

A esposa do solteiro Uma experiência pioneira de produção cinematográfica entre Brasil e Argentina

ARTHUR AUTRAN FRANCO DE SÁ NETO

*Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo,
Brasil*

ID 2452

Recebido em

27/03/2021

Aceito em

11/03/2022

Este artigo discorre sobre a produção, a circulação e a repercussão na imprensa do longa-metragem de ficção *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925), cujo título na Argentina foi *La mujer de medianoche*. Como não se conhece o paradeiro de alguma cópia integral do filme, foram utilizadas como fontes principais a imprensa cinematográfica e fotografias da película. Trata-se de uma produção realizada de forma pioneira entre Brasil e Argentina, envolvendo os profissionais de origem italiana Paulo Benedetti, Federico Valle, Carlo Campogalliani e Letizia Quaranta, o que aponta para formas de internacionalização mesmo em cinematografias ainda incipientes.

Palavras-chave: Cinema silencioso. História do cinema. Cinema brasileiro. Cinema argentino.

A esposa do solteiro: a Pioneering Experience of Film Production between Brazil and Argentina

This article discusses the production, circulation and repercussion in the press of the fictional feature film *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925), whose title in Argentina was *La mujer de medianoche*. As the whereabouts of a complete copy of the film are not known, the motion picture press and photographs of the film were used as the main sources. It is a pioneering production between Brazil and Argentina, involving professionals of Italian origin Paulo Benedetti, Federico Valle, Carlo Campogalliani and Letizia Quaranta, which points to ways of internationalization even in still incipient cinematographies.

Keywords: Silent film. Film history. Brazilian cinema. Argentine cinema.

A esposa do solteiro: una experiencia pionera de producción cinematográfica entre Brasil y Argentina

En este artículo se analiza la producción, circulación y repercusión en la prensa del largometraje de ficción *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925), cuyo título en Argentina fue *La mujer de medianoche*. Como se desconoce el paradero de una copia completa de la película, se utilizaron la prensa cinematográfica y las fotografías de la película como fuentes principales. Es una producción pionera entre Brasil y Argentina, en la que participaron los profesionales de origen italiano Paulo Benedetti, Federico Valle, Carlo Campogalliani y Letizia Quaranta, lo que apunta a caminos de internacionalización incluso en cinematografías aún incipientes.

Palabras clave: Cine silente. Historia del cine. Cine brasileño. Cine argentino.

Arthur A. F. de **SÁ NETO**

Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Ciências da Comunicação e bacharel em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (USP). É professor associado da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Tem experiência nas áreas de Comunicação e Artes, atuando principalmente com os seguintes temas: cinema, Brasil, história, ideologia e crítica.

Universidade Federal de São Carlos,
São Carlos, São Paulo, Brasil.

E-mail: autran@ufscar.br

ORCID



Introdução

Este artigo tem por objetivo descrever e analisar a produção, a circulação e a repercussão na imprensa do longa-metragem de ficção *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925), cujo título na Argentina foi *La mujer de medianoche*. Ademais, como infelizmente não é conhecido o paradeiro de nenhuma cópia integral do filme, com a exceção de um pequeno trecho disponibilizado no YouTube (LA MUJER..., [s.d.]), este texto também busca reconstituir a trama da película e fazer algumas indicações sobre suas características estéticas.

A esposa do solteiro foi rodado no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, envolvendo esforços do Brasil – representados na figura de Paulo Benedetti – e da Argentina – cujo principal envolvido com a produção foi Federico Valle. É importante notar que ambos eram imigrantes italianos. A direção coube ao italiano Carlo Campogalliani, que ainda interpretou o principal papel masculino ao lado da esposa, a também italiana Letizia Quaranta, estrela da película. O filme é da primeira experiência no campo da ficção cinematográfica de produção conjunta entre Brasil e Argentina, havendo forte participação da Itália na sua confecção.

Entretanto, pelo menos desde meados da década de 1910, já havia intercâmbios cinematográficos entre Argentina e Brasil. Isto pode ser aferido, por exemplo, pela exibição no Rio de Janeiro do *Cine Jornal* número 3, da Botelho Film, cuja publicidade indica haver “No mesmo programa atualidades nacionais e argentinas”, e, entre os diversos temas tratados, estão listados assuntos brasileiros como a morte do industrial G. Fontes e a presença de Wenceslau Braz em uma “festa cívica militar”, mas também o registro de logradouros famosos da capital argentina como a Torre dos Ingleses e a curiosa reportagem “Buenos Aires observada por uma tartaruga” (CORREIO..., 1917, p. 12). Quase certamente também ocorria o inverso, ou seja, assuntos brasileiros eram apresentados em cinejornais argentinos. A intensidade destes intercâmbios, os assuntos abordados e o modo como eles eram operacionalizados – havia trocas de materiais entre as produtoras? Cinegrafistas locais eram contratados pela empresa cinematográfica estrangeira? – são questões em aberto para pesquisas futuras.

Ademais, é possível mencionar, ainda na década de 1910, a exibição de uma fita de ficção argentina no Brasil: *Nobreza gaúcha* (*Nobleza gaucha*, Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera e Ernesto Gunche, 1915). Ela foi lançada comercialmente no Rio de Janeiro em maio de 1916 (CORREIO..., 1916, p. 14). No entanto, as estreias de filmes de ficção argentinos eram raras. Já o contrário, ou seja, a exibição de películas de ficção brasileiras na Argentina antes de 1925 – ano da exibição de *La mujer de medianoche* em Buenos Aires – é um mistério, não tendo sido realizado um levantamento a respeito até o momento.

O pertencimento enquanto produção aos dois países levou a que *A esposa do solteiro* ou *La mujer de medianoche* fosse referenciado em textos clássicos tanto da história do cinema da Argentina quanto da do Brasil. Alex Viany, na filmografia constante da primeira edição do fundamental *Introdução ao cinema brasileiro*, relaciona *A esposa do solteiro* e credita Carlo Campogalliani como diretor e ator e Letizia Quaranta como atriz da película, e o filme seria a “primeira coprodução com a Argentina” (VIANY, 1959, p. 209). Paulo Emílio Sales Gomes e Adhemar Gonzaga, por sua vez, mencionam *A esposa do solteiro* entre outras produções de Paulo Benedetti e também atribuem a direção a Campogalliani, o qual teria “vindo especialmente da Itália para esse fim” (GOMES; GONZAGA, 1966, p. 60). Na obra fundadora da historiografia do cinema argentino¹ Domingo Di Núbila atribui a produção de *La mujer de medianoche* a Federico Valle e a direção a Campogalliani, observando que este “incluiu enfoques e intérpretes brasileiros”² (DI NÚBILA, 1998, p. 48, tradução nossa). Ou seja, não se trata de um filme esquecido, embora também não goze de grande atenção destes historiadores pioneiros, preocupados que estavam em assentar as bases nacionais de suas respectivas cinematografias.

¹ A primeira edição desta obra data de 1959.

² No original: “[...] incluyó enfoques e intérpretes brasileños”.

Clara Kriger, ao analisar os livros de Viany e Di Núbila – mas penso que, neste caso, sua análise pode se estender ao texto de Paulo Emílio e Gonzaga –, aduz que a tradição historiográfica latino-americana no campo do cinema é fortemente centrada no viés nacional, pouco se interessando pela comparação entre os países da região, e que “em geral não analisam os fenômenos da primeira metade do século XX como parte de um mercado global” (KRIGER, 2011, p. 97, tradução nossa).³ Nos últimos anos, este quadro vem se alterando em decorrência da contribuição de diversos autores como Paulo Antônio Paranaguá, Ana Laura Lusnich e Andrea Cuarterolo, entre outros.

A esposa do solteiro é um objeto que permite uma mirada mais ampla com a perspectiva de relacionar as cinematografias de Argentina e Brasil no contexto dos anos 1920, bem como, até certo ponto, a Itália. Minha hipótese é a de que, embora periférica, a produção dos dois países sul-americanos era fortemente vinculada aos processos internacionalizados da atividade cinematográfica, ainda que de forma dependente, e, além disso, desde muito cedo, em alguns casos, houve uma busca por parte dos agentes do meio cinematográfico por formas de internacionalização da produção. Entretanto, os produtos resultantes destas experiências geravam tensões com os discursos nacionalistas que começavam a surgir em defesa do cinema brasileiro.

Em relação à metodologia, utilizei como fontes primárias revistas cinematográficas brasileiras e argentinas contemporâneas à produção de *A esposa do solteiro*, bem como jornais, fotos – depositadas no Arquivo Pedro Lima, fundo pertencente ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, e na Cinemateca Brasileira – e o pequeno trecho do filme disponível no YouTube. Este artigo é amparado pela bibliografia referente à história do cinema argentino e do cinema brasileiro, com destaque para autores como César Maranghello e Rafael de Luna Freire.

A produção e a exibição de *A esposa do solteiro* ou *La mujer de medianoche*

Dentre os principais profissionais envolvidos com a realização de *A esposa do solteiro*, salienta-se o nome de Paulo Benedetti (1863-1944). Ele chegou ao Rio de Janeiro vindo da Itália em 1897, passando a trabalhar, na década seguinte, como exibidor ambulante. Fixou-se em Barbacena, no estado de Minas Gerais, em 1910, e na cidade, além de fundar uma sala de cinema, desenvolveu o Cinemetrófono, que, segundo Lécio Augusto Ramos (2012, p. 73), era uma “película cinematográfica especial dotada de uma faixa extra na base do fotograma, na qual era impressa a partitura da música de acompanhamento do filme, permitindo ao regente sincronizar os movimentos na tela aos movimentos da orquestra”. Ainda no interior mineiro, Benedetti produziu, dirigiu e fotografou o filme de ficção *Uma transformista original* (1915). Em 1916, regressou ao Rio de Janeiro e lá fundou um laboratório cinematográfico. Posteriormente, organizou a Benedetti Film, produtora das películas *A gigolette* (Vittorio Verga, 1924) e *Dever de amar* (Vittorio Verga, 1924), ambas fotografadas pelo próprio Benedetti.

Também merece destaque o nome de Federico Valle (1880-1960), que já era um cinegrafista experimentado quando chegou à Argentina em 1911. Ele residiu em Mar del Plata por alguns anos, cidade na qual fundou uma sala de cinema (DI NÚBILA, 1998). Em 1915, inaugurou em Buenos Aires o seu laboratório cinematográfico e, no ano seguinte, deu início ao *Film Revista Valle*, cinejornal que circulou por muitos anos e se tornou uma referência nacional. Também produziu diversos filmes de ficção, tais como *El cóndor de los Andes* (Emilio Lola, 1916) e *Milonguita* (José Bustamante y Ballivián, 1921). Valle foi um dos pioneiros do cinema de animação na Argentina ao produzir *El apóstol* (Quirino Cristiani, 1917) (MARANGHELLO, 2005).

³ No original: “[...] por lo general no analizan los fenómenos de la primera mitad del siglo XX como parte de un mercado global”.

As semelhanças biográficas entre Benedetti e Valle vão além do fato de serem imigrantes italianos, pois eles foram exibidores, cinegrafistas, laboratoristas e produtores de cinema, além de possuírem uma intensa curiosidade técnica. Ambos obtiveram reconhecimento expressivo no meio profissional. Suas biografias também apontam para indivíduos com um ímpeto empreendedor e inovador, o que se coaduna com a experiência pioneira de *A esposa do solteiro*.

É necessário ainda destacar o casal integrado pelos italianos Carlo Campogalliani (1885-1974) e Letizia Quaranta (1892-1977). Ele foi um diretor e ator de carreira bastante longa, tendo realizado no Brasil *Rosa de sangue* (1924), na Argentina *El consultorio de Madame Renée* (1924) e *La vuelta del Toro Salvaje* (1926),⁴ bem como, na Itália, os seriados *A trilogia de Maciste* (*La trilogia di Maciste*, 1920) e *Caveira de ouro* (*Il teschio d'oro*, 1920).⁵ Ela – irmã de Lydia Quaranta, a estrela de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1915) – também teve uma prolífica carreira como atriz, integrando o elenco da fita brasileira *Rosa de sangue*, o da argentina *El consultorio de Madame Renée* e, ademais, os de produções italianas como *Nero e Agripina* (Nerone e Agrippina, Mario Caserini, 1914), *A trilogia de Maciste* e *Caveira de ouro*. O casal permaneceu de 1923 a 1927 na América do Sul entre a realização de filmes e os palcos de teatros, voltando então para a Itália, país no qual deram continuidade às suas atividades por muitos anos.

Rafael de Luna Freire (2018) afirma que partiu de Paulo Benedetti a iniciativa de realizar *A esposa do solteiro* ao convidar Carlo Campogalliani e Letizia Quaranta para integrarem a produção da fita, já que o casal se encontrava no Rio de Janeiro, em 1924, em uma turnê teatral. É muito provável que o responsável por articular a produção entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires tenha sido Campogalliani, que viajava entre as duas cidades a fim de se apresentar nos palcos com a esposa e, àquela altura, já havia dirigido na Argentina a película *El consultorio de Madame Renée*.

A parte brasileira de *A esposa do solteiro* foi filmada entre o segundo semestre de 1924 e janeiro de 1925, pois, em fevereiro, o casal e Paulo Benedetti encontravam-se em Buenos Aires (INVENTOR..., 1925). Em maio, a película estava finalizada e foi exibida em caráter privado, sendo que *Excelsior* – uma publicação dirigida para o comércio cinematográfico argentino – a divulgou inicialmente como *La esposa del soltero* (PRODUCCIÓN, 27 maio 1925). A direção coube a Carlo Campogalliani, assim como o argumento, o roteiro e a montagem; os operadores de câmera foram Paulo Benedetti, Víctor Ciacchi e Vicente Scaglione. O elenco, além do casal Campogalliani-Quaranta, era formado por Polly de Viena, Luis Lizman, Augusto Gonsalves e Lia Lapini.

É interessante notar que a chegada de Paulo Benedetti a Buenos Aires, além de ensejar uma reportagem de capa em *Excelsior* sobre o criador da “cinematografia sincronizada”, com direito inclusive a foto, também levou o periódico, que pouco abordava o cinema brasileiro, a publicar a seguinte nota na coluna “Producción Sudamericana”:

Até pouco tempo atrás, a realização de filmes no Brasil era pouco menos que desconhecida, daí que nos surpreenda favoravelmente a notícia de que existe neste momento um completo otimismo com respeito à sua consolidação definitiva por parte de alguns produtores. Começar, começaram com brios, havendo já vários filmes quase prontos para sua estreia. Entre eles figuram os seguintes: *Retribuição*, *Joia maldita*, *Amor perdido*, *Reminiscências* e *O poder do amor*. A Benedetti Film filmou também *A esposa do solteiro*, tendo que terminar o filme nesta cidade por figurar sua ação na mesma. Como se vê, ali reina uma atividade digna de encômio, esperando que ele seja um estímulo para o futuro (PRODUCCIÓN, 4 fev. 1925, p. 14, tradução nossa).⁶

⁴ *La vuelta del Toro Salvaje* foi produzido por Federico Valle e estrelado por Luis Angel Firpo, o grande boxeador argentino. O filme constituiu-se em um sucesso de público.

⁵ Os episódios de *La trilogia di Maciste* intitulam-se “Maciste contro la morte”, “Il viaggio di Maciste” e “Il testamento di Maciste”. Os episódios de *Il teschio d'oro* intitulam-se “Il teschio d'oro”, “L aeronave in fiamme” e “L'ombra che parla”.

⁶ No original: “Hasta hace poco tiempo la elaboración de films en el Brasil era poco menos que desconocida, de ahí que nos sorprenda favoravelmente la noticia de que existe en estos momentos un completo optimismo respecto a su afianzamiento definitivo por parte de algunos productores. Empezar, empezaron con brios, teniendo varios films ya casi listos para su estreno. Entre ellos figuran los siguientes: *Retribución*, *Joia maldita*, *Amor perdido*, *Reminiscencias* y *El poder del amor*. La Benedetti Film filmó también *La esposa del soltero*, teniendo que terminarse este film en ésta por figurar su acción en la misma. Como se ve, allí reina una actividad digna de encomio, esperando que ello sea un aliciente para el futuro”.

Em junho de 1925, *Excelsior* anunciou que *La esposa del soltero* fora vendida pela Benedetti Film para a empresa de Federico Valle (PRODUCCIÓN, 10 jun. 1925), ou seja, esta última ficaria com o direito de distribuir a película na Argentina. Em outubro, já bastante próximo do lançamento da fita, outra nota em *Excelsior* noticiou que a casa de Valle “resolveu dedicar especial atenção aos filmes artísticos” e que o título da fita dirigida por Campogalliani havia sido alterado para *La mujer de medianoche* (PRODUCCIÓN, 14 out. 1925, p. 37, tradução nossa).⁷ Nesta mesma edição, há uma belíssima peça publicitária ocupando duas páginas do periódico: nela se vê um desenho que retrata um homem elegantemente trajado tentando pegar o bondinho do Pão de Açúcar quando este já está em movimento, além do anúncio de que o filme estrearia no dia 19 de outubro.



Figura 1: Anúncio de *La mujer de medianoche*

Fonte: *Excelsior*, Buenos Aires, ano XII, n. 605, p. 37, 14 out. 1925.

De fato, *La mujer de medianoche* foi lançado comercialmente em Buenos Aires a 19 de outubro de 1925 nas salas Alvear, Callao e Gaumont (PRODUCCIÓN, 21 out. 1925). No Rio de Janeiro, a estreia de *A esposa do solteiro* só ocorreu a 26 de abril de 1926, no Cine Parisiense. Antes, fora exibido na cidade em uma sessão especial a 27 de outubro de 1925 (FREIRE, 2018). O lançamento carioca da película teve uma boa cobertura da imprensa. No “tijolo” publicitário publicado no jornal *Correio da Manhã*, apelava-se para os sentimentos de amor ao Brasil do público: “Não deixem de ir vê-lo. É divertir-se e praticar uma obra de patriotismo” (CORREIO..., 1926, p. 13). Parece evidente aqui a influência da campanha pelo cinema brasileiro que Adhemar Gonzaga e Pedro Lima iniciaram em 1924, a qual insistia na importância do patriotismo dos espectadores (AUTRAN, 2013). E *Cinearte*, que tinha Gonzaga entre seus redatores, bradou: “Segunda-feira o Parisiense começará a exhibir o extraordinário filme *A esposa do solteiro*, a maior e a melhor produção do Brasil. Todos devem ir ao Parisiense!” (GONZAGA, 21 abr. 1926, p. 4).

⁷ No original: “[...] ha resuelto dedicar especial atención a las películas artísticas”.

É importante notar que todo o esforço de produção de Paulo Benedetti, bem acima da média da época no país, não foi suficiente para romper, no Brasil, a indiferença de distribuidores e exibidores para com nossa cinematografia. Esse esforço fica evidente nas locações envolvendo dois países, no elenco internacional, nos ambientes luxuosos de várias cenas – o que é possível aferir nas fotos – e no orçamento, o qual teria chegado, segundo Pedro Lima, a 150 contos de réis (LIMA, 9 mar. 1927).⁸ Finalizado desde maio de 1925 e lançado em Buenos Aires em outubro do mesmo ano, no Brasil o filme só estreou em abril de 1926.⁹ E, mesmo assim, não conseguiu espaço em São Paulo, cidade na qual *A esposa do solteiro* só seria lançado em março de 1930 em um cinema de bairro, o Cine Cambuci (FOLHA..., 1930, p. 10), no contexto dos empecilhos enfrentados pelos exibidores com o advento do som, pois houve então dificuldades no abastecimento de filmes estrangeiros, o que abriu algum espaço para o produto nacional.¹⁰

A dificuldade de exibir *A esposa do solteiro* em São Paulo, contudo, não passou despercebida. Adhemar Gonzaga dedicou-se a defender o filme em um contexto no qual apenas começava a se esboçar alguma consciência sobre a situação econômica do produto cinematográfico nacional. Afirmando que o cinema brasileiro poderia viver do seu próprio mercado, assim como outros países produtores, Gonzaga rebate a asserção feita por Feliciano de Mello Lebre, diretor das Empresas Reunidas de São Paulo, de que seria necessário o filme brasileiro ser vendido no exterior para a produção se viabilizar (GONZAGA, 24 nov. 1926). A Empresas Reunidas era a responsável pela distribuição de *A esposa do solteiro* em São Paulo. E Pedro Lima, logo após assumir a coluna “Filmagem Brasileira” em *Cinearte*, retomou ao assunto:

A esposa do solteiro não é nenhum filme que seja favor dar em exibição nesta ou naquela casa; ele já transpôs nossas fronteiras, e com êxito, e agora mesmo chega-nos a notícia da sua exibição na Itália. [...] É por estas e por outras que a nossa indústria do filme ainda não é uma realidade evidente. Ela já existe, ela poderá triunfar do nosso próprio mercado, que passou a ser agora o quinto do mundo, à frente da França, Alemanha e Japão, mas é preciso que como em tantos outros países, cada exibidor colabore com o seu quinhão para incrementá-la (LIMA, 16 mar. 1927, p. 5; 38).

Diante de uma situação de dominação do mercado pelo produto norte-americano que ainda era pouco compreendida, a ação patriótica de distribuidores e exibidores surgia como uma solução miraculosa. Posteriormente, Benedetti entregou a distribuição de *A esposa do solteiro* à Universal, e a fita conseguiu ser exibida em Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande (LIMA, 28 mar. 1928). Mas em São Paulo só bem depois, como vimos.

Afigura-se que o fato de a película ter estreado bem antes na Argentina em relação ao Brasil e em um circuito de salas melhor deveu-se ao fato de Federico Valle atuar como distribuidor, além de produtor, mantendo, portanto, relações mais estruturadas com o comércio exibidor argentino do que Paulo Benedetti com o brasileiro.

Fragmentos de um filme: uma arqueologia de *A esposa do solteiro*

Como indiquei no início deste artigo, ao que se saiba não existem mais cópias integrais de *A esposa do solteiro*. Para termos alguma ideia do que era o filme, há textos publicitários e críticos saídos na imprensa cinematográfica, resumos do enredo também aí publicados, fotos e um pequeno trecho da película. Ou seja, com base em alguns traços deixados pela obra, buscarei dar uma ideia da sua trama e de alguns aspectos estilísticos seus. A história de *A esposa do solteiro*, que em relação ao gênero é uma fita de aven-

⁸ Na mesma coluna, Pedro Lima afirma que então o orçamento médio de um filme brasileiro seria de 20 contos de réis. Ainda que haja algum exagero do crítico ao anotar o custo de 150 contos de réis para a *A esposa do solteiro*, a complexidade desta produção parece indicar que o investimento foi mesmo bem mais alto que a média.

⁹ Segundo *Cinearte*, *A esposa do solteiro* foi exibida na Itália em 1927 (GONZAGA, 2 fev. 1927). Mas a nota não dá maiores detalhes sobre isso.

¹⁰ Para uma abordagem detalhada sobre a introdução do cinema sonoro no Brasil, o que inclui os problemas causados pela nova tecnologia, ver o texto “A chegada do cinema sonoro ao Brasil”, de Carlos Roberto de Souza e Rafael de Luna Freire (2018).

turas com pitadas de melodrama, gira em torno do amor entre a bela e pobre Naya (Letizia Quaranta) e o rico advogado Jorge Peirada (Carlo Campogalliani).

O filme inicia-se com o seguinte incidente: o policial Mena (Augusto Gonsalves), após ouvir gritos por socorro, encontra em uma casa luxuosa de Buenos Aires uma moça e seu criado. Ela se identifica como a senhora Jorge Peirada e é multada por tocar piano altas horas da noite. No dia seguinte, o senhor Peirada dá queixa de uma tentativa de roubo à sua casa e, ao ser informado do que ocorrera, surpreende-se, pois é solteiro. Se ele fosse casar seria com a linda moça que conhecera na noite anterior, cujo carro havia quebrado na estrada e a quem ele ajudara. A jovem que se fizera passar pela esposa de Peirada era Naya, que acompanhara seu irmão Max Dartel até aquela casa visando fazer com que ele desistisse do intento de assaltar o lugar e largasse a vida criminosa. Por coincidência, ela também era a moça auxiliada por Peirada. Buscando levar uma vida honesta, Naya afasta-se do irmão e vai trabalhar como governanta na casa de uma senhora, lá reencontrando Peirada. Mas, com medo de que o advogado descobrisse o seu passado, Naya resolve ir para o Rio de Janeiro, aproveitando o convite de um velho rico que afirmara poder arranjar um emprego para ela como cantora no Teatro Municipal.

Jorge Peirada decide, então, viajar de navio a fim de espairecer e esquecer a amada que havia sumido, chegando mesmo a ter um flerte a bordo com outra moça (interpretada por Polly de Viena). Na escala que faz no Rio de Janeiro, Peirada desce do navio para ver as belezas da cidade e descobre que Naya estava hospedada no Copacabana Palace com o velho rico, que se passava por seu amante. Peirada decide ficar na cidade, deixando de lado seu flerte. Buscando que Naya se interessasse por ele, o velho rico arranjou alguém para se passar por empresário e escutar a moça, de maneira que ela pensasse que seria contratada. Peirada inteira-se dessa armação e adverte Naya, que enfim se junta ao advogado.

Após o ocorrido, eles passam dias de paixão passeando pelo Rio de Janeiro. Mas Naya recorda-se de seu passado e resolve suicidar-se no Pão de Açúcar, sendo, contudo, salva pelo seu amado em uma cena sensacional que incluía ele entrar no bondinho quando este já partira da estação. O velho milionário e o falso empresário ainda tentam separar o casal, mas Peirada os repele. Juntos, Peirada e Naya voltam para Buenos Aires. O policial Mena reaparece e tenta prender Naya, mas não consegue, pois agora ela e Peirada estavam de fato casados (ESPOSA..., 1926).



Figura 2: Naya se passa pela senhora Peirada e é multada pelo policial

Fonte: Arquivo Pedro Lima – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Figura 3: Jorge Peirada e Naya casados

Fonte: Arquivo Pedro Lima – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

O trecho existente no YouTube possui menos de dois minutos de duração e uma péssima qualidade de imagem. Ele é constituído por alguns planos gerais de Buenos Aires e por uma parte de uma cena passada no navio. Ou seja, qualquer coisa que se aduza a partir daí merece o maior cuidado. No entanto, apesar destas limitações, o material tem interesse. É possível constatar, por exemplo, que Paulo Benedetti utilizou o Cinemetrófono para o tango “Buenos Aires” (música de Manuel Jovés e letra de Manuel Romero, 1923), posto que existe na base dos fotogramas uma partitura musical que se desenvolve.

O fragmento disponível do filme inicia-se por pontos turísticos destacados de Buenos Aires – como a Plaza del Congreso. Logo depois, surge Peirada angustiado e só a bordo de um navio, enquanto em outra parte da embarcação um homem toca bandoneón e um casal dança, outros passageiros ao redor. A montagem intercala a situação da dança e das pessoas próximas com alguns versos da letra da música – aos quais o espectador tem acesso por meio de intertítulos. São três os intertítulos com versos: 1. “Buenos Aires, a Rainha do Prata/ Buenos Aires, minha terra querida...”; 2. “[...] em ti penso pátria minha/ para acalmar minha amargura”; 3. “[...] e dizer toda a vida/ antes morrer que te esquecer” (tradução nossa).¹¹ O último plano do trecho disponível apresenta Peirada desconsolado no convés. Os versos da música aludem de certa maneira ao sofrimento de Peirada, que está triste pela ausência de Naya e não consegue esquecer a amada.

É possível afirmar que a circulação entre Argentina e Brasil integrava a diegese do filme de maneira relevante. Uma nota em *Excelsior* destacando as partes mais palpitantes da fita não deixa de assinalar o interesse das cenas passadas no transatlântico por permitir observar a “vida mundana” a bordo (PRODUCCIÓN, 21 out. 1925, p. 19). É de se salientar que a viagem de navio entre Buenos Aires e Rio de Janeiro é uma situação retomada por outras películas, tais como as argentinas *Romance no Rio* (*Caminito de gloria*, Luís Cesar Amadori, 1939), *Lua de mel no Rio* (*Luna de miel en Río*, Manuel Romero, 1941) e *Passaporte para o Rio* (*Pasaporte a Río*, Daniel Tinayre, 1948) ou a brasileira *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950). No caso de *A esposa do solteiro*, minha hipótese é a de que, nas cenas passadas no navio, explorou-se tanto o mundanismo da alta sociedade – as situações românticas entre Peirada e a jovem interpretada por Polly de Viena – quanto momentos em que afloram a melancolia e as saudades – perceptível no fragmento disponível no YouTube.

⁷ No original: “1. ‘Buenos Aires, la Reina del Plata/Buenos Aires, mi tierra querida...’/2. [...] en ti pienso patria mía/para acalmar mi amargura/3. [...] y decir toda la vida / antes morir, que olvidarte”.

Velho ou moderno: a recepção crítica do filme *A esposa do solteiro* no Brasil

Infelizmente não foi possível encontrar críticas na imprensa argentina a *La mujer de medianoche*. Devido a isso, a análise acerca da recepção crítica fica restrita ao Brasil. Rafael de Luna Freire registra que *A esposa do solteiro* foi considerado na época o melhor filme nacional já realizado (FREIRE, 2018). Adhemar Gonzaga, por exemplo, foi entusiástico em relação à fita: “É nosso costume só darmos a opinião de um filme quando este é mostrado ao público, por isso não queremos entrar em detalhes. Apenas adiantamos, com sinceridade, que deixa muito longe todos os filmes brasileiros até então” (GONZAGA, 5 set. 1925, p. 40). Pedro Lima seguiu diapasão semelhante:

Por hábito, costumamos falar somente depois de ver o filme em público. Entretanto, não podemos calar o nosso entusiasmo por esta superprodução que Paulo Benedetti nos ofereceu. [...] Aos que descreem da nossa filmagem, aconselhamos ver esta película, que torna a Benedetti Film merecedora dos nossos mais entusiásticos aplausos (LIMA, 12 set. 1925, s.p.).

Meses depois, quando a fita foi finalmente lançada comercialmente no Brasil, o mesmo Pedro Lima assevera “que, se de futuro as nossas produções forem assim [como *A esposa do solteiro*], será uma realidade a cinematografia brasileira” (LIMA, 23 jun. 1926, p. 16). O que impressionou o crítico foi a grandiosidade da produção quando comparada com o restante do cinema nacional de então, bem como o luxo dos ambientes: “Quanto aos interiores, são os mais lindos e luxuosos que já apresentamos. Daí a sua aceitação no estrangeiro, o que concorrem os exteriores do Rio e de Buenos Aires” (LIMA, 30 jun. 1926, p. 6). No seu clássico estudo sobre Humberto Mauro e *Cinearte*, Paulo Emílio Sales Gomes chamou atenção para a centralidade, no pensamento cinematográfico de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, da presença nos filmes de “ambientes luxuosos habitados por pessoas de alto nível social” (GOMES, 1974, p. 268).

A crítica publicada em *Cinearte*, de autoria anônima, também considera que, “em conjunto, é a nossa melhor produção”. No entanto, faz alguns reparos ao filme. Observa que se trata de “uma daquelas histórias de aventuras que Campogalliani filmou inúmeras vezes na Itália”. O encadeamento das ações seria algo frágil, e isto em parte se deve às cenas com muitas paisagens, fora que, após atingir o clímax, o filme ainda demorava a terminar. Porém, o clímax propriamente dito – a cena do bondinho do Pão de Açúcar, na qual Peirada embarca com o veículo já em movimento para salvar Naya – é bastante elogiado. Não há muito ânimo quanto ao processo de sincronização desenvolvido por Paulo Benedetti, mas a fotografia e o trabalho de laboratório deste são destacados com louvor, assim como o seu esforço na qualidade de produtor “que não tem olhado despesas e sacrifícios no seu verdadeiro e decidido arrojo de querer implantar a indústria de filmes no Brasil”. A direção de Campogalliani não empolga, mas não chega a comprometer a película, ficando a meio caminho entre a “velha ‘*mise-en-scène*’ de seu país” e aquela ligada ao “cinema moderno” – ou seja, o cinema norte-americano de então. O pior foi a falta de respeito quanto à “lei dos tipos”, pois nem Campogalliani e nem Letizia Quaranta estavam adequados nos seus papéis. Polly de Viena e Augusto Gonsalves agradaram mais, assim como o ator que interpreta o irmão da personagem de Letizia Quaranta (TELA..., 1926, p. 29-30).

Mesmo o entusiasmado Pedro Lima, em seu texto para a revista *Selecta*, questiona o trabalho do diretor:

Campogalliani sabe dirigir um filme, mas precisa aperfeiçoar-se na técnica americana [sic]. Ao menos, deve assistir aos trabalhos desta procedência, principalmente as mudanças de “planos”. Quando Griffith introduziu semelhante inovação no cinema, não foi apenas para mostrar as expressões de uma artista ou os seus atrativos pessoais, o “*close up*” possui, além disso, muito mais valor, que é justamente estabelecer a sequência das cenas (LIMA, 23 jun. 1926, p. 16).

Algumas observações da historiadora Luciana Corrêa de Araújo acerca de *A trilogia de Maciste*, série dirigida por Carlo Campogalliani na Itália, ajudam a compreender melhor os senões apontados nas críticas publicadas em *Cinearte* e *Selecta*. A pesquisadora salienta a forte presença das locações, o que “confere grande frescor e um inusitado toque documental às situações mais desvairadas e improváveis”. Ademais, a trilogia “traz o herói [Maciste] numa sucessão irresistível de peripécias, armadilhas, fugas, salvamentos de último minuto e incontáveis brigas”, destacando-se a “sequência em que Maciste salva seu pequeno comparsa, Cioccolatino, suspenso na escotilha de um navio em movimento, tendo ao fundo as ameaçadoras águas do mar” (ARAÚJO, 2011, p. 57). A autora conclui que Campogalliani, como diretor, era habilidoso na resolução de situações de ação, e relaciona este talento com a cena no bondinho do Pão de Açúcar em *A esposa do solteiro*.

É ainda interessante atentar para a sinopse de *Caveira de ouro*, outra série dirigida por Campogalliani. Ela gira em torno dos milionários norte-americanos Jack – interpretado pelo próprio Campogalliani – e Letty – papel de Letizia Quaranta –, ambos amantes da arqueologia. Eles partem em busca de um crânio de ouro, que também é cobiçado por muçulmanos fanáticos. Para escapar deles, os aventureiros têm de pegar um dirigível em uma fuga emocionante. Ao final, de posse da peça de ouro, eles decidem se casar, pois não sabem como dividir o tesouro (MARTINELLI, 1995). As semelhanças com *A esposa do solteiro* chamam a atenção, não apenas pelo fato de o casal de atores principais se repetir, mas principalmente pela presença de um veículo aéreo que tem a nítida função de figurar uma situação de perigo, bem como pelo encerramento de ambas as películas envolver casamento e uma situação com toque humorístico.

Note-se que o crítico anônimo de *Cinearte* vincula *A esposa do solteiro* com as fitas realizadas por Campogalliani na península. Entretanto, o horizonte estético que presidia a nata da crítica brasileira de então era marcado pelo roteiro fortemente encadeado, pela decupagem transparente, pelo ritmo fluido e pelo *star system*. Isso é o que era entendido como modernidade no cinema. Ora, se era verdade que o filme de Campogalliani representava uma nítida evolução frente à produção brasileira, por outro lado a escala de *A esposa do solteiro* na hierarquia estética não era das mais altas, pois o filme aparentemente não conseguia ter o encadeamento de roteiro, o ritmo geral, a decupagem e o padrão de beleza característicos das produções de Hollywood. Tratava-se, ao fim e ao cabo, de uma fita presa ao passado da estética cinematográfica na concepção dos críticos de *Cinearte* e *Selecta*.



Figura 4: Jorge Peirada olha a Baía da Guanabara
Fonte: Cinemateca Brasileira.

Na mesma edição de *Selecta* em que manifesta seu entusiasmo por *A esposa do solteiro*, Pedro Lima aborda as dificuldades para se produzir cinema no Brasil, aduzindo sobre a necessidade da obrigatoriedade de exibição – tomando como exemplo medida semelhante adotada por Mussolini na Itália –, da diminuição de impostos sobre a película virgem e de o governo comprar cópias de filmes brasileiros de ficção para exibição no exterior. Este tipo de reflexão se constituiu em um grande avanço na compreensão dos impasses econômicos que o cinema brasileiro enfrentava, mas não se tratou de um processo linear – ao contrário, foi algo bastante contraditório e confuso, marcado por idas e vindas, pois não era simples entender as razões da falta de desenvolvimento da nossa produção. E, fiel ao seu estilo, Pedro Lima lança o repto: “Sejamos mais patriotas! Auxiliemos todos, todos sem exceção, o Cinema Brasileiro” (LIMA, 12 set. 1925, s.p.).

Não é difícil perceber, por esta e outras citações que fiz ao longo deste artigo, que a afirmação do cinema brasileiro, para alguns ideólogos importantes como Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, estava atravessada por uma concepção de nacionalismo. Ora, neste quadro ideológico, uma obra como *A esposa do solteiro* possuía elementos perturbadores, dado que foi dirigida por um italiano, estrelada por um casal de italianos e teve uma produção que envolveu locações e esforços da Argentina. Adhemar Gonzaga e Pedro Lima chegaram a ter dúvidas quanto à nacionalidade da fita. Veja-se este trecho da autoria de Gonzaga (21 fev. 1925, [s.p.]): “Há muito que todos esperam saber a nacionalidade deste filme. Por várias vezes temos ouvido insinuações a respeito, mas aguardávamos melhor oportunidade”. A desconfiança fora avivada pela leitura do periódico argentino *Excelsior*, o qual publicou uma entrevista de Paulo Benedetti, quando da sua chegada a Buenos Aires, na qual o produtor teria afirmado considerar se fixar na Argentina e que o Brasil seria “muito atrasado” em relação à produção cinematográfica, enquanto a Argentina seria “muito adiantada”. Uma observação lacônica de Gonzaga deixa transparecer sua irritação: “Sem grandes comentários” (GONZAGA, 21 fev. 1925, [s.p.]). Pouco tempo depois, Benedetti enviou uma carta, referida pelos dois jornalistas, na qual apaziguou a situação. Afinal tranquilizado, Pedro Lima afirma que “podemos desde então considerar o filme como nosso, porque, se realmente a filmagem em parte esteja feita na Argentina, o capital saiu daqui, da rua Tavares Bastos [onde se localizava a Benedetti Film], onde nasceu o filme, o que, além de tudo, lhe dá foros de carioca!” (LIMA, 9 maio 1925, p. 12).

O nacionalismo também se manifesta na já citada crítica anônima publicada em *Cinearte*, que proclama: “Para todos os efeitos, e pelas leis cinematográficas, porém, o filme é brasileiro”. Mas as desconfianças sobre a verdadeira nacionalidade da fita também transparecem no texto ao se atribuir à direção de Carlo Campogalliani o fato de a capital argentina estar melhor representada:

Infeliz ou não, apresentou de Buenos Aires lugares mais bem escolhidos, como a praça onde existe o monumento “de los congresos”, e, do Rio, lindíssimas cenas, é verdade, mas todas, paisagens naturais, apresentando da cidade, somente alguns “apanhados” que deixam a desejar (TELA..., 1926, p. 29).

Um indício de que a maior parte do capital invertido era da Benedetti Film, para além da afirmação do próprio Paulo Benedetti, é a notícia saída na imprensa argentina de que a Valle Film comprara a película (PRODUCCIÓN, 10 jun. 1925). Entretanto, em alguns materiais publicitários de *La mujer de medianoche*, a produção é divulgada como “nacional” (*EXCELSIOR*, 7 out. 1925). Visto de hoje, não me parece que o mais importante seja definir a nacionalidade do filme, até porque os critérios contemporâneos de filme nacional e de coprodução internacional distam dos critérios dos anos 1920. Entre outros fatores, é de se lembrar que atualmente existe toda uma legislação definindo tanto a nacionalidade de um filme quanto os regimes de coprodução, enquanto na época isto não se dava, pelo menos não quanto à Argentina e ao Brasil.

O anúncio acima mencionado publiciza duas fitas, ambas qualificadas como nacionais, *La mujer de medianoche* e *¡Todo por el puchero!* (James Douglas, 1925), esta última uma coprodução da Valle Film com a Richards Film, de propriedade do também diretor James Douglas, realizador norte-americano (MARANGHELLO, 2005). Isso indica que a empresa de Federico Valle parecia apostar em uma estratégia para reforçar sua capacidade de produção, estratégia esta que envolvia profissionais e capitais provenientes de outros países.

Considerações finais

É importante observar, com base na experiência de *A esposa do solteiro*, a multiplicidade de esquemas de produção existentes mesmo em cinematografias bastante periféricas como a brasileira ou a argentina, esquemas estes que chegaram a incluir a participação estrangeira de variadas formas.

Ao mesmo tempo, o cinema brasileiro estava na fase inicial de sua afirmação identitária, de maneira que a participação de outro país na produção de um filme criou conflitos para o discurso de viés nacionalista que então se estruturava por meio dos textos de jornalistas como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Os dilemas ideológicos vividos por eles se amplificavam pelo fato de considerarem a existência de apenas um tipo de linguagem cinematográfica como válida, porque entendida como universal – a saber, aquela desenvolvida no seio do cinema norte-americano.

Ademais, o internacionalismo inerente ao cinema – aqui exemplificado no ideal estético marcado pelo cinema narrativo clássico, pela presença de atores e técnicos italianos e argentinos, pelas locações em Buenos Aires e por parte da produção também lá realizada – tornava mais contraditório o caldo ideológico no qual se debatiam os dois críticos e, por extensão, frações expressivas do meio cinematográfico, as quais comungavam de ideias similares. A situação concreta do mercado já absolutamente açambarcado pelo produto norte-americano e uma compreensão ainda tateante do significado econômico disso para o filme brasileiro completavam um quadro complexo, para dizer o mínimo.

Os impasses enfrentados por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima seriam parcialmente resolvidos a partir de meados dos anos 1950, quando se aventa a hipótese de uma linguagem nacional. No entanto, a questão da coprodução internacional continuaria a assombrar os ideólogos de viés nacionalista – tais como Alex Viany e Paulo Emílio Sales Gomes –, em geral compreendida como ameaça à “verdadeira” nacionalidade dos filmes brasileiros. Mas aqui já se trata de uma outra história.

Referências

- ARAÚJO, L. C. Humor, divas e outros colossos do cinema silencioso italiano. **Recine**: Revista do Festival Internacional do Cinema de Arquivo, Rio de Janeiro, n. 8, p. 50-57, 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/revistarecine/docs/revista-recine-2011-ebook>>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- AUTRAN, A. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013.
- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 7 maio 1916.
- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 29 nov. 1917.
- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 30 abr. 1926.
- DI NÚBILA, D. **La época de oro** – Historia del cine argentino I. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.
- ESPOSA DO SOLTEIRO ou a mulher da meia noite, A. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, p.
- EXCELSIOR, Buenos Aires, ano XII, n. 604, 7 out. 1925-19, 7 abr. 1926.
- FOLHA DA MANHÃ, São Paulo, 18 mar. 1930.
- FREIRE, R. L. O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929). In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. I. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 252-293.
- GOMES, P. E. S. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1974.
- _____; GONZAGA, A. **70 Anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- GONZAGA, A. Filmagem Brasileira. **Para Todos**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 323, [s.p.], 21 fev. 1925.
- _____. Filmagem Brasileira. **Para Todos**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 351, p. 40-41, 5 set. 1925.
- _____. Filmagem Brasileira. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, p. 4-5, 21 abr. 1926.
- _____. Filmagem Brasileira. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano I, n. 39, p. 4-5, 24 nov. 1926.
- _____. Filmagem Brasileira. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano II, n. 49, p. 4, 2 fev. 1927. INVENTOR DE LA CINEMATOGRAFIA sincronizada se halla en Buenos Aires, El. *Excelsior*, Buenos Aires, ano XII, n. 569, p. 1, 4 fev. 1925.
- KRIGER, C. Del periodismo a la historia: Alex Viány y Domingo Di Núbila. **AdVersus**, Roma, Buenos Aires, v. VIII, n. 21, p. 85-100, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/04-VIII-21.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

LA MUJER DE MEDIANOCHE – tango. **YouTube**, on-line, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QycLtrg8-C8&t=31s>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

LIMA, P. O Cinema no Brasil. **Selecta**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 19, p. 12-13, 9 maio 1925.

_____. O Cinema no Brasil. **Selecta**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 37, p. 15-17, 12 set. 1925.

_____. O Cinema no Brasil. **Selecta**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 25, p. 16, 23 jun. 1926.

_____. O Cinema no Brasil. **Selecta**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 26, p. 6; 20, 30 jun. 1926.

_____. Filmagem Brasileira. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano II, n. 54, p. 4-6, 9 mar. 1927.

_____. A propósito de Tesouro perdido e sua exibição. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano II, n. 55, p. 4-5 e 38, 16 mar. 1927.

_____. Filmagem Brasileira. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano III, n. 109, p. 6-7, 28 mar. 1928.

MARANGHELLO, C. **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005.

MARTINELLI, V. Il cinema muto italiano – 1920 – I film del dopoguerra. **Bianco e Nero**, Roma, número especial, 1995.

PRODUCCIÓN Sudamericana. **Excelsior**, Buenos Aires, ano XII, n. 569, p. 14, 4 fev. 1925.

PRODUCCIÓN Sudamericana. **Excelsior**, Buenos Aires, ano XII, n. 585, p. 13, 27 maio 1925.

PRODUCCIÓN Sudamericana. **Excelsior**, Buenos Aires, ano XII, n. 587, p. 25, 10 jun. 1925.

PRODUCCIÓN Sudamericana. **Excelsior**, Buenos Aires, ano XII, n. 605, p. 37, 14 out. 1925.

PRODUCCIÓN Sudamericana. **Excelsior**, Buenos Aires, ano XII, n. 606, p. 19, 21 out. 1925.

RAMOS, L. A. Paulo Benedetti. In: RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Editora Sesc São Paulo, 2012. p. 73-74.

SOUZA, C. R.; FREIRE, R. L. A chegada do cinema sonoro ao Brasil. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2018. p. 294-341.

TELA EM REVISTA, A. **Cinearte**, Rio de Janeiro, v. I, n. 20, p. 27-30, 14 jul. 1926.

VIANY, A. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

Este artigo é resultado do projeto de pesquisa “As relações cinematográficas entre Argentina e Brasil no período do Studio System”. O projeto foi desenvolvido pelo autor do artigo no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Fontes de financiamento

Este artigo foi realizado com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que concede aos autores bolsa de produtividade PQ-1D e bolsa de doutorado.

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

III Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, 2019, São Carlos (SP).

Agradecimentos/Contribuições adicionais

Prof. Dr. José Inácio de Melo Souza.