

Em meio das assimetrias: os intermitentes inícios do cinema colombiano nas telas da América Latina

Luis Jorge Orcasitas Pacheco*

José Orlando Gómez Salazar**

Efraín Bámaca-López***

Resumo: O cinema colombiano enfrentou obstáculos significativos comparado a outras cinematografias latino-americanas. Analisamos as singularidades históricas que contribuíram para sua estagnação até meados do século XX. Enquanto Argentina, México e Brasil prosperavam, o cinema colombiano não se consolidou, enfrentando desafios na representatividade e projeção regional. As adversidades e obstáculos marcaram sua trajetória como uma indústria em desenvolvimento constante.

Palavras-chave: cinema colombiano, indústria do cinema, cinema em desenvolvimento.

En medio de las asimetrías: los intermitentes inicios del cine colombiano en las pantallas de América Latina

Resumen: El cine colombiano ha enfrentado importantes obstáculos en comparación con otras cinematografías latinoamericanas. Analizamos las singularidades históricas que contribuyeron a su inercia hasta mediados del siglo XX. Si bien Argentina, México y Brasil prosperaron, el cine colombiano no se consolidó, enfrentando desafíos en representación y proyección regional. Adversidades y obstáculos han marcado su trayectoria como industria en constante desarrollo.

Palabras clave: cine colombiano, industria cinematográfica, cine en desarrollo.

Amid asymmetries: the intermittent beginnings of Colombian cinema on the screens of Latin America

Abstract: Colombian cinema, in comparison to other Latin American cinematography, has encountered significant hurdles. We delve into the historical peculiarities that led to its inertia until the middle of the 20th century. While Argentina, Mexico, and Brazil flourished, Colombian cinema was still striving to establish itself, grappling with regional representation and projection

challenges. These adversities and obstacles have left a lasting imprint on its trajectory as an industry in perpetual development.

Key words: Colombian cinema, film industry, underdeveloped cinema

Fecha de recepción: 14/10/2023

Fecha de aceptación: 25/07/2024

Introdução

O cenário do cinema colombiano na primeira metade do século XX foi caracterizado por uma série de desafios e obstáculos marcantes. Complexas dinâmicas moldaram o seu desenvolvimento inicial, contribuindo para sua regressão em relação às indústrias cinematográficas de outros países latino-americanos (Peirano, Gobantes, Horta e Machuca, 2014).

Este artigo realiza um breve percurso histórico e analítico pelos acontecimentos centrais observados no início do cinema colombiano, desde seu nascimento, no início do século XX, até meados da década de 1950. Alguns aspectos fundamentais da cinematografia colombiana daquela época são discutidos, bem como os fatores que impediram a formação de um modelo cinematográfico apreciável. Exploram-se também as origens das assimetrias que, ao longo desse período, impediram que o cinema colombiano alcançasse seu reconhecimento na paisagem cinematográfica da América Latina.

O texto sublinha obstáculos complexos que minaram o desenvolvimento do cinema colombiano: dificuldades orçamentárias, falta de apoio governamental, visão limitada dos empresários locais, ausência de uma estratégia coesa na produção, distribuição e exibição de filmes e uma enorme concorrência regional. A situação foi agravada pela transição tardia para o cinema sonoro, o que deixou à filmografia colombiana em desvantagem em relação a outros países. A Argentina, o México e o Brasil tiveram avanços notáveis na era

sonora, enquanto o cinema colombiano enfrentava dificuldades para encontrar sua própria identidade.

Os contratempos enfrentados pelo cinema colombiano fornecem lições importantes sobre as complexidades da construção de uma indústria cinematográfica em um contexto desafiador.

Metodologia

Este ensaio aborda um fragmento temporal específico do cinema colombiano, a primeira metade do século XX, mediante um exercício historiográfico. Baseia-se em marcos históricos e se apoia na revisão de uma considerável bibliografia que inclui textos sobre o cinema colombiano, obras generalistas e artigos políticos e econômicos. Essa revisão é realizada visando conectar eventos históricos com representações do cinema nacional afetado pelas realidades tecnológicas, econômicas, políticas e sociais que influenciaram seu desenvolvimento. A pesquisa bibliográfica centrou-se no período da introdução do cinema na Colômbia até a década de 1950. Apesar da escassez de documentos históricos, destacam-se as obras do Patrimônio Fílmico Colombiano, Hugo Chaparro Valderrama, Hernando Salcedo Silva e Hernando Martínez Pardo, além de fontes adicionais de autores nacionais e latino-americanos que contribuíram para a compilação de informações relevantes sobre o cinema colombiano.

A origem

O início do cinema colombiano foi marcado pela presença de numerosos operadores que viajavam de um lado para o outro, transportando filmes produzidos em diferentes partes do mundo. Existem registros históricos que indicam que o cinema chegou na Colômbia por meio do porto de Colón, no Panamá, que naquela época fazia parte do território colombiano. A primeira projeção pública ocorreu em 13 de abril de 1897, em uma tenda montada no edifício James & Coy's. Essa apresentação, realizada com um vitascópio

Edison da Universal Variety Company, fazia parte de um programa que também continha outros espetáculos, como magia e tiro ao alvo (Ramírez, 2015).

A primeira projeção no atual território colombiano ocorreu na cidade de Bucaramanga, no leste do país. A partir desse momento, é possível encontrar dados confiáveis sobre as primeiras projeções de filmes em várias cidades do país (Quadro 1).

Quadro 1. Primeiras projeções na Colômbia

Ano da exposição	Cidade
1897	Bucaramanga
1897	Bogotá
1897	Barranquilla
1898	Medellín
1899	Cali

Fonte: baseado em Molina Serrano (2020)

A primeira filmagem colombiana ocorreu em 1899 na cidade de Cali. Colômbia foi o terceiro país latino-americano a filmar, depois de Cuba e do México (ambos em 1897), e antes da Argentina, que registrou um cinejornal em 1900 (Sadoul, 2004).

No entanto, esta filmagem não representa o início histórico da cinematografia colombiana. Para além da criação e produção de imagens, é crucial considerar a relação entre realidade e ficção na produção cinematográfica. Isso inclui a estética da autonomia e da irracionalidade que a arte propõe como experiências subjetivas e autorreferenciais, bem como a construção e criação de imaginários. Além disso, é importante considerar o binômio do espetáculo e dos dispositivos de circulação que possibilitam a configuração dos públicos (García López, 2012).

A origem e o desenvolvimento dessa indústria na Colômbia foram resultados das iniciativas de duas famílias: os Acevedo e os Di Doménico. A história do cinema colombiano está enraizada nos esforços e na visão desses pioneiros. Com sua tenacidade e paixão, eles lançaram as bases da indústria cinematográfica do país.

Famílias pioneiras

A atividade de produção cinematográfica cresceu sob a liderança dos irmãos Di Doménico (Figura 1), que importaram filmes de grandes estúdios como César Films, Milano Films e Ambrosio Films. Isso levou à criação da empresa pioneira na exibição cinematográfica, legalizada em 1913 (Martínez Pardo, 1978). Além disso, eles fundaram o salão Olympia, que se tornou um importante ponto de encontro do cinema mundial na capital colombiana. Situado em um quarteirão inteiro no centro de Bogotá, o Olympia era um enorme barracão onde eram exibidos filmes de alta qualidade e outros eventos culturais. Era famoso por apresentar filmes italianos e franceses (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004). Os irmãos Di Doménico foram precursores na importação de filmes estrangeiros e na criação de espaços de exibição cinematográfica em Bogotá. O salão Olympia tornou-se um importante ponto de encontro para os amantes do cinema na capital colombiana. No entanto, é importante destacar que a produção cinematográfica ainda estava em seus estágios iniciais durante aquele período, e a dependência do cinema estrangeiro era ainda muito grande.



Figura 1. Os irmãos Di Domémico no Gran Cinema Olímpia
Fonte: Public Domain.

Uma de suas primeiras produções próprias foi *El drama del 15 de octubre* (Francesco Di Doménico, 1915), um filme que documenta os vários eventos públicos realizados para comemorar o primeiro aniversário do assassinato do General Rafael Uribe Uribe.¹ Esse filme é reconhecido como a primeira produção cinematográfica realizada na Colômbia (Galindo Cardona, 2016). No período silencioso, essa obra representou uma das apostas mais importantes e arriscadas na história cinematográfica colombiana. Se considerarmos as circunstâncias, trata-se de uma das primeiras “recriações” da realidade no cinema colombiano (Chaparro Valderrama, 2006).

Outros filmes realizados pelos irmãos Di Doménico, mediante a Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA)² foram *Conquistadores de almas* (Pedro Moreno Garzón, 1924), *Como los muertos* (Pedro Moreno Garzón e Vincenzo Di Doménico, 1925) e *El amor, el deber y el crimen* (Pedro Moreno Garzón e Vincenzo Di Doménico, 1926). Esses filmes se tornaram exemplos de rentabilidade até que a empresa foi comprada pelo grupo Cine Colombia (ainda

¹ Militar e político colombiano assassinado em 16 de outubro de 1914, em Bogotá.

² Primeira organização cinematográfica colombiana responsável pela produção, distribuição e exibição de filmes.

em atividade), pondo fim aos únicos laboratórios que existiam no país. O objetivo desta iniciativa era a exibição de material estrangeiro, já que rendia maiores lucros (Díaz Bohórquez e Hamman, 2012).

Por outro lado, a família Acevedo era liderada por Arturo Acevedo Vallarino (Figura 2), quem se dedicava à organização de espetáculos de variedades e artes cênicas. Os Acevedos foram uma figura constante no cinema colombiano de 1922 a 1950. Ao longo desse período, muitos acontecimentos marcantes ocorreram na filmografia colombiana e os Acevedos destacaram-se como os protagonistas que encheram as telas de cinema durante quase três décadas e foram pioneiros em muitos aspectos.



Figura 2. Arturo Acevedo Vallarino

Fonte: Domínio Público

Os Acevedos alcançaram importantes avanços no campo do cinema, incluindo a produção de sua primeira longa-metragem de ficção, intitulada *La tragedia del silencio* (Arturo Acevedo Vallarino, 1924), que estreou em Bogotá em maio de 1924. Ao mesmo tempo, teve lugar a apresentação pública de um projeto artístico e empresarial sem precedentes no cinema nacional: a Casa Cinematográfica Colômbia. Este evento contou com a presença de diversas autoridades civis, que receberam o anúncio do primeiro longa-metragem

produzido pela Casa Cinematográfica Colômbia (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004).

Durante um longo período, a família Acevedo dedicou-se à produção do *Noticiero Nacional* (Arturo Acevedo Vallarino, 1924–1937). Também realizaram o curta-metragem *Colombia victoriosa* (Gonzalo Acevedo Bernal e Álvaro Acevedo Bernal, 1933), inspirado na guerra contra o Peru e considerado o primeiro filme de animação no país. Os fragmentos que sobreviveram da obra demonstram a sua originalidade, uma vez que combinaram seus próprios materiais com a reconstrução de cenas utilizando atores, modelos e inserções de fragmentos de filmes estrangeiros. Segundo a Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2004: 33) “na altura do seu lançamento, este filme mexeu com os sentimentos nacionalistas colombianos”³ e hoje continua a ser uma obra de interesse devido à sua criatividade na utilização de recursos visuais.

Enquanto as famílias Di Doménico e Acevedo se concentravam em retratar fatos da realidade colombiana, em Medellín, Gonzalo Acevedo Bernal produziu *Bajo el cielo antioqueño* (Figura 3) (Arturo Acevedo Vallarino, 1925), outra das primeiras tentativas de filmes de ficção na Colômbia. É considerado o mais completo dos filmes silenciosos sobreviventes e tem grande relevância por retratar a tentativa da Colômbia de se integrar à modernidade. O filme foi rodado ao longo de sete meses, entre 1924 e 1925. A duração de sua produção, o número de cenas filmadas em interiores e exteriores, a qualidade dos cenários e figurinos e os locais selecionados para as filmagens, fazem desse filme uma superprodução do período silente do cinema colombiano (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004).

³ “[...] en el momento de su estreno, la película movió las fibras del sentimiento nacionalista colombiano”.



Figura 3. *Bajo el cielo antioqueño*
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

A literatura no cinema silencioso colombiano

Na década de 1920, na Colômbia, o cinema inspirou-se em clássicos da literatura, como o romance *María* de Jorge Isaacs, adaptado para o cinema em 1922, e *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila, filmado em 1924 (King, 1994). A adaptação de obras literárias foi um fenômeno representativo durante este período histórico do cinema colombiano, talvez como uma forma moderna de refletir as preferências da sociedade dominante, adaptando-se às tendências globais da época e conseguindo maior identificação com os espectadores (Tamayo, 2006).

Um dos pontos altos do cinema colombiano, durante o período silencioso, ocorreu precisamente com o lançamento do filme *María*, dirigido por Alfredo del Diestro e Máximo Calvo (Schroeder Rodríguez, 2020). Tornou-se um grande sucesso de bilheteria não somente na Colômbia, mas também em vários países do hemisfério, sendo considerado o primeiro clássico cinematográfico do país. A ideia desse projeto partiu do padre Antonio José Posada, que propôs ao operador de câmara espanhol Máximo Calvo a ideia de fazer uma adaptação cinematográfica da obra romântica de Jorge Isaacs. Por sua vez, Alfredo del Diestro, responsável pelo roteiro do filme, fez um périplo pelo departamento do Valle del Cauca em busca de locais para as filmagens. O

filme foi exibido pela primeira vez em Cali, em outubro de 1922 (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004).

É importante notar que a projeção seguinte de *María* foi em 11 de dezembro de 1924, no Teatro Olympia de Bogotá, onde teve o mesmo sucesso de público que a primeira projeção em Cali. A duração original do filme era de quase três horas, exibido em duas partes. Apenas se conservaram alguns segundos de filmagem.

Nesse período do cinema silencioso, é surpreendente que, apesar dos êxitos de *María* e *Aura*, tenham sido lançadas apenas 15 produções de ficção e um documentário. Isso não foi suficiente para estabelecer uma indústria cinematográfica eficaz e sólida no país, desperdiçando, assim, a oportunidade de aproveitar a aceitação do melodrama pelo público e de desenvolver narrativas e temas próprios que se enquadrassem na sociedade colombiana do início do século XX.

Enquanto isso, os grupos empresariais tinham como objetivo dismantelar a produção existente para evitar a concorrência e, dessa forma, se tornarem os principais exibidores de filmes estrangeiros no país (Tamayo, 2006). Isso ocorreu durante a transição do cinema silencioso para o sonoro, a qual demandava adaptações técnicas muito mais complexas do que anteriormente.

O advento do som

Embora o primeiro filme sonoro tenha sido lançado nos Estados Unidos em 1927, essa tecnologia chegou tardiamente à Colômbia (Acosta, 2008) e só se tornou conhecida no país dez anos depois. Nesse cenário, a família Acevedo, em colaboração com o engenheiro alemão Carlos Schroeder, criador de um sistema de captação de som, realizou a primeira projeção síncrona de filme sonoro com *Los primeros ensayos del cine parlante nacional* (Arturo Acevedo Vallarino e Carlos Schroeder, 1937). A inserção do som no filme revelou-se

uma experiência desafortunada, porque não era tão preciso e não funcionava com a mesma qualidade do que outras tecnologias internacionais implementadas naquela época. Por conseguinte, para o público tornou-se uma decepção e não conseguiu ir além de uma mera experimentação. Quanto a isso, Molina Serrano destaca que:

A indústria nacional empregou inúmeras habilidades e fez um grande esforço para tornar a transição para os filmes sonoros possível e fluida, a ponto de desenvolver um dispositivo que sincronizava perfeitamente imagem e som: o “cronofotófono”. No entanto, o uso desse dispositivo não apenas não se consolidou, mas também levou a um atraso considerável na adoção de técnicas comuns que durariam até a década seguinte⁴ (Serrano, 2020: 172).

No entanto, a queda do cinema colombiano não pode ser atribuída apenas a esse contexto específico, já que a falta de adoção da tecnologia de som foi agravada pela ausência de iniciativas governamentais para impulsionar o setor cinematográfico. Como consequência, alguns produtores e cineastas direcionaram seus esforços para a criação de documentários, curtas-metragens informativos e filmes publicitários. Foi assim que na década de 1930 surgiram em Medellín empresas publicitárias como The Medellín Hollywood Pictures, Sociedad Filmadora de Antioquia (Sofilan), agência Kodak e a Medellín Film Company (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004).

A repercussão do som e a música na América Latina

Durante o período do cinema sonoro, surgiram filmes emblemáticos que marcaram pontos de referência em diferentes países da América Latina. Por exemplo, *Acabaram-se os otários* (Luíz de Barros, 1929) tornou-se o primeiro filme totalmente sonoro no Brasil. No México, *Santa* (Antonio Moreno, 1931) foi

⁴ “La industria nacional desplegó innumerables habilidades y férreos esfuerzos para que la transición hacia el cine sonoro fuera posible y fluida, hasta el punto de desarrollar un aparato que sincronizaba imagen y sonido perfectamente: el ‘cronofotófono’. Sin embargo, el uso de este aparato no solo no terminó de consolidarse, sino que propició un retraso considerable en la adopción de las técnicas comunes que se prolongaría hasta la década siguiente”.

considerado o primeiro filme sonoro do país. Na Argentina, por sua vez, *Tango* (Luis Moglia Barth, 1933) foi a primeira produção argentina com som (Gil Lozano, 2006). Esses filmes pioneiros abriram caminho para as produções subsequentes que permitiram solidificar as indústrias cinematográficas nacionais nesses países, aproveitando, entre outros aspectos, a influência da música popular nas obras. A chegada do som reforçou essa relação, especialmente mediante o tango na Argentina e o samba no Brasil.

Conforme Autran (2012), o interesse do público em assistir a cantores e compositores de sucesso, interpretando suas canções, refletiu-se nos primeiros curtas-metragens sonoros realizados no final da década de 1920, com artistas populares. Em contrapartida, como observado na seção anterior, na Colômbia, a indústria cinematográfica enfrentava desafios significativos, o que prejudicava seu desenvolvimento.

Na experiência mexicana, a instauração do som em sua indústria cinematográfica fortaleceu o relacionamento com o público e consolidou um mercado real. No México, uma grande variedade de gêneros musicais, como tango, bolero, rancheras, rumbas, batucadas, chachachás e guarachas, foi usada para enriquecer os filmes (Flores, 2019). Mesmo que o som no cinema impôs limitações técnicas consideradas prejudiciais à arte cinematográfica, como câmera fixa, tomadas longas, diálogos e músicas excessivos; e a preferência por filmagens nos estúdios (Vidal Bonifaz, 2008), também permitiu que a indústria cinematográfica mexicana se destacasse sobre outras indústrias periféricas, como a colombiana.

Por outro lado, o atraso tecnológico do cinema colombiano fez com que a primeira experiência de cinema sonoro síncrono bem-sucedida do país só acontecesse em 1941 com *Flores del Valle* de Máximo Calvo (Torres, 2012) (Figura 4). Este filme, realizado por Calvo Film Company, “segue várias convenções do cinema silente, utilizando títulos para narrar em alguns

momentos e incorporando o som em outros com dificuldade”⁵ (McKee, 2012: 27), o que permitiu ao público colombiano apreciar as interpretações musicais que acompanhavam danças populares, diálogos e tradições campestres.

Em definitivo, durante o período compreendido entre 1927 e 1940, a história do cinema colombiano esteve marcada pelo que ficou conhecido como “a tragédia do silêncio” na cinematografia nacional. Além de representar um desafio manifesto, este período também marcou uma transição notável, na qual exibidores e produtores enfrentaram um percurso de aprendizagem árduo para se adaptarem à nova tecnologia e ao processo de produção de filmes sonoros. Se considerarmos que, entre 1922 e 1928, a Colômbia produziu apenas 14 longas-metragens em formato silencioso, resulta evidente que esse período da história filmográfica colombiana se destaca como um momento extremamente complexo, repleto de obstáculos marcantes que deixaram uma profunda cicatriz na indústria cinematográfica do país. Após o advento do cinema sonoro, a Colômbia produziu apenas uma longa-metragem por ano.

Nesse período, a disparidade na qualidade do cinema colombiano tem suas raízes em questões lógicas, como a ausência de infraestrutura adequada, resultando em uma abordagem mais artesanal em áreas como som e fotografia. (McKee, 2012). O México e a Argentina, no mesmo lapso, produziram cerca de 50 títulos. Ambos os países também souberam aproveitar o estabelecimento do som, ao produzirem grandes musicais e melodramas que ficaram conhecidos em todo o continente.

⁵ Sigue varias convenciones del cine mudo, utilizando títulos para narrar en algunos momentos e incorporando el sonido en otros con dificultad”.

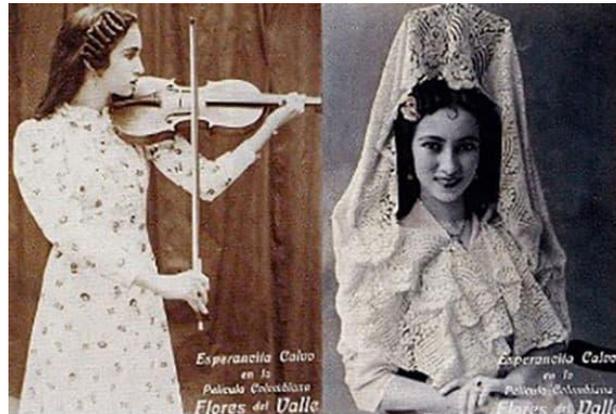


Figura 4. Cartaz de *Flores del Valle*

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

O som, que representou uma tragédia para o cinema colombiano, foi visto em outros países como um grande feito da tecnologia cinematográfica para seduzir um público cheio de expectativas após a Primeira Guerra Mundial. Portanto, o fracasso da implantação do cinema sonoro na Colômbia foi um duro golpe para a incipiente produção cinematográfica do país, que não teve tempo de reagir.

Além das dificuldades já descritas, a máquina de Hollywood aproveitou a oportunidade para conquistar mercados e transformar as preferências do público. A isso, acrescenta-se o que poderia ser um dos maiores erros da Colômbia durante esse período sonoro: tentar desenvolver localmente diferentes tecnologias para sincronizar imagem e som, ao invés de padronizar, como fizeram muitos países ao redor do mundo. Por exemplo, nos Estados Unidos, quando começou a implementação do som no cinema, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood assumiu a coordenação das empresas de serviços e das organizações profissionais. Ademais, em nome dos estúdios, a Academia definiu as necessidades e os objetivos da indústria (Bordwell, Staiger e Thompson, 1997). Tratava-se de uma simples padronização tecnológica que beneficiaria toda a maquinaria de Hollywood.

Mesmo com o domínio limitado do som, na Colômbia, empenharam-se em imitar, embora com resultados mistos, os sucessos musicais e os melodramas

originários do México e da Argentina, além do humor presente em algumas produções cinematográficas. Durante esse período, foi realizada uma série de filmes românticos, como *Allá en el trapiche* (Roberto Saa, 1944), *Bambuco y corazones* (Gabriel Martínez, 1944) e *La canción de mi tierra* (Federico Katz, 1945), nos quais a música desempenhou um papel de destaque. Esta tendência continuou em alguns filmes da década de 1950, como *Colombia linda* (Camilo Correa, 1955) e *Antioquia, crisol de libertad* (Alejandro Kerk, 1960) (Daza Orozco, 2019). É importante enfatizar que várias dessas produções cinematográficas foram criadas utilizando faixas de áudio monofônicas alinhadas com o conteúdo visual e um tipo específico de fita de acetato introduzida pela primeira vez no país em 1951 (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004; Acosta, 2008).

Apesar das limitações tecnológicas, esses filmes tiveram um papel relevante na tentativa de desenvolver a indústria cinematográfica do país e criaram as bases para futuras melhorias e avanços no campo do som. Demonstrou-se que a falta de uma padronização adequada do som foi um dos fatores que provocou o atraso colombiano em relação a outros países, bem como a escassez de recursos econômicos, os objetivos a longo prazo das produtoras e uma gestão estatal pouco rigorosa.

Legislações e políticas governamentais

O traçado do cinema colombiano na primeira metade do século XX é demarcado por um período histórico singularizado pela agitação, tanto no país quanto no mundo, devido a eventos como a crise econômica de 1930 e as guerras mundiais. Quanto à legislação, foi nesse período que o Estado colombiano visou envolver-se na indústria cinematográfica. Entre 1930 e 1934, o líder do governo, Enrique Olaya Herrera, apresentou um projeto de lei com o objetivo principal de incluir a indústria cinematográfica num quadro protecionista, semelhante ao que era praticado em outros setores industriais da economia do país e, dessa forma, incentivar a produção cinematográfica.

O objetivo dessas medidas era não somente estimular a produção nacional, mas também protegê-la da concorrência estrangeira, apoiando os cineastas e a criação de filmes de origem colombiana. Essa proposta legislativa procurava fortalecer a indústria cinematográfica e promover o cinema como uma expressão cultural e artística do país. No entanto, o projeto não se tornou lei e não se sabe ao certo quais obstáculos impediram sua continuação no processo legislativo.

Não existe nenhuma informação adicional que explique a estrutura desse projeto de lei e se estava alinhado com a política econômica protecionista da época. Além disso, não há informação que permita saber se era uma tentativa para estabelecer limitações à importação de filmes estrangeiros ou, pelo menos, de taxá-los fortemente como se fazia com outros produtos de consumo, para incentivar a produção nacional de substitutos (Martínez Pardo, 1978). Conseqüentemente, foi preciso quase uma década para se conhecer uma lei que demonstrasse um certo interesse do Estado pelos assuntos do cinema nacional.

Por sua vez, numa tentativa de estabelecer uma regulamentação para o cinema, durante o segundo mandato de Alfonso López Pumarejo (1942–1945) foi promulgada a Lei 9ª de 1942, cujo objetivo era estimular e proteger a produção cinematográfica colombiana (Flórez Acero, Salazar Castillo e Acevedo Pérez, 2018), porém nunca foi clara em termos de estabelecer parâmetros ou medidas específicas para realizar o que se propunha. Por isso, foi bastante confusa, se comparada a legislações mais protecionistas, como a do México e, em alguns casos, a do Brasil, principalmente durante o primeiro mandato de Getúlio Vargas.

A Lei 9ª de 1942 não contribuiu para o estímulo e a promoção do cinema na Colômbia. De certa forma, o papel do Estado colombiano a partir desse período limitou-se apenas à tributação da indústria cinematográfica. Da mesma forma,

na década de 1940, vários empresários e cineastas salientaram que, sem uma lei que protegesse a produção nacional de longas-metragens, todos os esforços poderiam ser inúteis e destinados ao fracasso comercial. (Martínez Pardo, 1978).

As iniciativas legais que tentaram regular o cinema na Colômbia foram concebidas mais como instrumentos de cobrança de impostos do que como marcos regulatórios concretos e políticas estabelecidas para promover o cinema nacional. Por exemplo, a cobrança de 10% do valor dos bilhetes foi implementada para ser utilizada na guerra contra o Peru ou para a reconstrução da cidade de Quibdó (Martínez Pardo, 1978). Esta lei 9ª de 1942, que foi a primeira que visava apoiar o cinema na Colômbia, não teve resultados positivos (Flórez Acero, Salazar Castillo e Acevedo Pérez, 2018), porque a sua regulamentação plena somente ocorreu por volta de 1966.

Cinematografia colombiana e os países intermediários

Ao longo de sua trajetória, o cinema colombiano enfrentou uma série de incertezas, lacunas, interrupções e improvisação. Durante o século passado, a Colômbia aspirou estabelecer uma indústria cinematográfica competitiva no âmbito local, buscando oferecer um produto cultural moderno e de destaque regional. Entretanto, apesar de algumas iniciativas individuais e com pouca intervenção estatal, o entusiasmo superou os resultados. A produção cinematográfica colombiana foi limitada sem qualquer tentativa de estabelecer uma indústria relevante (Álvarez, 1970), uma realidade compartilhada por outras cinematografias latino-americanas (Paranaguá, 2003).

Por outro lado, países como Venezuela, Peru e Chile, inseridos em um grupo intermediário, passaram por fases intermitentes de atividade cinematográfica, enquanto outras nações da região tiveram uma presença cinematográfica limitada por longos períodos (Paranaguá, 2003). O conjunto intermediário de países caracterizou-se por uma produção irregular, com períodos de

florescimento mais ou menos prolongados. Apesar das efêmeras incursões industriais, a implementação de certas políticas protecionistas fomentou um crescimento produtivo incipiente, não obstante, em menor escala.

Os desafios descritos no caso colombiano, como a falta de infraestrutura e de apoio governamental, também afetaram esses países, representando um obstáculo considerável a seu progresso cinematográfico. Apesar dos esforços dispersos, as indústrias não conseguiram criar estruturas relevantes nesse grupo de nações.

No Peru, o cinema emergiu como meio de expressão cultural e social, com a criação de estúdios e a produção de filmes que captavam a identidade nacional e abordavam problemas locais. Ainda que a produção fosse limitada (Valdez Morgan, 2005), foi observado um crescimento constante durante a metade do século XX.

Na Venezuela, o cinema também experimentou um crescimento gradual apesar da produção limitada. Durante as décadas de 1930 a 1950, o cinema explorou a idiossincrasia e a história venezuelana, destacando-se algumas obras de qualidade que não conseguiram capturar o favoritismo do público local (Izquierdo, 2017).

No caso do Chile, destaca-se a criação de Chilefilms (Peirano, Gobantes, Horta e Machuca, 2014) que estabeleceu um momento marcante na história do cinema local. Embora seu fracasso foi notável, a sua avaliação subsequente foi sobretudo anedótica, dada a fraca compreensão da posição do cinema chileno na década de 1940 (Kelly-Hopfenblat, 2022). As circunstâncias de produção da Chilefilms durante esse período foram marcadas por uma convergência de acontecimentos inusitados, resultando na realização de filmes chilenos que, dadas as condições locais, tinham escopo limitado.

Na Colômbia, como salienta o pesquisador e cineasta Carlos Álvarez (1970), a formação da indústria cinematográfica e os projetos associados limitaram-se a empreendimentos individuais apoiados, sobretudo, por entusiastas românticos ou comerciantes ousados que esperavam obter grandes lucros. Entre 1930 e parte da década de 1950, era evidente que a Argentina e o México eram os principais dominadores do mercado cinematográfico de língua espanhola na América hispânica, uma vez que se tornaram distribuidores e monopolizaram uma grande percentagem do mercado cinematográfico colombiano.

Portanto, as experiências cinematográficas do Chile, do Peru e da Venezuela, durante a primeira metade do século XX, apresentam semelhanças notáveis com a situação do cinema colombiano em desafios e conquistas. A falta de apoio governamental, a escassez de recursos e a produção intermitente foram obstáculos partilhados que influenciaram o desenvolvimento destas indústrias.

O impulso dos três gigantes

Entretanto, a Argentina, o México e o Brasil consolidavam gradualmente uma indústria cinematográfica relativamente forte, devido a uma reconversão tecnológica mais rápida e eficiente. Essas indústrias adotaram um modelo que imitava o bem-sucedido sistema de Hollywood, com grandes estúdios dedicados à produção contínua de filmes que atraíam mercados nacionais e internacionais. Além disso, conseguiram estabelecer um sistema definido de *marketing* que garantiu a distribuição e exibição, permitindo-lhes implementar um *studio system* razoavelmente competitivo (Autran, 2012; Schroeder Rodríguez, 2020).

Assim sendo, as produções cinematográficas tornaram-se líderes da indústria regional em um contexto global favorável. A Argentina e o Brasil possibilitaram a formação de estúdios com infraestruturas físicas apropriadas e equipamentos modernos, no início da década de 1930. Na tentativa de emular os destaques do sistema de estúdios de Hollywood (Autran, 2012), alguns eram de grande

dimensão e visavam promover uma indústria nacional em desenvolvimento. Destacam-se Argentina Sono Film, Lumiton, San Miguel, Cinédia, Brasil Vita Filmes, Águila Films e Estudios Churubusco, entre outros. No México, a existência dessa infraestrutura permitiu que as produções invadissem, principalmente, os mercados de língua espanhola (Schroeder Rodríguez, 2020).

Os três países eram os mais fortes da América Latina, demográfica e economicamente, fatores que facilitaram a instalação da indústria cinematográfica com maior segurança do que nos outros países, uma vez que era mais fácil importar equipamentos e tinham um mercado interno maior que lhes garantia certa margem de produtividade (Martínez Pardo, 1978). Os mexicanos, argentinos e brasileiros conseguiram se beneficiar das preferências dos espectadores pelo melodrama, pela música e pela comédia, o que lhes permitiu aplicar com êxito a sua própria versão de Hollywood e estabelecer uma ligação com o público de todo o continente. Silvia Oroz salienta que:

Os estúdios concentraram-se em determinados gêneros e nas estrelas que encarnavam os protótipos de cada gênero de filme. O *star system* resume as necessidades de “mau”, “bons”, “galãs” ou “vilões” exigidas pelas estruturas dos gêneros. Estes podiam ser utilizados para o melodrama ou para a comédia, categorias para as quais os protótipos funcionais eram indispensáveis.⁶ (Oroz, 2012: 51–52).

Além disso, durante a idade de ouro do cinema latino-americano, a produção cinematográfica foi notável, com a Argentina e o México liderando os mercados regionais entre 1935 e 1950 (Tabela 1).

⁶ “En los estudios se concentraban ciertos géneros y las estrellas que encarnaban los prototipos de cada tipo de filme. El sistema de estrellas resumía las necesidades de “malas”, “buenas”, “galanes” o “villanos”, requeridas por las estructuras de los géneros. Estos podían servir para el melodrama o la comedia, categorías para la que era indispensable que los prototipos fueran funcionales”.

Tabela 1. Mercados entre o México e a Argentina na década de 1930

Ano	Filmes realizados	
	Argentina	México
1935	22	26
1939	50	37
1941	47	46
1942	56	42
1945	23	64
1950	56	125

Fonte: Getino (1998)

Por outro lado, essas cinematografias buscaram estabelecer seu próprio discurso narrativo para evidenciar uma identidade (Oroz, 2012). No caso da Colômbia, o interesse do público em se ver representado na tela do cinema, em ver suas próprias paisagens, cidades e costumes, não foi devidamente explorado. Isso implicou que o segmento de público interessado em representações mais fiéis de sua idiosincrasia se extinguisse sem resultados, devido à falta de atenção por parte das empresas, dos produtores, dos cineastas e do próprio Estado colombiano.

Analogias inevitáveis

Geralmente, elementos fundamentais da indústria cinematográfica, como o capital, a infraestrutura, a composição do mercado, a adaptação à realidade, a linguagem e as preferências do público, não foram adequadamente considerados para alcançar progressos significativos e estabelecer as bases da indústria cinematográfica colombiana (Martínez Pardo, 1978).

Enquanto a Argentina, o México e o Brasil desenvolviam indústrias que os posicionavam como líderes nos mercados cinematográficos regionais, na Colômbia, nem o Estado, nem os empresários conseguiram reagir ao momento histórico sem precedentes que poderia ter redefinido o cenário cinematográfico nacional e até mesmo permitido uma competição aberta com os três gigantes latino-americanos.

Infelizmente, essa realidade não se concretizou. Durante muito tempo, a produção cinematográfica colombiana se limitou principalmente a cinejornais, documentários ocasionais e curtas-metragens. Posteriormente, enfrentou dificuldades crescentes devido a condições econômicas adversas e, sobretudo, à falta de organização, parcialmente atribuída à escassa compreensão da indústria cinematográfica. Os mesmos desafios que marcaram o período do cinema silencioso se repetiram e, em alguns casos, agravaram-se (Salcedo Silva, 1981).

A propósito, desde 1941 até 1957, ano que pode ser considerado o início do cinema contemporâneo na Colômbia, foram realizados apenas 12 filmes (Álvarez, 1970). Neste sentido, o pesquisador e historiador de cinema, Hernando Salcedo Silva, também se refere a esta situação afirmando que se o Estado tivesse demonstrado interesse no cinema em vez de priorizar os interesses políticos, a indústria cinematográfica colombiana teria alcançado o mesmo nível das indústrias mexicana, brasileira ou argentina (Salcedo Silva, 1981).

Considerações finais

Os resultados das diferentes etapas do cinema colombiano, até a primeira metade do século XX, revelam uma série de fatores que impediram o desenvolvimento e a consolidação de uma indústria cinematográfica de qualidade, competitiva e atrativa. Alguns desses fatores foram abordados ao longo deste texto, e é útil resumi-los nesta seção.

A falta de comprometimento por parte dos principais atores do setor, como os estúdios, o Estado, os empresários e até mesmo os espectadores, impediu que o cinema colombiano estabelecesse uma posição sólida no contexto regional.

O cinema era visto como uma novidade fugaz destinada apenas a alguns “sonhadores”, como os Acevedos ou os Di Doménicos, e poucos reconheciam

seu potencial como um meio cultural capaz de oferecer obras de alta qualidade que o público colombiano pudesse apreciar. Essa indiferença e incerteza levaram à ausência de políticas que promovessem o desenvolvimento gradual de uma indústria cinematográfica na Colômbia. A instabilidade política, empresários inexperientes e regulamentação fraca permitiram que a filmografia colombiana flutuasse sem rumo, enquanto as cinematografias mais poderosas da região preenchiem a enorme lacuna deixada pela limitada produção nacional.

Outro fator apreciável foi o atraso tecnológico, especialmente durante a transição para o som. A implementação dessa tecnologia dez anos depois causou um imobilismo que teve um impacto ainda maior na frágil cinematografia colombiana. Os poucos filmes sonoros exibidos eram de baixa qualidade e demonstravam uma implementação malsucedida do som. A tecnologia sonora, que no início parecia um ponto forte, tornou-se uma fraqueza considerável que afetou o cinema colombiano por um longo período.

O cinema nacional, assim como outros países da região (Sánchez Ruiz, 2004), perdeu seu mercado local devido à ausência de um produto atrativo, o que gerou uma notória apatia por parte dos potenciais investidores que consideravam mais rentável a distribuição e exibição de filmes estrangeiros. O público local também virou as costas para os filmes nacionais.

Também não se pode ignorar a limitada participação do Estado colombiano na criação de um quadro regulamentar sólido. Uma notória apatia e uma certa indolência governamental prevaleceram no estabelecimento de regras claras em torno do negócio do cinema. Durante os governos colombianos da primeira metade do século XX, predominaram os interesses políticos, as leis de curto prazo e as abordagens clientelistas que se limitaram a cobrar impostos, ao invés de gerar um quadro jurídico favorável. Este fardo, que o cinema

colombiano carregou durante muito tempo, deixou um rótulo em sua história que perdura até hoje.

Em meio a essa situação, o cinema colombiano nunca conseguiu se estruturar como uma indústria cultural capaz de competir com filmografias regionais, seja para abastecer o mercado local ou para atingir mercados internacionais. Atualmente, o cinema colombiano encontra-se ainda em um processo de amadurecimento e busca sua própria identidade criativa e narrativa, apostando sempre em maior qualidade de suas produções, criatividade, engenhosidade e audácia. Com um maior apoio das entidades governamentais e políticas de Estado alinhadas com suas expectativas, como a Lei 814 de 2003 ou a Lei do Cinema, vislumbra-se uma nova perspectiva na produção nacional.

Após longos períodos de isolamento, o panorama atual mostra que o cinema colombiano parece ter aprendido as lições de sua própria história e está gradualmente conquistando novos públicos, afastando-se de seu papel passivo na esfera latino-americana. No momento, a indústria cinematográfica colombiana está cada vez mais forte e consolidada, aproximando-se de padrões competitivos e capturando a atenção de públicos exigentes. O principal objetivo é manter uma produção constante, tanto em quantidade quanto em qualidade, para permanecer atrativa e relevante no panorama cinematográfico global.

Bibliografia

Acosta, Luisa Fernanda (2008). "De aficionados a cibernautas" em Pedro Adrián Zuluaga (editor), *Cuadernos de cine colombiano*, número 13. Bogotá: Cinemateca Distrital, Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía.

Álvarez, Carlos (1970). "1911–1968. Una historia que está comenzando" em *Cine al día*, número 10, maio. Caracas: Bloque Dearmas. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/519.pdf> (Acesso em 16 de junho 2023).

- Autran, Arthur (2012). “Sonhos industriais: o cinema dos estúdios na Argentina e no Brasil nos anos 1930” em *Contracampo*, número 25, janeiro. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i25.270>. (Acesso em 22 de maio 2023).
- Bordwell, David, Janet Staiger e Kristin Thompson (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Chaparro Valderrama, Hugo (2006). “Cine colombiano 1915–1933: la historia, el melodrama y su histeria” em *Revista de Estudios Sociales*, número 25, set./dez. Bogotá: Universidad de los Andes. Disponível em: <https://doi.org/10.7440/res25.2006.04>. (Acesso em 15 de maio 2023).
- Daza Orozco, Carlos (2019). *Historia de la Infancia en el Cine Colombiano*. Bogotá: Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.
- Díaz Bohórquez, Juan Camilo e Hamman, Alejandra (2012). “Una mirada al cine colombiano” em *Razón y Palabra*, número 78, nov./jan. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/09_DiazHamman_M78.pdf (Acesso em 20 de junho 2023).
- Flores, Silvana (2019). “Intercambios musicales entre Argentina y México: El tango y el bolero para la difusión del cine nacional” em Cecilia Nuria Gil Mariño e Laura Miranda (editoras), *Identity Mediations in Latin American Cinema and Beyond*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Disponível em: <https://n9.cl/jphub> (Acesso em 16 de maio 2023).
- Flórez Acero, Germán Darío, Sebastián Salazar Castillo e Carlos Ernesto Acevedo Pérez (2018). “De la indiferencia pública a la protección de los autores e intérpretes de las producciones de cine en Colombia, a propósito de la Ley Pepe Sánchez de 2017”. *Vniversitas*, número 136, janeiro. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Disponível em: [doi:10.11144/Javeriana.vj136.dipp](https://doi.org/10.11144/Javeriana.vj136.dipp). (Acesso em 7 de junho 2023).
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2004). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Disponível em: <https://n9.cl/4gxsz>.
- Galindo Cardona, Yamid (2016). “Realidad y acción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película El drama del 15 de octubre en 1915” em *Memoria y Sociedad*, número 40, jan./jun. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Disponível em: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mys20-40.rfar> (Acesso em 7 de junho 2023).
- García López, Sandra (2012). “De la imagen al imaginario en el cine colombiano” em *Razón y Palabra*, número 79, maio/jul. Quito: Universidad de los Hemisferios. Disponível em <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524411045> (Acesso em 30 de abril 2024).
- Getino, Octavio (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Izquierdo, Alejandro (2017). “Público y cinematografía venezolana: cuatro décadas de una inestable relación” em *Atlante. Reveu d'études romanes*, número 7. Lille: Universidad de Lille. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/atlante.16820> (Acesso em 30 de abril 2024).

- Gil Lozano, Fernanda (2006). "Las mujeres, el tango y el cine" em *Revista Nuestra América*, número 2, ago/dez. Porto: Publicaciones Universidade Fernando Pessoa. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2373/3/198-210.pdf>. (Acesso em 5 de junho 2023).
- Kelly-Hopfenblat, Alejandro (2020). "Exploraciones industriales y autorales en las películas de Chilefilms realizadas por directores argentinos en los años 40" em *Dixit*, número 32. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay. Disponível em: <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2005>. (Acesso em 8 de maio 2024).
- King, John (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Martínez Pardo, Hernando (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
- Molina Serrano, María (2020). "Cine en Colombia: historia de una industria" em *Ñawi: arte diseño comunicación*, número 2, jul./dez. Guayaquil: Escuela Superior Politécnica del Litoral. Disponível em: <https://doi.org/10.37785/nw.v4n2.a10>. (Acesso em 19 de julho 2023)
- Oroz, Silvia (2012). "La época de oro del cine latinoamericano: el momento nacionalista" em Edgar Soberón Torchia (editor), *Los cines de América Latina y el Caribe, 1890–1969*. San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Peirano, María Paz, Catalina Gobantes, Luis Horta e Alonso Machuca (2014). *Chilefilms el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942–1949)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Ramírez, Juan Guillermo (2015). "Colombia de película" em Pablo Arturo Lopera, Yenny Ossa e Alexandra Chaverra (editores), *Cartilla de historia de cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Disponível em: <https://n9.cl/37a3c> (Acesso em 22 de maio 2023).
- Sadoul, Georges (2004). *Historia del cine mundial. Desde sus orígenes*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Salcedo Silva, Hernando (1981). *Crónicas del cine colombiano: 1897–1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Sánchez Ruiz, Enrique (2004). "El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual... ¿Panamericana?: ¿Fatalidad de mercado o alternativa política?" em *Comunicación y Sociedad*, número 2. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34600202> (Acesso em 8 de maio 2024).
- Schroeder Rodríguez, Paul (2020). *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana.
- Tamayo, Camilo (2006). "Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900–1960)" em *Signo y Pensamiento*, número 48, janeiro. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Disponível em:

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3682> (Acesso em 20 de maio 2023)

Torres, Rito (2012). *La llegada del cine sonoro y parlante a Colombia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico de Colombia.

Valdez Morgan, Jorge (2005). "La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas" em *Histórica*, volumen 29, número 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Disponível em: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/1301/1255> (Acesso em 8 de maio 2024).

Vidal Bonifaz, Rosario (2008). "Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928–1931)" em *Revista del Centro de Investigación de la Universidad La Salle*, número 29. Cd. de México: Universidad La Salle. Disponível em: <https://revistasinvestigacion.lasalle.mx/index.php/recein/article/view/214/149> (Acesso em 8 de maio 2024).

* Luis Jorge Orcasitas Pacheco é Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor e pesquisador do Programa de Comunicação Social-Jornalismo da Universidade Pontifícia Bolivariana (UPB) em Medellín (Colômbia). Atualmente, doutorando em Ciência da Informação na Universidade de Brasília (UnB). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6189-4333>. Contato: luis.orcasitas@upb.edu.co.

** José Orlando Gómez Salazar é Doutor em Línguas Modernas pela Wayne State University, em Detroit (Estados Unidos). Professor do Centro de Idiomas da Universidade Pontifícia Bolivariana (UPB) em Medellín (Colômbia). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5356-6049>. Contato: jose.gomez@upb.edu.co.

*** Efraín Bámaca-López é Doutor em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Pesquisador Associado da Faculdade de Jornalismo da Faculdade de Humanidades da Universidade de Santiago do Chile. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0518-2600> E-mail: edi.bamaca@usach.cl