

Cultura popular massiva no Brasil:
o lugar do cinema sonoro e sua relação
com a música popular

Sheila Schvarzman¹

Resumo

O presente trabalho procura observar de que modo, na passagem do formato mudo para o sonoro o cinema brasileiro se articula com outras mídias emergentes como o rádio e o disco, no momento em que, com a Revolução de 1930, o samba é instituído como música popular nacional. Quais foram as consequências e as contribuições culturais, políticas e sociais dessa nova vinculação?

Palavras-chave: cinema brasileiro - música popular – anos 1930

Abstract

This study observes how, in the passage from the silent to the sound movies the Brazilian cinema is articulated with other emerging media such as radio and the disc at the moment, with the Revolution of 1930, the *samba* is established as popular national music. What were the consequences and the cultural, social and political contributions of the new link?

Key-words: Brazilian cinema – popular music - 1930s

¹ Doutora em História Social Unicamp. Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e da Licenciatura em Audiovisual do Centro Universitário Senac. sheilas@uol.com.br

Introdução

A implantação e o desenvolvimento do cinema sonoro no Brasil a partir dos anos 1930, longe de ter significado, como nos Estados Unidos, uma mudança tecnológica que visou à maximização de lucros das grandes produtoras, exigiu, ao contrário, adaptações rápidas e por vezes canhestras, mas indispensáveis para que o cinema brasileiro não submergisse frente à diversificação e à atração do novo formato hegemônico. Articular-se a outros meios de comunicação e produtos como o rádio e o disco e a imprensa escrita, e com formas artísticas como a música popular, o teatro de variedades, foi a sua forma de sobreviver e obter reconhecimento junto ao público - que, até então identificava a produção nacional de filmes, essencialmente a documentários e cinejornais; e muito esporadicamente a produtos ficcionais de longa metragem cuja projeção e recepção junto ao público, nos anos 1920 foi prioritariamente regional: o cinema de Humberto Mauro em Cataguases (SCHVARZMAN, 2004; GOMES, 1974), o cinema de Recife com várias produtoras em atividade (ARAÚJO, 2007:33-39). Filmes cariocas ou exibidos na Capital Federal pode-se dizer, tinham reconhecimento 'nacional' (GOMES, 1974: 80).

A exemplo do que acontecera anos antes com o cinema americano que se apropriou do *vaudeville* nos seus primeiros *shorts* musicais e posteriormente da Broadway (GOMERY, 2005: 90) e do rádio, de onde transferiu para o novo cinema falado seus técnicos e profissionais artísticos, suas formas e conteúdos narrativos nos musicais, mas também ao cinema dramático; ou com se viu acontecer com apropriação do tango pelo cinema argentino (PARANAGUÁ, 1985: 41-44; COSTA, 2006: 43-49), o cinema brasileiro sonoro passa a se articular com a incipiente 'indústria cultural'² massiva que então se formava

² Pelo caráter artesanal e inarticulado das manifestações cinematográficas no Brasil, apesar dos ensaios indústrias em estúdios como a Cinédia, a Brasil Vita Filmes no Rio de Janeiro ou a Sonofilmes em São Paulo nos anos 30, mantemos indústria cultural com aspas, sinalizando, uma

e passa a fazer também parte dela. Para tanto, vai promover através da imagem audiovisual a produção e circulação de produtos e significações que tinham por base a veiculação de músicas regionais (emboladas, cocos, música caipira paulista) e o samba – que se tornava nos anos 1930 a música popular nacional e era instituído como a expressão musical brasileira –, articulando visualmente o que o rádio, o disco, a imprensa - sobretudo as revistas ilustradas e cinematográficas - e manifestações culturais como o carnaval colocavam em movimento..

Como subproduto dessas várias relações, a criação de um *star system* radiofônico e cinematográfico baseado nos 'cantores de rádio' alimenta concreta e imaginariamente essa cadeia de produção e circulação de bens culturais. É claro que ao entrar nesse circuito, o cinema torna-se ele também um novo pólo que realimenta o rádio, o disco, a imprensa e assim por diante.

É à articulação dessa incipiente cultura popular massiva tendo por foco o desenvolvimento do cinema brasileiro sonoro, mas como condutor o samba tornado ritmo e expressão de identidade nacional que por sua vez, diante de sua propagação massiva, se transforma de ritmo popular originalmente negro e baiano, se urbaniza, se torna 'carioca', se branqueia, e no governo Vargas se "nacionaliza" que encaminhamos a pesquisa que aqui se desenvolve (VIANNA, 2004: 31).

O trabalho se desenvolve a partir de duas vertentes: na primeira observamos o estado do cinema brasileiro até a emergência do cinema falado³, e na segunda, de que forma o desenvolvimento do rádio e do disco associados à institucionalização do samba como símbolo da nacionalidade contribuem para a consolidação do cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que este, certamente, muda a dinâmica de funcionamento de todos os outros elementos dessa cadeia, seja no nível das materialidades: a produção e venda de discos, o patrocínio nas rádios; seja no nível do imaginário.

vontade de articulação, mas não propriamente sua existência, enquanto o rádio e disco estão em franco desenvolvimento, como veremos ao longo do artigo.

³ Para aprofundamento sobre experiências e formas de manifestação do sonoro no Brasil desde o início do século consultar MORAIS, 2007 e AUGUSTO, 1989 (cap. E o Riso falou).

Do mudo ao falado: imagens, projetos e articulações

Quando as primeiras experiências do cinema sonoro americano passam a ser apresentadas no Brasil, no início de 1929, a recepção de críticos e produtores em geral é negativa: o som é uma curiosidade, mas não é necessário à grande arte de um Fritz Lang e Erich von Stroheim. Segundo o crítico paulista Octávio Gabus Mendes, o sonoro “teatraliza o cinema”:

É ridículo. É andar para trás. A câmera fica parada, impedida de fazer ângulos artísticos (...) O cinema está regredindo. É *close up* em cima de *close up* e letreiro em cima de letreiro (CINEARTE 2/1/29). O falado não se alia ao gênio criador de Von Stroheim, de um King Vidor, de um Clarence Brown, e outros. Essa gente não pode andar com sapatos de borracha, com indicador nos lábios a todo momento, com medo de que a própria sombra tropece e caia. Essa gente precisa de espaço e ação. Passarão assim a ensaiadores teatrais (CINEARTE 13/3/29).

Entretanto, já em meados dos anos 1930, produtores como Adhemar Gonzaga, antenados com o que ocorria nos Estados Unidos, percebem que a mudança seria inevitável. Como observou Douglas Gomery, a instituição do cinema sonoro pela grande indústria americana como uma forma de diversificação industrial para a obtenção de maior rentabilidade empurra os cinemas estrangeiros para o mesmo barco (GOMERY, 2005: xi) – ainda que não movidos pelas mesmas necessidades e com as mesmas conseqüências – e isso se dá antes de tudo, por uma estratégia de sobrevivência de que Adhemar Gonzaga, que montava o primeiro estúdio brasileiro com pretensões industriais, já se dava conta.

Em 1929 e 1930, quando começavam a chegar os primeiros filmes “falados em americano” conforme se pode ler em revistas como Cinearte, houve no princípio curiosidade e acolhimento do público, mas essa reação foi logo substituída pelo estranhamento e a rejeição: sem legendas, não se entendia o que diziam os atores. Como glosava na época Gabus Mendes, o

novo cinema falado seria um grande incentivo à venda de dicionários e cursos de inglês...

Segunda-feira no Paramount, vai se ouvir o discurso de posse do presidente Hoover. Dizem os entendidos, que as livrarias estão fabricando dicionários ingleses-brasileiros, noite e dia. E que ensinar a língua de Shakespeare, agora é o negócio que chamam, da China (CINEARTE 166, 5/5/1929).

É nesse mesmo momento que diretores como Humberto Mauro e Ademar Gonzaga envolvidos nas realizações de "Sangue Mineiro" e "Barro Humano" (1929) respectivamente, viam nos filmes "falados em brasileiro" a grande saída para o impasse do cinema americano, que julgavam eterno, e de onde viria, com toda certeza, a solução para o cinema brasileiro. Segundo Gonzaga já em 1928 era chegada a hora de se preparar: "O cinema falado está causando sucesso e avassalando os E.U . Eles não poderão fazer filmes em brasileiro e isso não é um bom horizonte para nós?"⁴

Em seu entusiasmo, Gonzaga referia-se às dificuldades que o filme sonoro vinha enfrentando no exterior, veiculado ainda em sua língua original, o inglês e depois em espanhol, mas sem legendas, o que afastava os espectadores das salas.⁵ Esse interregno que vai durar até princípios dos anos 1930 facilita e incentiva o ciclo de produções regionais, que se casa justamente com essa demanda do público por filmes que fossem compreensíveis, ainda que mudos. Gonzaga via aí o sinal positivo de que o cinema nacional estouraria de vez. "Escrevo-te para saber afinal o que resolveram aí sobre 'Sangue'. Vão esperar a virada da época? A época em que vão pedir por amor de Deus os nossos filmes. (...) "⁶.

Por um momento efêmero de euforia com o sucesso relativo de público de filmes como *Barro Humano*, do próprio Adhemar Gonzaga e seu grupo,

⁴ Correspondência de Adhemar Gonzaga com Humberto Mauro. Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro. 3/1928

⁵ Correspondência de Adhemar Gonzaga com Humberto Mauro. Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro. 3/1928

⁶ Correspondência de Adhemar Gonzaga com Humberto Mauro – op. Cit. Fins de 1929

parecia haver necessidade e espaço para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira, e para tanto, Gonzaga inaugura no início de 1930 o seu estúdio, a Cinédia, para o qual, entretanto, ainda não previra maquinário sonoro⁷.

O cinema silencioso brasileiro de ficção era ainda, na percepção do público, algo episódico do ponto de vista da produção e, sobretudo, da circulação, apenas regional – o que não era espantoso, quando se leva em conta o funcionamento e a descentralização da República Velha.

Os filmes, como a própria cultura, ainda não aspiram ser nacionais. Acompanhavam o desenvolvimento econômico e político de suas regiões, assim como suas problemáticas sociais, culturais e ideológicas, fazendo-se arautos de sua identidade. É dessa forma que podemos entender produtos como “O Caçador de Diamantes” ou “Sangue Mineiro”. O primeiro, do imigrante italiano Vittorio Capellaro em São Paulo (1933), que procura promover a figura do bandeirante, termina por opor um bandeirante solitário, um *self-made man* sem riqueza ou estirpe, a um bandeirante aristocrata na disputa por riquezas e pelo amor de uma mesma donzela. O empreendedor solitário, auxiliado por um índio misterioso vence o decaído aristocrata quatrocentão e ainda fica com a donzela! Certamente não há um documento mais claro sobre a tensão entre a ascensão dos imigrantes e seus valores – e contraditórias aspirações - e a decadência da aristocracia cafeeira a partir de 1929.

Em São Paulo, José Medina e Vittorio Capellaro oscilam entre o moralismo e o conservadorismo, como se vê no respeitoso “Fragmentos da Vida de Medina” (1929), ou nas supostas crônicas históricas dos repetidos

⁷ Ele só vai chegar em outubro de 1932, sinal de que quando abre o seu estúdio, o falado não era ainda uma necessidade premente no Brasil, ou mesmo uma marca de atraso em relação a outros países. É ainda um momento onde se saúda o sonoro, mas se rejeita o falado, pelas restrições e dificuldades que impunha à realização. Esse tempo dá a Gonzaga a possibilidade de esperar pelo Movietone, o processo de gravação na película, e não mais pelo sincronismo com discos, que usa em *Mulher e Ganga Bruta*, com discos gravados.

Guaranis (1916, 1926), ou "Iracema" (1919) e do já referido "O Caçador de Diamantes", que oscilam entre o desusado romance histórico do século XIX e o melodrama circense.

A preocupação em criar uma imagem cinematográfica associada à idéia de modernidade, no entanto, é central para a Cinédia, o estúdio de Adhemar Gonzaga no Rio de Janeiro. Da Capital Federal o diretor e agora produtor procura modelar personagens, mas, sobretudo problemáticas que ultrapassem o caráter regional, pelo viés do nacional, algo que só conseguirá plenamente nos anos 1940 com "Romance Proibido", por exemplo. Suas narrativas, no entanto, aspiram a uma centralidade que certamente é dada pelo forte caráter urbano e modernizado das imagens e pelo enfoque central que dá a figura feminina e o seu papel cambiante na sociedade naquele momento, como se vê em "Lábios sem beijos" (1930) o primeiro filme do estúdio ambientado no Rio de Janeiro. Ali, uma mulher independente e voluntariosa parece, erroneamente, conduzir a ação, onde a Capital Federal, o automóvel, festas e um suposto *grand monde* construído pelas locações suntuosas e figurinos de smokings e vestidos brilhantes constroem a idéia do moderno. Mas nos gestos e na moral, a moça ainda molda-se convenientemente aos desejos do rapaz e da boa sociedade.

Os outros produtos do estúdio aprofundam esse caráter: imagens requintadas e urbanas procuram esmiuçar os recônditos da alma, as contradições burguesas. Certamente é desse ponto de vista que se pode observar "Mulher", de Octávio Gabus Mendes (1931), ambientado em parte em uma favela, que é pela primeira vez mostrada no cinema de ficção, e "Ganga Bruta", de Humberto Mauro (1933) sobre o engenheiro que mata sua mulher na noite de núpcias ao saber que foi traído. Buscavam-se temáticas fortes, de desvendamento social e prestígio junto à classe média letrada e à burguesia, evitando-se imagens de pobreza, trabalhadores e negros. Preocupações nacionais como a inserção da favela da Providência como um cenário de

“Mulher”: o cinema brasileiro enfocava um tema proibido e fascinante: o morro como o lugar de bandidos, de sambistas, de mulheres fáceis, mas também incensado romanticamente pelo poeta francês Blaise Cendrars como um lugar de autenticidade popular negra (VIANNA, 2004:27)⁸. Em “Ganga Bruta”, a música e as letras de Heckel Tavares carregam o filme de um sentido melodramático e parnasiano, bem ao gosto da época, um tom inclusive, que contrastava com o realismo das imagens. O que se esperava com isso? Reconhecimento e sucesso de bilheteria, o que não ocorre. Os filmes fracassam e fazem dívidas. O público que se visava atingir, não entendeu que o recado era para ele.

Essas produções, do ponto de vista da crítica, são observadas com desdém ou complacência. Nos jornais têm pouca expressão, quando não são duramente criticados por se afastarem dos padrões hegemônicos reconhecidos. Mesmo nas revistas de cinema, recebem um espaço restrito em meio ao cinema estrangeiro. A exceção era Cinearte, onde Adhemar Gonzaga e Pedro Lima promovem a “Campanha pelo Cinema Brasileiro” onde procuravam dar estatuto de existência a essas manifestações, mas sem sucesso.

Até o início dos anos 1930, o cinema brasileiro de ficção não criara vínculo significativo com o gosto do público, nem com os interesses do Estado (não existe nenhuma lei regulando ou protegendo a atividade, e a censura era exercida de forma local), nem com outras produções midiáticas. Ainda que a crítica cinematográfica fosse exercida nos jornais por escritores como Guilherme de Almeida em São Paulo, ou Henrique Pongetti no Rio de Janeiro, não era ao cinema nativo que dedicavam seus artigos mais interessados. Restava ainda ao cinema brasileiro existir e ser reconhecido pelo público em meio às manifestações culturais massivas e populares. Sua hora talvez estivesse chegando.

⁸ Em “Mulher”, entretanto, a presença de negros é omitida nas imagens tomadas na favela e Carmen Violeta, a protagonista que era morena, foi considerada inadequada para o papel pelos críticos (SCHVARZMAN, 2004,58).

Inventando passagens

Em meio à busca de um formato fílmico que afirmaria os compromissos nacionais com a modernidade, persistem filmes de fatura popular: picantes, de apelo sexual, ou comédias que tinham por objeto também as tensões da modernidade, configuradas aqui nos choques entre a cultura urbana tida como civilizada e a cultura rural, representante do atraso, em narrativas que acompanhavam o contato de matutos com a cidade grande. Tema recorrente no cinema brasileiro⁹ desde “Nhô Anastácio” chegou de viagem, de 1908 (dirigido por Júlio Ferrez com José Gonçalves Leonardo), marcará 1929 com “Acabaram-se os Otários”, a produção do primeiro ensaio fílmico falado e cantado como os que se viam nas telas naquele momento.

Luiz de Barros, o diretor, utilizando-se de gravações feitas na *Parlaphon*, onde registra os diálogos de seus personagens, obtém por um processo similar, o *Syncrocine*, o sincronismo do Vitaphone, livrando-se do pagamento dos direitos de uso dos novos equipamentos da Western Electric, que em 1925 haviam sido comprados pela Warner Brothers, responsável por “O Cantor de Jazz”, que em 1927 consagraria a introdução do som no cinema¹⁰.

O filme capitalizava, pelo som, os sotaques dos imigrantes italianos, ao mesmo em que enfatizava a presença dos tipos provincianos. Fez muito sucesso, e afinal era a primeira “comédia falada e cantada em português”, aproveitando no cinema o sucesso dos cômicos circenses e teatrais Genésio Arruda, o caipira Bentinho Samambaia e Tom Bill, o imigrante italiano Xixillo

⁹ O tema, é claro, vinha da literatura e Monteiro Lobato é apenas um dos seus autores, no teatro com Martins Pena, João Caetano, e espalhava-se em manifestações populares com o circo, o rádio: Cornélio Pires escrevia livros, gravava discos e fazia *shows* sobre o tema que chega à televisão com Genésio Arruda, artista circense e cantor caipira que migra para o cinema, o rádio e depois para a tv como ocorreu também com Amácio Mazzaropi. Cf Miranda, Felipe e Ramos, Fernão – Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Senac.2000. Verbetes Genésio Arruda e Amácio Mazzaropi.

¹⁰ Cf. Warner Bros: www.osmelhoresdvds.com.br/warnerbros/filmescomsom/filmescomsom.asp. Último acesso 28/01/08

Spicafuoco (BERNARDET, 1979,1929-43). Conforme o testemunho de Jurandyr Noronha,

Genésio Arruda, apesar do sotaque genuinamente Vale do Paraíba, presta-se muito bem a reconstituir a história do 'mineiro que comprou um bonde'... A anedota tinha a intenção de ironizar Antonio Carlos, presidente de Minas Gerais, que vira cortada a sua pretensão de candidatar-se ao Catete. Comprara um bonde (NORONHA, 1987: 246).

O filme ficou em cartaz em São Paulo de setembro de 1929 a fevereiro de 1930, permanecendo de uma a duas semanas em cada uma das salas em que foi programado, indo dos cinemas lançadores do centro aos bairros, cidades de interior e outras capitais, o que foi muito expressivo como resposta do público já que a mudança de filmes era costumeiramente rápida, conforme funcionamento da exibição no Brasil na época. (SCHVARZMAN, 2005, 153-174). Havia assim, a partir de São Paulo um caminho que despontava e que o prolífico Lulu de Barros exploraria, sob o viés da paródia de títulos americanos de sucesso como "*The Pagan*", de W. Van Dyke com Ramon Novarro, que transforma em 1931 em "O Babão". O enredo tinha pontos em comum com o filme original, mas buscava, sobretudo atrair o público acostumado aos filmes americanos. Apesar das referências, no entanto, o que se mostrava nesse e em outros filmes do período eram disputas entre o caipira e o imigrante italiano recheadas da música regional tão ao gosto do público popular. As músicas de Paraguaçu, artistas como Genésio Arruda, o formato das piadas e da própria narrativa vinham do circo (onde também eram interpretados melodramas de origem cinematográficas¹¹) e do teatro popular e iam para a rádio e para o disco. É dessa cadeia, que se ampliaria a partir de 1932 com o rádio comercial e que atingia populações tanto urbanas como rurais – ressalte-se que dela a frequência ao cinema americano também é parte significativa –, que o cinema brasileiro vai passar a fazer parte.

¹¹ Bernadette Lyra assistiu uma encenação de Santa, melodrama mexicano que teve inúmeras versões cinematográficas, num circo no interior do Espírito Santo. Conversa com a autora, 2006.

É com esses filmes de Lulu de Barros, ou ainda com “Coisas Nossas” (1931) de Wallace Downey – que inaugura no sonoro o formato da revista de astros musicais entremeada com números cômicos – apesar do que se dizia sobre a sua baixíssima qualidade¹², que o cinema brasileiro vai procurar estabelecer com mais solidez e continuidade um campo de interlocução com o público¹³.

É claro que houve durante o cinema silencioso encontros entre a produção e o público, como na denominado *Bela época do cinema brasileiro* (ARAÚJO, 1976), grosso modo a primeira década do século passado. Em 1909, por exemplo, a revista cantante “Paz e Amor”, de William Auler, ficou mais de um ano em cartaz. Sucesso análogo ao das várias versões de “O Crime da Mala” (SOUZA, 2004). Os limites da denominação “bela época” já foram devidamente questionados, o que não elimina o fato de que por vezes o cinema brasileiro foi capaz de, ao debruçar-se sobre fatos sociais relevantes ou formas culturais significativas, como a Revista do Ano, encontrar o gosto do público (BERNARDET, 1995:95-100; SOUZA, 2004). Durante os anos 1920, o cinema produzido em Recife por várias produtoras teve significativa repercussão de público (ARAÚJO, 2007: 33-39).

Observando esses novos movimentos e diante do fracasso de suas tentativas de produção de um cinema mais elaborado, Adhemar Gonzaga também volta-se para esses formatos que pareciam se consagrar agora como os mais populares: as revistas musicais, que fará em associação com Wallace Downey e sua produtora, os filmes carnavalescos e os documentários educativos tornados de projeção obrigatória pelo governo pelo Decreto 21.240 de 1932.

¹² “Aliás, foi um filme sem escritor, história e nem diretor...” Cinearte 15/9/1933

¹³ A recepção dos filmes pode ser encontrada Filmografia Brasileira site <http://www.cinemateca.com.br/> que lista as cidades, as salas e o tempo de exibição de cada uma.

As dificuldades com a aceitação de seus primeiros projetos sonoros (Ganga Bruta), em contraposição ao sucesso do musical de "Coisas nossas", de Wallace Downey, faz com que Gonzaga siga nas próximas produções o modelo musical, unindo-se ao norte-americano. "A voz do carnaval" (1933) é um semi-documentário, com som direto da festa citada no título. "Alô alô Brasil" marca a estréia de Carmem Miranda no cinema. Em 1935, o próprio Gonzaga assume a direção de "Alô alô carnaval", onde os números musicais cantados pelos artistas de sucesso do rádio perpassam o filme.¹⁴ O público se interessava em ver Francisco Alves, Mário Reis, Almirante, João de Barro, a própria Carmem Miranda, entre outros, cantando na tela. Para João Luiz Vieira, a novidade da visualização das vozes dos cantores e cantoras já populares no rádio, possibilitada pela inserção do som no cinema, foi o principal fator responsável pelo sucesso das produções que adotaram essa forma (idem:141). Vieira afirma que a ocupação da tela pelos filmes carnavalescos nacionais ocorrida naquela época se deveu prioritariamente à relação do cinema com a música:

Embora como via de saída frente à competição estrangeira, ou enquanto proposta estética, esse rumo tenha sido combatido durante muitos e muitos anos, não resta dúvidas que, nas décadas de 1930, 40 e 50, a união entre o cinema e a música brasileira, identificada para sempre com o cinema que se fez no Rio de Janeiro, possibilitou a sobrevivência e garantiu a permanência do cinema brasileiro nas telas do país (ibid: 41).

Por outro lado, não podemos atribuir apenas aos meios de comunicação esse súbito enlace e a mudança no estatuto do cinema e dos outros meios de comunicação. Ocorriam mudanças políticas num Estado que se forjava centralizador e autoritário. A esse Estado interessava desenvolver um projeto

¹⁴ Segundo Vieira : "Alô alô carnaval" foi exibido recentemente no Rio de Janeiro, em cópia restaurada. É um raro exemplo de preservação da história do cinema brasileiro. Hernani Heffner, pesquisador da Cinédia, e um dos restauradores, informa que se trata do filme sonoro nacional mais antigo totalmente preservado. Todos os anteriores, que citamos, não existem de forma a ser exibidos integralmente. Há trechos de alguns, outros se perderam por inteiro. De *Coisas nossas*, o primeiro sucesso comercial, hoje existe apenas a trilha sonora, sem a imagem sem a imagem, como exemplo dessa situação vexatória".

de unidade nacional do qual os meios de comunicação seriam aliados, quando não diretamente instrumentalizados, como a Rádio Nacional ou o Instituto Nacional de Cinema Educativo, ou francamente constrangido pela censura e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Ao lado disso, as cidades cresciam, as salas de cinema eram adaptadas ao sonoro e novas eram abertas, tornando possível a expansão e fruição dos novos produtos e formatos.

De São Paulo para o Rio: do Regional ao nacional

Chamamos a atenção na primeira parte desse trabalho para o caráter regional do cinema que se produzia no Brasil, caráter, aliás, em total sintonia com a organização política, econômica social e cultural descentralizada da Primeira República. As produções circulavam em suas próprias regiões e esporadicamente em lugares mais distantes para chegar por vezes à Capital Federal, o que seria um acontecimento 'nacional' como já observou Paulo Emílio (GOMES, 1974:80). Para criar a idéia de um "Cinema Brasileiro" os jornalistas de Cinearte faziam na revista a "Campanha pelo Cinema Brasileiro", onde reuniam notícias da produção de filmes em diversos pontos do país. Essa reunião gráfica afirmava a existência de um cinema brasileiro que na verdade só era visto daquela forma nas páginas da revista.

Por outro lado, se a música naquele mesmo momento era uma manifestação e um produto cultural muito menos problemático do que o cinema brasileiro, sua produção, veiculação e consumo também eram regionais. Havia a música regional de diferentes locais do Brasil, a música ligeira orquestral e estrangeira e a música clássica erudita, e era assim que eram veiculadas nas rádios dos anos 1920, com muito maior ênfase para a música 'clássica'. A idéia de uma música popular brasileira estava sendo gestada, e sua instituição acontecerá durante os anos 1930 – momento em que o Brasil, assim como outros países que trocaram os regimes liberais por autoritários baseados na centralização, repressão e tendo o nacionalismo como

o elo de uma identidade comum constroem ou 'descobrem' suas músicas "nacionais autênticas' (HOBSBAWN, 1995:115). Foi assim com o samba, o tango na Argentina, a rumba em Cuba e o fado em Portugal (COSTA, 2007: 43-49 e PARANAGUÁ, 1985: 41-44).

Mas antes que isso aconteça, é conhecida a influência de ritmos nordestinos na música que se produzia no Rio de Janeiro nos anos 1920, e que contribuem para a formação da musica popular no qual as rádios vão basear o seu sucesso.

Em 1929 o fotógrafo Paulo Benedetti fez quatro ensaios de filmes sonoros. Filmou o Grupo dos Tangarás, do qual faziam parte Noel Rosa, Almirante, João de Barro. Gravaram músicas nordestinas, que o grupo cantava com as roupas típicas, inspirados pelo enorme sucesso da passagem pelo Rio de Janeiro dos Turunas da Mauricéia (CABRAL, 2005:39). O sucesso foi tamanho e a surpresa do público com novos ritmos como cocos, emboladas, trizadas, baiões, martelos foi tão grande que houve uma proliferação desses grupos. "A vibração do público só ampliava e se multiplicava. Mas agora as gravadoras e emissoras de rádio já sabiam o caminho. Não foi o rádio que lançou a música popular, mas o contrário" (SEVCENKO, 1998:593).

Havia também grupos como *Os 8 Batutas*, que em 1922 já haviam se apresentado em Paris executando maxixes e sambas com Pixinguinha e Donga, que fazem parte da primeira geração de sambistas que se formava no Rio de Janeiro, momento em que o ritmo, ainda segregado nos morros e proibido de circular pela cidade, já atraía músicos eruditos como Villa Lobos e intelectuais da elite, como Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes num serão em 1926. Como explica Hermano Vianna, que recortou esse evento como emblemático para a constituição do samba como ritmo nacional a partir das relações da música popular com as elites construtoras da idéia da nacionalidade brasileira: "Essa 'noitada de violão pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da 'invenção de uma

tradição', aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade" (VIANNA, 2004: 20).

O cinema que será realizado, sobretudo no Rio de Janeiro, a partir de meados dos anos 1930 terá o samba como música principal, e intérpretes como Carmen Miranda contratada pela gravadora Victor em 1929 unicamente para cantar música brasileira! (SEVCENKO, 1998: 593)

Os novos tempos

Antes de juntar-se a Wallace Downey em 1934 para fazer filmes musicais e aproveitando a chegada recente de seu moderno equipamento *movietone*, no Carnaval de 1933, a convite e sob o patrocínio do jornal *A Noite*, Adhemar Gonzaga filma com Humberto Mauro *Voz do Carnaval*¹⁵. Gênero de reportagem que remonta a 1906, essa seria, no entanto, emblemática. Marcava a chegada dos modernos equipamentos de captação ótica de som na Cinédia e também uma virada na carreira de Adhemar Gonzaga que voltava-se para o documentário e o filme musical. Essa mudança sinaliza de forma expressiva os novos tempos que se estava vivendo no Brasil e em especial no cinema depois do decreto 21.240 de 1932 que incentivava a produção de documentários educativos tornados de exibição obrigatória pelo governo. Gonzaga, um decidido opositor dos 'naturais' passa a realizá-los. Apesar de suas reticências anteriores, em 1933 Gonzaga aceita a encomenda do jornal que era um dos promotores da festa, embora omita esse dado de todo o material veiculado sobre "Voz do Carnaval" na época em *Cinearte* e depois em suas diferentes publicações, dado entretanto, perfeitamente visível no filme e apregoado pelo jornal patrocinador. Mas a natureza da festa

¹⁵ Filme tido como desaparecido, tive acesso em 2007 a partes de seus negativos encontrados nos Estúdios da Cinédia e depositados na Cinemateca Brasileira.

carnavalesca também estava mudando. De um acontecimento de organização privada, passa a festa oficial.

Até 1932 o Carnaval era uma festa privada e financiada por grupos de comerciantes e jornais. A partir de 1932 é possível acompanhar mudanças atrelando a sua organização e o financiamento ao Estado. Nesse ano é iniciada a organização dos desfiles de carnaval na forma de competição. Em 1933, ano do documentário, o Carnaval é oficializado pela Prefeitura do Distrito Federal (MORAES, 1987). O filme realizado por Gonzaga e filmado por Humberto Mauro documenta esses fatos. Para atenuar o caráter de reportagem, enxerta-se um tênue enredo de Joracy Camargo, então prestigiado autor teatral. Nele Pablitos, um cômico argentino vem ao Brasil conhecer o carnaval carioca. Essa é a chance de mostrar todos os desfiles, as competições nas praias, os bailes e no estúdio cantores como Carmen Miranda e Lamartine Babo. Mas permite também fazer de Momo, que era até então uma alegoria desenhada, o rei da festa, aquele que conduz o filme à redação de *À Noite* (o patrocinador) e recebe do prefeito Pedro Ernesto e do seu secretário de turismo Lourival Fontes, as chaves da cidade. Através da autoridade de Momo, o filme costura na imagem, a oficialização da festa.

Ora, com a produção desse documentário sonoro que utiliza as gravações sobretudo para registrar as falas das autoridades (isso é possível observar no material em película que estou analisando manualmente) é como se Gonzaga sinalizasse a sua percepção de um novo tempo que exige mudanças, e sua adesão. Vale lembrar que nesse momento já havia sido editado o decreto 21.240 que obrigava a inclusão de documentário educativos nacionais a toda projeção de um filme de ficção estrangeiro. Isso era um incentivo à produção cinematográfica para o qual ele e outros produtores como Carmen Santos vão aderir também.

Samba, nacionalização e reconhecimento do cinema: Pra dizer o quê?

Entre 1934 e 1936 são feitos alguns filmes musicais significativos como "Alô Alô Brasil" (1936), "Alô Alô Carnaval" (1936), "Bonequinha de Seda" (1936) e "Favela dos Meus Amores" (1935). Todos têm músicas de autores conhecidos como Ari Barroso, Lamartine Babo, Benedito Lacerda, João de Barro e Custódio Mesquita. Eles fixam o samba como ritmo predominante no cinema e no gosto dos espectadores, contribuindo para associar o samba à categoria de ritmo nacional. As músicas, em geral marchinhas, estavam relacionadas ao Carnaval, ocasião em que os filmes eram exibidos. Havia outros, como "Estudantes", exibidos no meio do ano, que procuravam dissociar os *filmusicais* do Carnaval.

O elenco dos filmes era formado predominantemente pelos cantores em evidência e eram eles – Francisco Alves, Carmen Miranda, Dircinha Batista, Mário Reis, Almirante, Lamartine Babo – os astros do novo *star system* cultuado pelas revistas de rádio e de cinema. Havia também comédicos como Mesquitinha e Batista Júnior e Jorge Murad e atores como Jayme Costa para dar suporte às cenas dialogadas. Desconhecemos ainda como eram feitos os contatos e contratos entre as produtoras como a Cinédia, a Waldow Filmes, a Sonofilmes, as rádios dos quais cantores e comédicos eram contratados e as gravadoras de discos como a RCA Vitor. Não nos foi possível ainda, estabelecer como se organizava essa cadeia e o lugar do cinema nela, ainda que o lançamento de um filme e os discos de suas músicas se atelassem, atrelando revistas, a programação das rádios, os shows dos artistas, etc.

Uma figura fundamental nessa equação é Wallace Downey, embora, talvez por isso mesmo, exista muito pouca documentação sobre ele. Downey era o representante da Columbia Records, sócio de Alberto Byington na Sonofilmes e parceiro de Gonzaga em três filmes, dentre eles *Alô Alô Carnaval*. Segundo Ruy Castro, as músicas desses filmes eram escolhidas por Wallace Downey, o que lhe permitiria ter os direitos sobre a autoria, que repassava

para a editora musical de Nova York de que era representante, tirando daí ganhos significativos, conforme sugere em seu livro (CASTRO, 2005:119). Entretanto como mostra o mesmo autor, a maioria dos intérpretes era contratada da RCA Vitor, como Francisco Alves, ou da Odeon, como Carmen Miranda (CASTRO, 2005:117-118). Ignoramos, portanto, as relações que se estabeleceram entre Downey e as gravadoras, os cantores e os compositores, apesar das sugestões de Castro que se baseia em depoimentos com vários músicos que venderam ou perderam suas músicas com o empresário americano.

Os filmes, ancorados no gosto do público pelos cantores, fazem sucesso, mesmo aqueles de fatura sabidamente ruim, como *Coisas Nossas*, prova de que o cinema era apenas um suporte para a imagem e as vozes dos astros, ainda que muitos deles tivessem ambições, como a de criticar hábitos europeizados, caso de "Alô Alô Carnaval" de Adhemar Gonzaga.

O enredo dos filmes e sua realização eram simples. O humor era radiofônico. A encenação tentava-se imitar os filmes americanos, ao mesmo tempo em que, numa postura nacionalista característica da época, se fazia a crítica daqueles que exibiam costumes (usar termos em inglês, por exemplo) e o contato com a cultura estrangeira como um privilégio pessoal. "Bonequinha da Seda" critica os hábitos americanizados ao mesmo tempo em que anuncia como grande feito utilizar pela primeira vez no Brasil uma grua para filmar cenas e coreografias à la Busby Berkeley. O recurso ao gênero musical com situações do tipo *boy meets girl* e a montagem de um espetáculo eram comuns, ainda que em "Alô Alô Carnaval", por exemplo, a montagem fracasse por conta de responsáveis muito irresponsáveis, que parecem querer afirmar todo o tempo que, ao contrário dos Estados Unidos, no Brasil, o importante não é chegar lá: *the show d'ont must go on*, mas esculachar!!

No caso de "Favela dos meus Amores" de Humberto Mauro, o espetáculo se realiza e acontece numa favela, lá onde moram os verdadeiros sambistas, um lugar visto como exótico e pitoresco, sobretudo depois da visita do poeta

francês Blaise Cendrars nos anos 1920, responsável por desencadear uma onda de produções romantizadas sobre o lugar, feita por pintores modernistas, em torno dos pobres e negros que ali habitavam.

Aproveitando essa onda que vem dos anos 1920 e juntando-se ao pensamento social dos anos 1930 ao qual somavam-se as tendências esquerdizantes de Carmen Santos, em "Favela dos Meus Amores" (1935) Humberto Mauro vai levar suas câmeras para o Morro da Providência, onde, mesclando a abertura de um cabaré por jovens que chegam da França com o desfile dos astros de sempre, filma cenas da favela, enfocando a população local predominantemente negra. Em entrevista a produtora acentua sua preocupação social:

Carmen Santos disse que reputa interessante (...) imprimir uma feição inteiramente humana e realista [ao filme], procurando frisar os contrastes chocantes entre a miséria do morro e a opulência dos arranha-céus e palacetes luxuosos da cidade com seus cassinos monumentais onde corre o ouro em fortes torrentes enquanto a grande massa humana habitante nos diversos arredores da capital vive na mais negra e pungente miséria, passando fome e não raro morrendo à mingua de recursos e de alimentos. São estes contrastes sociais que dão uma nota de realismo e humanidade ao trabalho de Carmen Santos, trabalho este que por sinal será o primeiro de uma série que está sendo confeccionada nos seus estúdios, instalados na Tijuca, e que dentro de breves dias será lançado na tela dos nossos cinemas (A Manhã, 6/9/1935).

O filme, um grande sucesso, foi saudado por Alex Viany como uma verdadeira revolução e visto posteriormente por ele como precursor do neo-realismo já que tirara a câmera do estúdio para ir à favela e lá filmara utilizando como personagens os habitantes locais (VIANY, 1993: 108).

Exageros à parte, Humberto Mauro foi preso por uma noite durante as filmagens, justamente por saído do estúdio ter subido com a câmera à Favela da Providência, mostrando seus habitantes: "Era a cena do enterro na favela, importantíssima, que a Censura queria cortar, alegando que mostrávamos

muitos pretos, era triste demais. Foi uma luta tremenda, mas consegui que o filme permanecesse intacto” (Jornal do Brasil, 15/2/1975))¹⁶.

Mauro afirma que esse procedimento lhe valeu, em 1935, a suspeita de ser comunista: “Imagine que o sujeito da polícia achou que era coisa de comunista. Logo eu, católico, apostólico, romano praticante” (Jornal do Brasil, 15/2/1975). Mostrar negros era coisa de derrotistas que queriam acabar com a boa imagem do país.

É interessante lembrar que naquele momento, o mesmo em que se desenvolve a literatura regionalista, pintores como Cândido Portinari se voltam para a favela em busca de elementos populares, por seu interesse social e até mesmo pitoresco, como se vê em Tarsila do Amaral, apontando para a apropriação letrada da cultura popular de raiz negra e de seus espaços de exclusão.

Há, portanto, por trás e na frente das imagens que se utilizam do samba no cinema sonoro brasileiro, a percepção da exclusão e a marginalidade dos negros. Ela não vem do cinema, sabemos disso, mas o cinema as aprofunda.

É importante lembrar que o mito da democracia racial está se construindo nesse momento, com a edição de “Casa Grande e Senzala”, de Gilberto Freire (1933). Nos filmes, o sexo, a mulata e o samba encobrem o preconceito. Os filmes desse período tornam essas questões muito palpáveis. Os negros praticamente não aparecem – aparecem em situações secundárias em conjuntos musicais, ou a mulher mulata como a empregada gostosa (ela namora o mordomo português de “Bonequinha de Seda”, 1936, Oduvaldo Vianna).

Em “Samba da Vida”, comédia musical de 1937 sem associação com o carnaval, mostra as peripécias de um ladrão que ocupa uma casa luxuosa e se faz passar por seu proprietário. Em paralelo, a filha canta num filme que tem

¹⁶ Tentei encontrar mais dados sobre essa prisão a que se refere Humberto Mauro, mas nada encontrei no Arquivo Público do Rio de Janeiro, local que centraliza a documentação da polícia na época. Como me observou Ângela Castro Gomes a respeito dessa prisão, muitas vezes as ocorrências sequer eram documentadas.

cenas no morro. Morro como sabemos é o eufemismo poético para designar uma favela. Ali é possível ver alguns negros dançando maracatu de costas! E baianas: uma é mulata, outra um senhora negra que aparece de relance.

Aliás, favelas com quase nenhum negro é possível observar desde 1931 em “Mulher” de Octávio Gabus Mendes, como os filmes já citados, uma produção da Cinédia de Adhemar Gonzaga.

Se nesses filmes a presença de negros é certamente medida e meditada, ocioso lembrar que em 1942 o Departamento de Imprensa e Propaganda de Lourival Fontes seguiu de perto e com desagrado as filmagens de Orson Welles sobre o Carnaval, as escolas de samba e Grande Otelo. O filme que selaria artisticamente a política da boa vizinhança não chegou às telas. Os motivos eram semelhantes aos usados contra Humberto Mauro em 1935. Assim, à parte reconhecermos que o cinema passa a ter uma existência real para o público, e que passa a atingir um reconhecimento social e político ao participar da cadeia produtiva de significações que incensava os novos elementos nacionais, e até mesmo, em negativo pela preocupação em prender e vigiar o que produzia um diretor que sobe com câmeras numa favela, talvez isso nos permita concordar com as formulações de Lilia Schwarcz sobre esse momento, num texto que chama justamente de “A Estetização da democracia racial”:

Na representação vitoriosa dos anos 30, o mestiço transformou-se em ícone nacional, em um símbolo de nossa identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura, isto é, no samba, na capoeira, no candomblé e no futebol. Redenção verbal [e eu diria visual também no cinema] que não se concretiza no cotidiano, a valorização do nacional é acima de tudo uma retórica que não tem contrapartida na valorização das populações mestiças discriminada (SCHWARCZ, 2004: 178).

A essa retórica pode-se dizer que a introdução do som nos cinema brasileiro serviu com desenvoltura, ao mesmo tempo em que, servindo-se dela, procurava consolidar-se como manifestação cultural.

Referências

ARAÚJO, Luciana Correa – “O cinema em Pernambuco nos anos” 1920 IN I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007.

ARAÚJO, Vicente de Paula – A Bela Época do Cinema Brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUGUSTO, Sérgio – Esse Mundo é um Pandeiro. São Paulo: Cia das Letras, 1989

BERNARDET, Jean-Claude – Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935 Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1979

BERNARDET, Jean-Claude – Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro. São Paulo, Annablume, 1995

CABRAL, Sérgio – No tempo de Almirante. Rio de Janeiro: Lumiar/Chediak, 2005

CASTRO, Ruy – Carmen: uma biografia. São Paulo: Cia das Letras, 2005

CINEMATECA BRASILEIRA, Filmografia Brasileira, contendo número de salas, disponível em <http://www.cinemateca.com.br/>. Acesso em 25-03-2009

COSTA, Fernando Moraes – “Início do cinema sonoro: a relação com a música popular no Brasil e em outros países” IN Machado Jr, Rubens et alli Estudos de Cinema Socine VII, São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006

COSTA, Fernando - O som no cinema brasileiro - revisão de uma importância indeferida. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFF/IFCS, 2007

GOMERY, Douglas – The coming of soud. New York: Routledge, 2005

GOMES, Paulo E. Salles – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HOBBSAWN, Eric – Era dos Extremos. São Paulo: Cia das Letras, 1995

PARANAGUÁ, Paulo – Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: LP&M, 1985

SCHVARZMAN, Sheila. Filmando a mulher no cinema mudo brasileiro. ArtCultura, Uberlândia - MG, v. 10, n. 2004, 55-64,

SCHVARZMAN, Sheila – Humberto Mauro e as Imagens do Brasil, São Paulo: Edunesp, 2004

Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Pernambuco
ISSN 1516-6082

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 25, n. 49, 153-174, 2005.

SCHVARCZ, Lilia M. "Nem branco nem preto, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade" IN SCHWARCZ, Lilia M. (org) História da Vida Privada no Brasil vol IV. São Paulo: Cia das Letras, 2004

SOUZA, José Inácio de Melo – Imagens do Passado. São Paulo: Senac, 2004

VIANNA, Hermano – O Mistério do Samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2004

VIANY, Alex – Introdução ao Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Revan, 1993