dos irmãos Eichorn, merece destaque José Cañizares, que assinou a montagem ao lado de Vicente Castagno. Cañizares era espanhol e imigrou devido à guerra civil. Na Argentina, desenvolveu carreira como montador trabalhando em obras importantes como *Los isleros* (Lucas Demare, 1950). No Brasil, ele montou *Simão, o caolho* (Alberto

Cavalcanti, 1952). *Mundo estranho* foi sua primeira experiência relacionada ao cinema brasileiro, mas ele montou o filme na Argentina, pois só se mudou para o Brasil na década seguinte a convite de Mário Audrá, produtor da Maristela (Catani, 2012: 112).

A trama de *Mundo estranho* gira em torno das aventuras de Edgar (interpretado por Alexandre Carlos), um jovem intrépido que ainda criança integrara uma expedição à selva na qual outros participantes, incluindo seu pai e a pequena Elisa, perderam-se. Na expedição fora encontrado o Deus de Ouro, um ídolo guardado por indígenas ferozes. Anos depois, Edgar, que reside em uma moderna metrópole, decide voltar à selva para resgatar o pai, Elisa e a valiosa peça. Às margens da floresta, ele conhece em um entreposto comercial o índio Ari (papel de Nicolai Jartulari), que irá ajudá-lo. Uma vez na tribo de Ari, Edgar acaba por reencontrar Elisa (Angelika Hauff) —já uma bela moça— e descobre que o pai morrera. O jovem explorador sai em busca do Deus de Ouro, o qual é guardado por índios que cortam cabeças e as mumificam. Elisa e Ari vão atrás de Edgar e acabam prisioneiros dos índios perigosos. Após Edgar se apoderar da valiosa peça e de Elisa escapar, eles fogem. Começa uma implacável perseguição, a qual se somam os perigos dos animais da selva, tais como piranhas e jacarés. Mas, ajudados por Ari, o casal consegue fugir, porém, sem o Deus de Ouro. Ao final, Edgar e Elisa beijam-se em um clima romântico.

Nesse filme do gênero aventura vale destacar a mistura entre o que foi filmado em estúdio e o que foi filmado em locação. Interessante notar que o material de estúdio evidentemente é marcado pela ficção, enquanto o proveniente de locação tem muitas vezes um aporte documental —imagens da vegetação da floresta amazônica, de diversos tipos de animais, de índios, etc.—, ou seja, trata-se, muito possivelmente, do que foi filmado pelos Eichorn em sua expedição pela Amazônia nos anos 1940. A montagem articula esses

materiais¹⁵ a fim de narrar as aventuras do herói Edgar diante dos perigos da selva amazônica e seu reencontro com Elisa.



Angelika Hauff e Alexandre Carlos em *Mundo estranho*.

Fonte: *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 3, 17 jan. 1950. P. 13.

Ainda em relação ao material de origem documental, ele se destaca nas cenas de ataques de animais, sendo montado com imagens de teor ficcional. Outras partes de origem documental servem para ambientar a narrativa de maneira verossímil na selva e ainda mostrar alguns costumes de populações indígenas —que são misturados e amalgamados de maneira a reduzir o conjunto ao exotismo—. Importante notar que as cenas de violência por parte dos indígenas são todas de origem ficcional.

Como mencionado acima, no início de 1949 San Miguel já anunciava a estreia de *Mundo estranho*¹⁶. Em verdade, somente em 13 de novembro de 1950 o filme foi lançado no Rio de Janeiro em cinemas ligados a exibidores ditos

¹⁵ Este procedimento já havia sido experimentado em outros filmes brasileiros, tais como *Aruanã* (Líbero Luxardo, 1938).

¹⁶ Em Buenos Aires, *Mundo extraño* estreou em maio de 1950 no cine Normandie. O filme foi um sucesso de bilheteria na Argentina, conforme registra *Heraldo del Cinematografista* (Seducto, 1950: 105).

“independentes”¹⁷: Pathé, Coliseu, Rivolli, Baronesa, Presidente, Art Palácio, Fluminense, Paratodos, Alvorada e Vaz Lobo (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1950, p. 11).

Quando da estreia carioca de *Mundo estranho*, Jonald (1950) avalia que “Há passagens interessantes no argumento de *Mundo estranho* e não faltam, também, as habituais concessões e absurdos, encontrados particularmente próximo ao desfecho”. Critica-se, sobretudo, situações que estariam mal construídas no roteiro. Os elogios vão para o trabalho do ator Alexandre Carlos. Ademais, Jonald discute a questão da nacionalidade da fita:

ARGENTINO OU BRASILEIRO? Definitivamente, o filme é argentino. Não importa que parte das filmagens tenham sido efetuadas em nosso país, com alguns atores brasileiros. O fato é que todo o trabalho técnico, revelação, cópias, som, dublagem, regravação, minúcias de laboratório, etc., foi efetuado em país estrangeiro.

É interessante constatar que no artigo de Jonald dedicado a *Não me diga adeus*, o fato de a parte técnica ter sido efetuada na Argentina não retirava do filme a nacionalidade parcialmente brasileira. Teria a Vera Cruz, em plena atividade ao longo de 1950, mudado a perspectiva do crítico?

Em São Paulo, o filme só estreou em 23 de abril do ano seguinte, sendo exibido nos cinemas Alhambra, Bandeirantes, Babilônia, Nacional, Esmeralda, Cruzeiro, Savoy, Lux e Júpiter (*Correio Paulistano*, São Paulo, 22 abr. 1951, p. 15), salas vinculadas à Companhia Serrador. Na ocasião, mereceu uma crítica bem articulada escrita pelo jovem Walter George Dürst em *O Tempo*:

¹⁷ No contexto do mercado cinematográfico do Rio de Janeiro de meados do século XX, exibidor “independente” seria aquele sem ligações com as estratégias de negócios de Luiz Severiano Ribeiro (Gonzaga, 1996: 184).

Um filme praticamente argentino, feito por alemães, no Amazonas, na Quinta da Boa Vista do Rio de Janeiro, e em algumas regiões andinas, com atores argentinos e germânico-brasileiros, dublado às vezes em português, às vezes em espanhol¹⁸, e apresentado como fita nacional. E, depois de tudo, parecendo, mais do que com qualquer outra, com fita mexicana. A salada, evidentemente, não pode ser levada a sério, valendo – ao contrário – para provocar boas risadas em quem se dispuser a encarar com bom humor as inúmeras mancadas, primarismos e exageros que o filme apresenta de forma copiosa.

[...]

O filme não chega a ter, é evidente, uma direção. Cortes, ritmo, plástica ou mesmo a simples lógica na sucessão das imagens, tudo isso permanece a léguas e léguas da fita. (Dürst, 1951)

O único elogio do crítico, neste texto em que ele desanca *Mundo estranho*, é para Alexandre Carlos, considerado um “galã curioso”.

A prevenção em relação às coproduções era um marca registrada dos críticos de esquerda do período, tais como Walter George Dürst. E a representação exótica do Brasil e do seu povo só parecia confirmar as motivações para esta prevenção.

Considerações finais

A comparação, com base no transnacionalismo crítico, dos dois filmes de Estudios San Miguel coproduzidos com o Brasil, enseja uma interpretação que traz à baila questões relevantes.

Will Higbee e Song Hwee Lim entendem que:

¹⁸ É de se notar que, na cópia disponível para visionamento na Cinemateca Brasileira, não há nenhuma fala em espanhol, mas o som muda bastante em determinadas cenas, o que aponta para a dublagem de algumas partes feitas *a posteriori*. O filme foi relançado nos anos 1960 e as mudanças talvez se devam a isso.

Nos estudos cinematográficos, o transnacionalismo crítico não segrega os cinemas transnacionais em espaços intersticiais e marginais, mas interroga como estas atividades cinematográficas negociam com o nacional em todos os níveis – da política cultural às fontes de financiamento, do multiculturalismo da diferença à reconfiguração da imagem da nação. Ao examinar todas as formas de atividades cinematográficas transfronteiriças, também está sempre atento às questões do pós-colonialismo, da política e do poder, e como elas podem, por sua vez, revelar novas formas de práticas neocolonialistas sob o disfarce de gêneros populares ou da estética de autor. Ele examina as tensões e a relação dialógica entre nacional e transnacional, em vez de simplesmente negar um a favor do outro¹⁹. (2010: 18)

A meu ver, no que pese o artigo de Higbee e Lim ser mais voltado para a discussão do cinema contemporâneo, sua definição de transnacionalismo crítico colabora na percepção das complexas relações entre nacional e transnacional, que incluem diálogos e tensões, bem como ajuda a ampliar, com base na crítica pós-colonial, a discussão sobre a questão das representações identitárias efetuadas por *Não me diga adeus* e *Mundo estranho*.

Quando da fundação da distribuidora São Miguel Filmes do Brasil, em 1943, Miguel Machinandiarena buscou o apoio da elite política, resultando inclusive no estabelecimento de uma aproximação com o homem forte do Estado Novo para o cinema, Israel Souto. Esta aproximação, de certa forma, espelhava o tipo de relação que o produtor mantinha com políticos argentinos. Ademais, fica evidente a intenção dos Estudios San Miguel, ainda na primeira metade dos

¹⁹ Tradução de “In the study of films, a critical transnationalism does not ghettoize transnational film-making in interstitial and marginal spaces but rather interrogates how these film-making activities negotiate with the national on all levels – from cultural policy to financial sources, from the multiculturalism of difference to how it reconfigures the nation’s image of itself. In examining all forms of cross-border film-making activities, it is also always attentive to questions of postcoloniality, politics and power, and how these may, in turn, uncover new forms of neocolonialist practices in the guise of popular genres or auteurist aesthetics. It scrutinizes the tensions and dialogic relationship between national and transnational, rather than simply negating one in favour of the other.”

anos 1940, de estruturar sua atuação comercial no Brasil permeada pelo viés da diplomacia.

No final da década de 1940, a estratégia de Estudios San Miguel ampliou-se por meio das duas coproduções analisadas, havendo de partida uma diferença importante entre elas: no caso de *Não me diga adeus* a iniciativa de produção foi da empresa argentina, enquanto no caso de *Mundo estranho* parece ter sido de Francisco Eichorn. Ademais, a primeira incluía apenas Argentina e Brasil na coprodução, enquanto a segunda, aparentemente, contava também com a Alemanha. Em ambos os filmes, já no processo de realização é possível identificar traços transnacionais, os quais também estão presentes na própria trama de *Não me diga adeus*, pois ela compreende, na sua parte inicial, a circulação de personagens entre Estados Unidos, Argentina e Brasil. No caso de *Mundo estranho*, não chega a ficar clara a circulação entre um país e outro, mesmo assim, há um processo transfronteiriço bem marcado entre a metrópole de onde Edgar sai e a selva na qual ele vai resgatar Elisa e buscar o Deus de Ouro, ou por outra, entre civilização e barbárie.

Apesar do intento, que incluiu até nota de teor publicitário afirmando que “*Mundo estranho* representa mais um esforço para o alicerçamento da grande amizade Brasil-Argentina” (Amazônia, 1950: 20), esta coprodução pouco colaborou na política de diplomacia de Estudios San Miguel, pois a imagem do Brasil construída no filme acabou por provocar a reação negativa da imprensa – vide especialmente o artigo de Walter George Dürst.

Visto de hoje, o filme provoca repulsa devido ao seu ideário racista e à forma bastante primária como são construídas as relações entre brancos e indígenas, bem como entre uma metrópole tida como moderna e a selva repleta de ameaças. Em *Mundo estranho*, o herói branco imaculado enfrenta os perigos do inferno verde, entre os quais se incluem os maus selvagens e animais perigosos. Note-se que no caso do bom selvagem – Ari – há reconhecimento

de imediato da hierarquia, pois ele apelida Edgar de “Capitão Caraíba”. Ademais, Ari é comparado pela montagem com um papagaio na cena em que está no barco com Edgar levando-o para a comunidade; e, em uma cena que se pretende cômica, ele tira as botas de Edgar e acaba sendo empurrado para fora de casa e caindo no rio. O filme também não problematiza o fato de aventureiros tentarem se apoderar de uma peça religiosa pertencente a uma comunidade indígena, ao contrário, o saque promovido pelos brancos é naturalizado e convertido em uma narrativa heroica.

A fita retrabalha de maneira muito confusa a geografia da América do Sul e a cultura de diversos povos indígenas, destarte, os Andes desembocam na Amazônia brasileira e tradições culturais muito diferentes entre si são mescladas de forma esdrúxula. E a cidade na qual Edgar mora não é identificada como nenhum lugar específico —poderia ser Rio de Janeiro, São Paulo ou Buenos Aires—. Mas, desta forma, foi possível construir relações espaciais que, no nível da narrativa de *Mundo estranho*, apresentam a selva cheia de perigos como lugar à disposição do branco corajoso proveniente da grande metrópole, estabelecendo uma nítida hierarquia entre estes espaços, a qual reafirma a hierarquia entre índios e brancos.

Merece ainda destaque a personagem Elisa, uma branca que habita a floresta porque foi abandonada lá quando era criança e não por vontade própria. Uma vez adulta quem a resgata das ameaças da selva é o herói Edgar. Entre os perigos daquele lugar remoto está incluída uma tentativa de estupro levada a efeito pelo líder da comunidade indígena violenta. A hierarquia entre os gêneros também integra a construção ideológica reacionária de *Mundo estranho*.

Não me diga adeus teve uma recepção morna por parte da crítica, conforme indiquei, mas que tendeu a realçar positivamente o esforço de produção envolvendo Argentina e Brasil. O filme é bem mais instigante e complexo se

analisado a partir da estratégia de Estudios San Miguel, pois, a meu ver, a película expõe uma perspectiva ideológica a respeito das relações internacionais no Cone Sul e do papel da indústria cultural.

Vejamos alguns momentos do filme, para além da situação óbvia, mas que nem por isso deixa de ser significativa, do amor entre Guaraci e Mercedes, nos quais se alegoriza as relações entre Brasil e Argentina: (1) Em Buenos Aires, a mãe de Mercedes insiste para que esta case com Arturo, pois elas ficariam distantes uma da outra se a filha viesse para o Brasil, porém, o pai retruca que as distâncias seriam ilusórias e o Brasil seria próximo; (2) Uma vez que a família de Mercedes chega ao Quitandinha instala-se uma dicotomia: as mães rejeitam qualquer aproximação entre as famílias, ao contrário dos pais, que se tornam companheiros. Quando em um jantar é servida feijoada para os argentinos, a mãe não gosta e o pai se refestela, idem para os brasileiros que são servidos de um churrasco. Pouco depois, o pai argentino e o brasileiro paqueram duas mulheres, o brasileiro a uma argentina e o argentino a uma brasileira. Porém, ambos voltam bêbados para os braços das respectivas esposas; (3) Em uma festa de confraternização argentino-brasileira é executado um samba-tango, cuja dança compreende os dois ritmos. Guaraci canta um tango no qual se declara para Mercedes, a letra afirma que nada poderia os separar devido à sinceridade do amor entre eles. O mestre de cerimônias pede então que eles “concretizem num beijo a união do Brasil e da Argentina”, o namorado argentino de Mercedes se revolta, mas o pai da moça aduz que é necessário ser patriota, já o pai de Guaraci diz à esposa se tratar de um “beijo fraternal”, de uma “expressão política”, ela retruca que por isso não gosta de política; (4) As mães finalmente aceitam o novo casal e aproximam-se, a brasileira então diz para a argentina: “Quanto mais converso com você mais compreendo que não há diferenças entre os nossos costumes, que são perfeitamente iguais tanto nos sentimentos, como na religião e até mesmo nos nossos defeitos”.

É interessante notar que a trama da coprodução *Não me diga adeus* tem diferenças marcantes em relação a diversas películas argentinas do mesmo período nas quais o Brasil – e mais particularmente o Rio de Janeiro – eram parte da história. Ao analisar *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, Luis César Amadori, 1939), *Lua de mel no Rio* (*Luna de miel en Río*, Manuel Romero, 1940), *Melodias da América*, *Cinco besos* (Luis Saslavsky, 1945), *Mulher infiel* (*Romance musical*, Ernesto Arancibia, 1947) e *Passaporte para o Rio* (*Pasaporte a Río*, Daniel Tinayre, 1949), Pablo Piedras anota que elas têm em comum a viagem como forma de ascensão social ou fuga, apresentam situações de troca ou de encobrimento de identidades e apelam à canção popular (2019: 394). Com exceção deste último elemento, *Não me diga adeus* não compartilha as outras características.

Afigura-se que a construção do discurso sobre as identidades argentina e brasileira, especialmente nas suas supostas afinidades, exigiu outro tipo de estruturação da trama, que reincidiu na situação da viagem, mas na qual as dúvidas ou questionamentos, mesmo que alegóricos ou metafóricos, sobre identidade ou classe social fossem suprimidos. Outrossim, tanto no filme de Moglia Barth quanto nas produções argentinas analisadas por Pablo Piedras, a música popular permaneceu como elemento afirmativo da identidade nacional.

Ainda no campo das relações internacionais representadas em *Não me diga adeus* destaca-se o papel dos Estados Unidos e aí o que surge é uma situação de tensão. Se, por um lado, Guaraci e Mercedes começam a namorar naquele país e são estudantes de uma universidade de lá – o que demonstra a força daquela cultura e até o seu papel de orientação intelectual -, por outro lado, na cena da festa de confraternização surgem dois jovens norte-americanos que interrompem a execução do tango e pedem que a orquestra parta para um *swing*, o pai de Guaraci, já um tanto bêbado, insiste no tango e quase os dois velhos vão às vias de fato com os garotões, mas desistem diante da força física dos oponentes. É como se o filme reconhecesse a importância cultural e a

força dos Estados Unidos, assumindo inclusive a situação de inferioridade de Argentina e Brasil. Mas fica apontada a necessidade do confronto e, quem sabe, com o “casamento” entre ambos os países não seria possível enfrentar os Estados Unidos? Afinal, depois do *swing*, volta-se ao tango e aí todos dançam, inclusive o casal Mercedes / Guaraci e os jovens norte-americanos.

É de se rememorar que o cinema argentino havia sido muito prejudicado pela restrição norte-americana em exportar filme virgem durante à guerra. E, depois do conflito mundial, a situação continuava tensa entre os dois países devido à política de corte nacionalista de Juan Domingo Perón na presidência da República – iniciada em 1946.

Afigura-se que *Não me diga adeus*, ao tematizar a aproximação entre Argentina e Brasil, não deixa de mostrar os temores existentes, personificados, sobretudo, nas personagens das mães. No entanto, havia semelhanças — encarnadas nos pais— e a aproximação entre as duas nações —representada no amor de Guaraci e Mercedes— seria irresistível. No futuro, quem sabe, se poderia, inclusive, enfrentar os Estados Unidos —o que os pais ainda não conseguiam—.

O filme é um manifesto de Estudios San Miguel em torno da necessidade de intensificação dos laços entre Argentina e Brasil com o objetivo de fortalecer ambos os países, especialmente no campo da indústria cultural. Não por acaso, o elemento que concentra muita das alianças e tensões ao nível da narrativa é a música na longa cena da confraternização entre os dois países. Trata-se de um manifesto algo tardio, posto que Estudios San Miguel já se encontrava em grandes dificuldades financeiras quando produziu a película, mas este documento ideológico reverbera de maneira intensa as tentativas da empresa em ampliar sua participação no mercado latino-americano.

Ao se comparar *Mundo estranho* com *Não me diga adeus* observa-se que, no caso do primeiro filme, há uma demarcação muito clara das identidades étnico-raciais e da hierarquia entre elas, com o branco ocupando o lugar de senhor e o indígena de servo ou de ameaça; já no segundo filme, há uma maior complexidade na representação de identidades, que, desta feita, são nacionais e não étnico-raciais, de maneira que se apresenta tanto a exposição das supostas características nacionais quanto da sua integração, deixando transparecer que a formação de uma identidade comum na América do Sul não significa o desaparecimento dos caracteres nacionais, havendo harmonia entre estas diferentes identidades (argentina, brasileira e americana do sul). Estendendo ainda esta comparação, diz muito da Argentina e do Brasil o fato de que a harmonia possível se dê no campo da nacionalidade e não no das etnias, pois, desde que o branco seja visto como o representante da nação parece ser possível imaginar uma utopia de integração, o que não ocorre no caso do indígena, em ambos os países massacrado e vilipendiado ao longo da história.

Bibliografia

- 1947 - Estudios San Miguel – 1948 (1948) em *Set*, janeiro - fevereiro. P. 11.
- Amazônia misteriosa, A (1950) em *Correio Paulistano*, 9 de julho. P. 20.
- Boa Noite (1948) em *A Cena Muda*, 16 de fevereiro. P. 4-5; 54.
- Boa Noite (1948) em *A Cena Muda*, 25 de maio. P. 24-25.
- Catani, Afrânio Mendes (2012). “CAÑIZARES, José” em Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac. P. 112-113.
- Couto, Newton (1949). “Linda Rodrigues, quer ser estrela de cinema” em *A Cena Muda*, 4 de janeiro. P. 9.
- Di Núbila, Domingo (1998). *La época de oro – Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Dürst, Walter George (1951). “Cinelândia – Mundo estranho” em *O Tempo*, 26 de abril.
- Estrelas e Canastrões (1948) em *A Cena Muda*, 1 de junho. P. 24 e 34.
- Galvão, Maria Rita (1981). *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Embrafilme.
- Gomery, Douglas (1987). *Hollywood – L’âge d’or des studios*. Paris: Cahiers du Cinéma.

- Gonzaga, Alice (1996). *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record / Funarte.
- Guback, Thomas H. (1980). *La industria internacional del cine*. Madri: Fundamentos.
- Higbee, Will e Lim, Song Hwee (2010). "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational cinemas*, volume I, número 1. P. 7-21.
- Jonald (1949). "Um filme argentino-brasileiro" em *A Cena Muda*, 6 de dezembro. P. 12.
- Jonald (1950). "Mundo estranho" em *A Noite*, 17 de novembro.
- Kohen, Héctor R. (2000). "Estudios San Miguel – Ruletas, películas y política" em Claudio España (org.). *Cine argentino – Industria y clasicismo – 1933/1956*. Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. P. 336-385.
- Lanza, Pablo; Sala, Jorge; Wolkowicz, Paula (2017). "Las experiencias cinematográficas de coproducción entre México y Argentina hacia el final del período clásico-industrial" em Ana Laura Lusnich; Alicia Aisemberg; Andrea Cuarterolo (orgs.). *Pantallas transnacionales – El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi. P. 103-118.
- Mariño, Cecilia Nuria Gil (2016). *Los usos de lo nacional en el desarrollo de un proyecto cinematográfico en Argentina y Brasil durante la primera etapa del sonoro*. Tese (Doutorado em História). Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires.
- No me digas adiós (1950) em *Heraldo del Cinematografista*, 18 de outubro. P. 253.
- Nomeados representantes da São Miguel Filmes do Brasil (1948) em *Cine Repórter*, 20 de novembro. P. 6.
- Noronha, Jurandy (2015). *Dicionário Jurandy Noronha de cinema brasileiro – Os que vieram de outras terras*. Rio de Janeiro: EMC Editores.
- Ortiz, Carlos (1949). "Não me digas adeus" em *Folha da Manhã*, 28 de dezembro. P. 6.
- Piedras, Pablo (2019). "Postales de Río: imágenes y canciones de un país carioca en el cine argentino clásico-industrial" em *Contemporanea*, volume XVII, número 3, setembro-dezembro. P. 392-411. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/34513> (Acesso em: 25 de junho de 2020).
- Producción Argentina (1948) em *Heraldo del Cinematografista*, 14 de janeiro. P. 9.
- Producción Argentina (1948) em *Heraldo del Cinematografista*, 3 de março. P. 40-41.
- Producción Argentina (1948) em *Heraldo del Cinematografista*, 5 de maio. P. 72.
- Producción Argentina (1948) em *Heraldo del Cinematografista*, 7 de julho. P. 103.
- Samba em pessoa, O (1988) em *O Globo*, 21 de junho. P. 1.
- Santana, Aristeu (1948). "Mundo estranho" em *A Cena Muda*, 15 de junho. P. 5-7 e 26.
- Seducor, Vendedora, Mundo extraño y Cuando besa mi marido baten records (1950) em *Heraldo del Cinematografista*, 7 de junho. P. 105.

Silva, Hadija Chalupe da (2014). *Os filmes realizados em coprodução: limites e expansões de acordos transnacionais*. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

* Formou-se em Cinema na ECA-USP. Doutorou-se no Instituto de Artes da Unicamp. Dirigiu o curta-metragem *Minoria absoluta* (1995) e o longa-metragem *A política do cinema* (2011), ambos documentários. Publicou os livros *Alex Viary: crítico e historiador* (2003), *Imagens do negro na cultura brasileira* (2011) e *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (2013), bem como colaborou na *Enciclopédia do cinema brasileiro* (organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, 2012) e no *Diccionario del cine iberoamericano* (organizado por Emilio Casares Rodicio, 2011). Tem artigos publicados em periódicos como *Journal of Film Preservation*, *Revista USP*, *Contracampo* e *Significação*. Desde 2002, atua como professor e pesquisador junto à Universidade Federal de São Carlos.
Email: autran@ufscar.br