

Cinema e intermedialidade na América Latina: o que a *cabaretera* tem a nos dizer sobre este processo¹

Cinema and intermediality in Latin America: what the *cabaretera* has to tell us about this process

*Maurício de Bragança*²

1 Este artigo tem como base a comunicação apresentada no I Cinemídia Intermidialidades, encontro internacional realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) entre os dias 16 e 20 de novembro de 2015.

2 Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e da Pós-graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq Nível 2. E-mail: mauriciode@yahoo.com.

Resumo

As mídias ganham materialidade pela perspectiva de cruzamentos intermidiáticos que lhes garantem uma “impureza” desde suas origens. Neste artigo pretendemos discutir de que forma o cinema latino-americano se organizou através de circuitos midiáticos. Os cinemas nacionais na América Latina se estabeleceram em determinados contextos sociais, políticos e econômicos que ganharam sentido na ideia de cultura intermidiática. Para isso, nos inspiramos na presença da *cabaretera* num repertório do cinema musical latino-americano que, desde o início do processo de sonorização, aponta para a importância de pensarmos os circuitos midiáticos como forma de compreender as matrizes culturais que impactaram a nossa produção cinematográfica.

Palavras-chave

Cinema musical latino-americano, intermedialidade, *cabaretera*.

Abstract

Media gain materiality from the perspective of an inter-mediatic crossing that guarantees them an “impurity” since their beginnings. In this article we intend to discuss how Latin American cinema has organized through media circuits. The national cinemas in Latin America have settled in social, political, and economic contexts that have gained meaning in the idea of intermedial culture. For this, we are inspired by the presence of the *cabaretera* in the Latin American musical cinema. From the arrival of sound in the cinema, this character points to the importance of thinking in the intermedia processes as cultural matrices that impact our cinematographic production.

Keywords

Latin American musical Cinema, intermediality, *cabaretera*.

Las tareas a realizar cuando el patrón estaba en casa eran las más pesadas, porque no podía acompañarse cantando, mientras que a la mañana entonaba diversas melodías, en general tangos, milongas y tangos-canción escuchados en las películas de su actriz-cantante favorita. (Manuel Puig, Boquitas Pintadas)

O primeiro longa-metragem sonoro mexicano, *Santa*, dirigido por Antonio Moreno em 1932, produzido pela *Compañía Nacional Productora de Películas*, apresenta uma cena em que a protagonista (Lupita Tovar), uma prostituta de bom coração, escuta no rádio uma canção. A cena se inicia com um *close* no rádio, onde escutamos os primeiros acordes e versos do bolero. Logo vemos Santa diante de um espelho, a dançar feliz com o robe aberto, deixando à mostra seu corpo em trajes íntimos. Outro *close* do rádio e entra em quadro Hipólito (Carlos Orellana), o cego que toca piano no cabaré onde Santa trabalha e que nutre pela prostituta uma paixão silenciosa. Contemplativa, ela diz ao pianista que a canção lhe fora dedicada. O bolero ouvido pela personagem faz parte de um gênero musical que ganhou projeção internacional por um processo de intermedialidade, no qual a formação de um circuito organizado em torno do cabaré, do rádio e do cinema é fundamental. Nesta passagem, ressaltamos o bolero por sua presença determinante nos melodramas mexicanos dedicados ao cabaré e ao universo da personagem da prostituta, mas podemos expandir esta relação para outros gêneros da canção, que também se sintonizaram com outros repertórios fílmicos. Falando sobre a relação entre teatro de revista, canção e cinema pelo gênero *ranchero*, Yolanda Moreno Rivas, explica:

As revistas que utilizavam canções do estilo *ranchero* iniciaram com *México lindo* e *Do rancho à capital*, cuja estrutura prefigurava a produtiva e popular comédia *ranchera* do cinema mexicano. O estilo teve seu apogeu com o estilo *neobravía* de Lucha Reyes e célebres revistas como *Rayando el sol*, da Companhia de Revistas Soto, um verdadeiro sucesso de bilheteria que, além de inspirar o famosíssimo filme, teve a honra de

permanecer vários meses do ano de 1937 no Palácio de Belas Artes com o teatro lotado³ (RIVAS, 2008, p. 60).

É emblemático que, no primeiro filme de sincronização entre som e imagem da história do cinema mexicano, o rádio ganhe um destaque tão grande em uma cena, com direito a um plano em que vemos apenas o aparato e ouvimos a canção (que na cena é apresentada integralmente), como se de fato estivéssemos ouvindo o bolero a partir desta mídia, mas na tela do cinema.

Santa, nome da personagem e título do filme, também intitula o bolero de autoria de Agustín Lara que forneceu o argumento para o desenvolvimento da narrativa do longa-metragem, a história de amor do cego pianista pela mulher que, por infortúnios do destino, acabou sendo levada à prostituição: “En la eterna noche de mi desconsuelo, tú has sido la estrella que alumbró mi cielo”.

Assim como o filme que iniciou esse processo de sincronização entre som e imagem no México, inúmeros outros, de vários gêneros cinematográficos, também recorreram a esta fórmula *canção e narrativa* para contarem suas histórias na tela. Apenas no repertório dos filmes de cabareteras dos anos 1940 e 1950, poderíamos citar vários: *Pervertida* (José Díaz Morales, 1945), *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947), *Señora tentación* (José Díaz Morales, 1947), *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), *Callejera* (Ernesto Cortázar, 1949), *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Arrabalera* (Joaquín Pardavé, 1950), *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), dentre outros. Todos eles

3 As traduções deste artigo são de responsabilidade do autor. “Las revistas que utilizaban canciones del estilo ranchero se iniciaron con *México lindo* y *Del rancho a la capital*, cuya estructura prefiguraba la productiva y popular comedia ranchera del cine mexicano. El estilo tuvo su apogeo con el estilo neobravío de Lucha Reyes y célebres revistas como *Rayando el sol* de la Compañía de Revistas Soto, un verdadero taquillazo que además de inspirar a la famosísima película, tuvo el honor de permanecer varios meses del año 1937 en el Palacio de Bellas Artes con el teatro lleno”.

recorreram ao universo do bolero, que circulava pelas ondas do rádio, para expor o drama da *cabaretera*⁴.

Também nos anos 1950, o filme brasileiro *Carnaval Atlântida*, dirigido em 1952 por José Carlos Burle, traz uma cena emblemática do nosso cinema nacional: o momento em que Lolita (María Antonieta Pons) ensina o professor Xenofontes (Oscarito) a dançar mambo. Na cena, a provocante rumbeira apresenta ao sisudo e erudito professor de história e cultura gregas os passos da dança caribenha, construindo a ponte necessária entre cultura erudita e cultura popular que o filme evoca (e seus desdobramentos nas discussões sobre centro e periferia ou, ainda, desenvolvimento e subdesenvolvimento). Para além das discussões sobre a potência desconstrutora que a paródia operava no repertório da chanchada, politizando o debate sobre subdesenvolvimento e atraso em nossa cinematografia⁵, um detalhe em especial presente na cena merece nossa atenção neste artigo.

No encontro entre as duas personagens, antes de começar sua performance arrebatadora, a *cabaretera* liga o rádio e, dali, surge a música que iria acarretar no processo de transculturação/carnavalização fundamental proposta pelo filme, ao fazer o corpo culturalmente engessado do erudito professor sacudir-se em molejos que o ritmo da canção exigia. Em outra oportunidade (BRAGANÇA, 2010), já comentamos a presença da personagem da rumbeira/*cabaretera* – uma das representantes maiores do cinema clássico mexicano – em telas brasileiras, indicando que, em meados do século passado, a indústria cinematográfica mexicana ampliava suas fronteiras – culturais e mercadológicas – sobre outros mercados

4 Neste artigo, optamos por utilizar o termo em espanhol, ainda que a palavra *cabareteira* exista em português, por acreditarmos que a acepção da palavra original não encontra correspondência em nosso idioma. No México, o termo *cabaretera* traz em si não apenas a referência à personagem deste ciclo de filmes (inexistente na cinematografia brasileira), como também ao universo que circunda essa personagem. O significado do cabaré na cultura mexicana promove uma série de agenciamentos políticos, sociais e culturais que acabam por dar suporte às questões postuladas pelo cinema de *cabareteras*. Neste sentido, privilegiamos o uso do termo em espanhol para preservar toda a complexidade conceitual original que o termo carrega.

5 Dentre as inúmeras contribuições sobre as relações entre chanchada e paródia de vários pesquisadores brasileiros e estrangeiros, destaco aqui a pioneira investigação sobre o tema de autoria de João Luiz Vieira, indicando a leitura de um artigo tão fundamental quanto clássico a respeito da discussão: VIEIRA, João Luiz. "Este é meu, é seu, é nosso: Introdução à paródia no cinema brasileiro". *Filme Cultura*, no. 41/42, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983.

nacionais cinematográficos latino-americanos⁶. Ressaltamos em outro artigo (BRAGANÇA, 2012) o quanto este diálogo entre cinema mexicano e cinema brasileiro foi frutífero em significações e afirmações políticas de caráter transnacional. Aqui, mais uma vez, recorremos a estas discussões e, sobretudo, a esta memorável cena da comédia do cinema brasileiro, para pensarmos a questão da intermedialidade que a cena sugere.

Na tela do cinema, testemunhamos não apenas a presença desta outra mídia, o rádio, mas, sobretudo, podemos analisar o papel que os cruzamentos midiáticos assumiram na produção de sentidos operada na conformação da indústria cultural e, principalmente, na organização de um repertório simbólico e cultural presente no universo intermediário latino-americano. Neste artigo, recorremos a estas prostitutas e *cabareteras* do cinema mexicano – e seu encontro com o cinema brasileiro – para problematizarmos discussões em torno da linguagem do cinema, do circuito intermediário, do universo do cabaré e do teatro de revista e da cultura de massa na América Latina.

Interessados em pensar uma genealogia das mídias, André Gaudreault e Philippe Marion partem do princípio de que “a intermedialidade [é] encontrada em qualquer processo de produção cultural” (apud RAJEWSKY, 2012, p. 20). Assim, podemos pensar que, para compreender qualquer mídia especificamente, é necessário que pensemos suas relações com outras mídias, como parece indicar o gesto da rumbeira diante do rádio ou da prostituta a ouvir a canção. Se constatamos que o cinema é uma “arte impura”, como diagnosticou André Bazin ao analisar as relações deste com o teatro e a literatura⁷, podemos ir ainda mais fundo ao recuperar uma história tecnológica das origens do cinema, que se misturava com toda uma série de aparatos óticos e visuais, além de inseri-lo em um contexto cultural no qual outras formas de expressão de entretenimento

6 Neste sentido, faço menção às pesquisas de Tunico Amâncio sobre a distribuidora de filmes mexicanos PELMEX, cuja atuação na América Latina foi estrategicamente imprescindível na alocação da filmografia daquele país por todo o continente, inclusive em território brasileiro.

7 Aqui fazemos referência ao clássico artigo de André Bazin “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, publicado em BAZIN, André. O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014.

tinham espaço: “o período do primeiro cinema foi uma época de confusão inicial em que o cinema estava misturado a outros tipos de manifestações culturais – o teatro popular, a lanterna mágica, o vaudeville, as atrações de feira” (COSTA, 2005, p. 72). Desta forma, o cinema instalava-se nesse contexto não apenas como uma nova mídia que encarnava as expressões mais desafiadoras do sentido de modernidade, mas, sobretudo, incorporava, nesse sistema próprio de um circuito industrial e tecnológico, um novo sentido de experiência que também diagnosticava um aparato sensorial hibridizado pelos meios.

(...) os espectadores de cinema levaram para a experiência cinematográfica modos de ver cultivados em uma variedade de atividades e práticas culturais. Ao examinar práticas que coexistiram com os momentos iniciais do cinema, minha hipótese é de que este terminou por ser mais do que apenas uma de uma série de novas invenções, porque incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em diversos aspectos da chamada vida moderna (SCHWARTZ, 2004, p. 338).

Nas palavras de Vanessa R. Schwartz percebemos a impossibilidade de pensarmos o cinema como uma mídia autônoma e independente – como também nos ensina Gaudreault e Marion –, ressaltando que a intermedialidade do cinema será abordada, neste artigo, “numa acepção deliberadamente simples, que é a de ‘interação entre as mídias’” (MOSER, 2006, p. 43). No entanto, encaminharemos uma discussão mais centrada em aspectos de intermedialidade que o repertório dos filmes musicais latino-americanos (da passagem para o sonoro bem como no que resultou desse diálogo entre narrativa e música), em especial no México e no Brasil, pareciam emular: a combinação de várias expressões da indústria do entretenimento como forma de proporcionar o espetáculo intermediático na tela, sobretudo no que concerne ao cruzamento entre cinema e rádio, ressaltando, porém, outras naturezas de hibridização (linguagens, expressões artísticas, manifestações culturais). Esta discussão ganha um relevo ainda maior se pensarmos que o imaginário popular em torno dos processos de identidade nacional que se organizaram desde o final do século XIX e ao longo do século XX na América

Latina se articulou intimamente com o estabelecimento de um circuito de mídias que incorporou a emergência e transformação de uma vasta realidade midiática.

Por volta do final do século XIX, e ao longo de todo o século XX, novas mídias se desenvolveram e se impuseram como mídias de massa: fotografia, fonógrafo, telefone, rádio, cinema, televisão, vídeo, para mencionar apenas as mais conhecidas e que fazem parte constitutiva de nosso cotidiano (MOSER, 2006, p. 54).

Esta profusão midiática foi fundamental para operar o atravessamento do massivo na cultura popular que se constituiu a partir das mediações promovidas pela indústria cultural na América Latina, fazendo com que as relações entre comunicação, cultura e política ganhassem centralidade no jogo dessas mediações, como muito bem ressalta Martín-Barbero (2001). É no seio destas disputas pelas representações do popular na cultura midiática que se constituem os processos de hegemonia (e contra-hegemonia) na conformação de determinadas tradições nacionais. Se Maria Antonieta Pons, no cinema, recorre ao mambo para ensinar (a Oscarito e ao espectador) onde se localiza o popular; ou se a prostituta Santa, decaída em seu infortúnio, aprende pelas letras dos boleros o que é o verdadeiro amor; é pelo rádio que esse investimento se dá, pontuando o papel decisivo que o circuito midiático operou na organização de um sistema simbólico latino-americano. O cruzamento intermidiático se constitui, desta forma, num processo fundamental para organizarmos as discussões sobre a cultura popular e o modo como devemos pensar a constituição de repertórios simbólicos da cultura de massa.

A ideia de modernidade que sustenta o projeto de construção de nações modernas nesses anos [1930 a 1950] articula um movimento econômico – entrada das economias nacionais na participação no mercado internacional – a um projeto político: constituí-las em nações mediante a criação de uma cultura e de uma identidade nacional. Projeto que somente será possível mediante a comunicação entre massas urbanas e Estado. As mídias, especialmente o rádio e o cinema, em alguns países – México, Brasil, Argentina –, irão fazer a mediação das culturas rurais tradicionais com a nova cultura urbana da sociedade de massas, introduzindo nesta elementos de oralidade e da expressividade daquelas, e possibilitando que deem o passo da racionalidade expressivo-simbólica

à racionalidade informativo-instrumental organizada pela modernidade (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 42).

Percebemos que tais cruzamentos assumem uma perspectiva diacrônica ao apontar as mudanças nas práticas e nas funções dos processos intermediáticos que operam no interior de determinados produtos da mídia, ressaltando a presença de mídias distintas na emergência de novas experiências da produção midiática. Assim, compreender um determinado produto midiático é observá-lo a partir dos seus atravessamentos intermediáticos. Ao analisar tais fenômenos, Irina O. Rajewsky (2012) ressalta três subcategorias relacionadas ao processo intermediático.

A primeira delas se refere à transposição midiática, quando a criação de um produto está relacionada à transformação de uma mídia em outra. É o caso, por exemplo, das adaptações cinematográficas de obras literárias, que fazem transitar uma fábula entre contextos semióticos distintos, organizando um percurso entre mídias também distintas. Podemos citar, nesse contexto, estas narrativas que migram das letras das canções para as telas de cinema, como o caso de *Santa e outras prostitutas* do cinema mexicano.

Um segundo caso de intermedialidade estaria relacionado à combinação de mídias convencionalmente diferentes, articulando-as em uma experiência conjugada, como nas produções multimídias. É o caso de algumas experiências históricas da chegada do som ao cinema, quando a projeção dos filmes era acompanhada pela reprodução de discos, tentando sincronizar o que acontecia na tela com o que se ouvia. É importante estarmos atentos, no entanto, à ideia de que falar de “mídias convencionalmente diferentes” não significa acreditar em uma pureza essencial do meio; uma vez que nenhuma mídia opera sentido de forma isolada, mas, se organiza, inclusive, na combinação de forças sociais e econômicas.

Por fim, a autora enfoca a intermedialidade em um sentido mais restrito de referências midiáticas – quando se notam referências a uma mídia em outra –, como no caso da evocação de determinados recursos da linguagem cinematográfica em um texto literário. Aqui, as mídias não aparecem combinadas como no

segundo caso, mas tematizadas a partir de algum procedimento que repercute a presença da mídia alheia na materialidade própria da mídia que a acolhe. Podemos mencionar a própria presença da música diegética na cena de *Santa*, que simula a transmissão da música pelo rádio.

É importante, no entanto, percebermos que essas subcategorias de relações intermidiáticas não se constituem de forma excludente, podendo ser combinadas alternadamente, como alerta a autora:

Em relação a essa divisão tripartida, é importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois (sic) ou até de todas as três das categorias intermidiáticas apresentadas. Como filmes, por exemplo, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas (RAJEWSKY, 2012, p. 26).

Essa categorização proposta por Rajewsky nos ajuda a pensar de que forma o cinema desenvolveu diversas naturezas de relação com outras mídias, tanto no aspecto formal da linguagem quanto na ordem estética ou narrativa. No caso específico dos filmes de *cabaretera* mexicano, nos quais a figura da rumbeira é personagem central, podemos observar a presença de vários marcadores formais que se constituíram no interior de outros meios, como o já citado rádio, mas também o *vaudeville*, o teatro de carpa⁸ e o teatro de revista, e também as narrativas da cidade presentes nas páginas dos jornais (recorrendo aqui a um expediente narrativo também dos filmes policiais americanos). Estas referências se constituem em importantes formas de espetáculo e de narração que se hibridizaram e se combinaram como um projeto estruturante da narrativa e, sobretudo, da construção da cena dos filmes musicais *cabareteros*.

8 As carpas mexicanas foram um tipo de teatro muito popular desde o início do século XX no México e se assemelhavam aos circos, uma vez que eram compostas por estruturas desmontáveis feitas de lona que percorriam de forma itinerante várias partes do país. Ali, eram apresentados números diversos; desde obras de teatro popular – sobretudo comédias e melodramas –, até números de circo ou apresentações musicais.

Para pensarmos esses cruzamentos, é necessário recorrermos ao cabaré como um espaço de articulação intermediática fundamental nesse processo, capaz de combinar gestos e procedimentos de múltiplas manifestações culturais e de linguagem, nos quais os processos de mediação se constituíram desde o final do século XIX em vários países da Europa. Naquele momento, a canção tornou-se a principal forma de entretenimento, sobretudo nos cabarés franceses, assumindo-se como um meio de comunicação pública que também trazia em si uma característica de informação; emulando o papel dos jornais, como nos mostra Lisa Appignanesi (1984, p. 9):

A chanson não era apenas uma letra de amor ou de humor que entretinha, mas também funcionava como um veículo de reportagem – uma alternativa ao jornal, que, por causa de sua dependência de maquinário e finanças, era amplamente controlado pela classe dominante. Como tal, a *chanson* foi um dos poucos meios pelos quais as pessoas puderam guardar sua história do dia a dia e publicamente expressar suas reações aos eventos contemporâneos. Uma versão popular do jornal, transmitida oralmente em ruas, cafés, reuniões e tavernas, a música poderia satirizar ou ridicularizar a autoridade e atuar como uma convocação⁹.

Caminhando em uma linha tênue entre o teatro e o show de variedades, o cabaré construía um lugar independente nas formas de espetáculo. Como um meio instável, que partia de uma improvisação tanto na programação quanto na cena, o cabaré se apresentava como um território experimental que, aos poucos, foi misturando várias linguagens e estéticas que surgiam com os movimentos das vanguardas artísticas. Rompendo com o espaço tradicional do teatro, que separava público e os agentes em cena, as apresentações do cabaré desconsideravam a quarta parede do palco tradicional e convocavam o público a atuar de forma mais direta, apresentando um procedimento que também estaria presente, de forma

9 “Not only was the *chanson* a love lyric or mood piece which entertained, but it could function as a reporting vehicle – a performed alternative to the newspaper, which because of its dependence on machinery and finance, was largely controlled by the ruling class. As such, the *chanson* was one of the few means by which the people could record their daily history and publicly voice their reactions to contemporary events. A people’s version of the newspaper, passed on orally in streets, cafés, meetings and taverns, the song could spoof or ridicule authority and act as a rallying call”.

particular, nos números musicais do cinema clássico, no qual também se nota o abandono da simulação ilusionista que isola o espectador da cena. Pensando na relação do espectador com a cena, que migraria dos espetáculos do palco para as cenas de boate do cinema musical, João Luiz Vieira (2003, p. 49) dirá que “a relação espectral não sofrerá instabilidades, até porque o cenário da boite já posicionava, narrativamente, uma plateia dentro do filme; em consonância com a plateia do lado de cá, na sala de cinema”.

No cabaré, veículo privilegiado das vanguardas artísticas, a ideia de variedade é um conceito fundamental que passa a organizar a programação: artes plásticas, poesia, música, esquetes, polêmicas, ação política, projeção de imagens; tudo se organiza em torno de uma ideia de entrecruzamento de experiências artísticas e multiplicidade de mídias. É nessa chave do entrecruzamento de linguagens que Appignanesi apresenta uma experiência dadaísta do *Cabaret Voltaire*, em Zurich, na década de 1910:

O programa, em si, era uma colagem não sistemática, cujas várias peças poderiam ser rearranjadas e alteradas aleatoriamente, em um processo contínuo de criação. Assim, o Cabaret Voltaire encenou um programa díspar: performances de poetas e escritores franceses, russos, alemães e suíços; canções de Bruant; uma orquestra de balalaica, Rubenstein interpretando Saint-Saëns; poemas de Max Jacob, Erich Mühsam, van Hoddis; o leilão de uma boneca. Qualquer variedade de combinações era possível. E, claro, à medida que os dias passavam, havia as criações pessoais dos próprios dadaístas¹⁰ (APPIGNANESI, 1984, p. 79).

Essa experiência multidimensional das expressões artísticas e das várias manifestações das linguagens dos espetáculos chegaria à América Latina através de cabarés de feições transculturalizadas pelos trópicos, mas mantendo esse mesmo cruzamento que se observou na sua gênese europeia. Aqui, o modelo de cabaré será entrecruzado com o teatro de revistas, em uma experiência na qual a sátira

10 “The program itself was an unsystematic collage whose various pieces could be randomly rearranged and altered, in an ongoing process of creation. So the Cabaret Voltaire staged a disparate program: performances by French, Russian, German and Swiss poets and writers; songs by Bruant; a balalaika orchestra, Rubenstein playing Saint-Saëns; poems by Max Jacob, Erich Mühsam, van Hoddis; the auctioning of a doll. Any variety of combinations was possible and, of course, as the days passed, there were the personal creations of the Dadaists themselves.”

política e a ideia de crônica da cidade e da vida nacional ganharão relevo. Para o pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991, p. 24), o teatro de revista ganhou sua forma moderna a partir das contribuições de três modelos de espetáculos estrangeiros: o *vaudeville*, o *music-hall* e o espetáculo de *varietés*. De contornos fluidos e programação quase superposta, essas formas de entretenimento popular combinavam atrações as mais variadas, desde números de sapateado até a inclusão de várias práticas circenses, como números de trapézios e barras, contorcionismo, malabarismo, ventriloquismo, transformismo, exibição de feras domesticadas, além de apresentações de *clown*. Nos intervalos destas apresentações, números de música e dança – geralmente com um corpo de bailarinas. Ao apresentar a programação típica de um café-concerto no final do século XIX, Neyde Veneziano (1996, p. 25) demonstra a profusão de números de características distintas:

Nos primeiros tempos, um programa de café-concerto era, infalivelmente, assim composto:

Números 1 e 2 – Orquestra;

Números 3, 4 e 5 – Cançonetistas e bailarinas;

Número 6 – Ginastas;

Número 7 – o cantor (ou cantora) da *grande voz* (os divos);

Número 8 – o cômico;

Final – uma brilhante marcha. Durante a sua execução apareciam a diva do espetáculo, que também poderia ser uma vedete, e mais todos os outros participantes. Strass, plumas e lantejoulas brilhavam nos figurinos.

Como se pode perceber, essa característica da mistura e da hibridização de formas de espetáculos foi importante para dar corpo a nossos mais populares modelos de entretenimento, que acolheram de forma bastante generosa e definitiva uma mídia que surgia na década de 1920 na América Latina e teria uma importância fundamental nos processos intermediários da cultura de massa e na constituição de nossos imaginários em torno do nacional: o rádio.

A primeira estação de rádio do México foi inaugurada em 1923. Dois anos depois, havia no país, onze estações de rádio; sendo sete na capital e outras espalhadas pelo interior. Contudo, o rádio só se converteria em um meio de integração nacional capaz de influenciar o gosto popular a partir de 1930, com a

inauguração da rádio XEW, de alcance nacional e logo apelidada de *la voz de la América Latina*. Esta pretensão de assumir uma voz continental a partir do México já indicava uma consciência das amplas possibilidades de difusão oferecidas pelo meio, expressa no próprio discurso de inauguração da estação: “seu alcance, claridade e transparência lhe permitiriam ser a força impulsora da cultura para além de nossas fronteiras”.¹¹ (RIVAS, 2008, p. 71).

No Brasil, em 1936 se iniciaram as transmissões de *A Voz do Brasil*. Na noite de 12 de setembro foi inaugurada a Rádio Nacional que, ao som dos acordes de *Luar do Sertão*, conferiu ao locutor Celso Guimarães a honra de lançar a primeira fala destas novas ondas que modernizavam o país: “Alô, alô, Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro”. Esta terá um papel preponderante na comunicação radiofônica brasileira e como catalizadora de um repertório musical nacional da cultura popular¹².

Assim, é importante que pensemos, nas duas experiências destacadas aqui (os circuitos intermediáticos mexicano e brasileiro), uma circularidade entre rádio, cinema e teatro de revista. Esses diálogos são destacados por pesquisadores brasileiros e mexicanos, que indicam como uma economia narrativa dos filmes musicais do primeiro momento do sonoro acionam essa circularidade. Rivas põe a ênfase necessária da canção, no caso mexicano:

O cinema sonoro utilizou a música e os gêneros da canção já previamente operados pelo teatro de revista. [...] Os elencos completos do teatro de revista se transportaram para o cinema, proporcionando não apenas as canções, mas também muito de sua estrutura: esquetes intercalados com canções, quadros regionais e algo de sua concepção simples de espetáculo¹³ (RIVAS, 2008, p. 66).

11 “Su alcance, claridad, y transparencia le permitirían ser la fuerza impulsora de cultura más allá de nuestras fronteras.”

12 João Luiz Vieira chama atenção sobre a oralidade desses primeiros títulos do cinema sonoro, fazendo menção à saudação que estava presente também na primeira transmissão da Rádio Nacional: *Alô, alô, Carnaval!* e *Alô, alô, Brasil!* (VIEIRA, 1990, p. 142).

13 “El cine sonoro utilizó la música y los géneros de canción ya manejados de antemano por el teatro de revista. [...] Los elencos completos del teatro de revista se trasladaron al cine, proporcionando no sólo las canciones, sino también mucho de su estructura: sketches intercalados con canciones, cuadros regionales y algo de su sencilla concepción del espectáculo.”

Esta mesma natureza de observação pauta a análise de João Luiz Vieira, ao abordar a relação entre a narrativa cinematográfica dos nossos primeiros filmes sonoros e o circuito intermediático destacado pela pesquisadora mexicana, confirmando a semelhança entre os processos e indicando uma possibilidade de leitura da história do cinema sonoro latino-americano pela perspectiva das intermedialidades operadas por esses repertórios.

Numa primeira fase, que compreende a década de 1930 e vai até meados dos anos de 1940 – tipificada pela produção da Cinédia ou da Sonofilmes –, esse gênero de comédia musical desenvolveu roteiros esquemáticos e elementares com esquetes e piadas do teatro de revista, do circo e do rádio alternados por números musicais mais ou menos autônomos. A impressão geral era a de que, de olhos fechados, o espectador poderia perfeitamente estar sentado à frente de um rádio. De olhos abertos, diante da tela de cinema, a sensação era semelhante a de estar bem próximo de um palco de teatro de revista. De certa maneira, nos anos seguintes, a chanchada desenvolveu-se em consequência do sucesso do rádio, no auge da Rádio Nacional, dos programas de auditório, das novelas, da Revista do Rádio¹⁴ (VIEIRA, 2003, p. 48).

No trecho citado, além do teatro de revista, do rádio e do circo, Vieira também indica a importância que as revistas, as novelas e os programas de auditório relacionados ao universo radiofônico exerceram na conformação dessa comédia musical cinematográfica carioca. Podemos pensar ainda numa outra mídia importante na organização desse repertório: os discos produzidos pela indústria fonográfica. Sobre isso, além da comentada aparição nas telas de cinema dos cantores e cantoras cujas vozes já eram conhecidas do público pela audição dos mesmos no rádio e nos discos, Fernando Morais da Costa nos lembra que muitos dos primeiros técnicos de som do processo inicial de sonorização do cinema brasileiro têm origem no mercado fonográfico, citando o caso de Moacir Felon, que vinha de uma formação de técnico de som das gravadoras Columbia e Parlophon. Além

14 Se voltarmos à cena de *Santa* que abre esse artigo, podemos afirmar que não era nem necessário fechar os olhos para ter a sensação de estar à frente de um rádio, uma vez que o aparelho toma conta da tela em dois planos da cena descrita.

de sua participação em *Acabaram-se os otários* – dirigido por Luís de Barros em 1929 e citado como o primeiro longa-metragem sonorizado do cinema brasileiro –, Fenelon seria responsável pelo som dos filmes *Coisas Nossas*, de Wallace Downey (1931), *Estudantes* (1935) e *Alô alô carnaval* (1936), também parceria de Downey com a Cinédia, de Adhemar Gonzaga (COSTA, 2008, p. 99). O próprio Downey teria chegado a São Paulo em 1928 para ser diretor artístico da Columbia Discos e partiria para o cinema, levando consigo o técnico de gravação Moacir Fenelon (idem, p. 108).

Todos esses processos, enfim, de alguma forma já mapeados e estudados pelos pesquisadores das primeiras experiências sonoras do cinema na América Latina, permanecem de várias maneiras na produção do cinema como linguagem, como elaboração estética e como articulação narrativa. Entre a imagem de Santa embalada diante do espelho pelo bolero tocado no rádio e a aula de mambo que Lolita oferece ao professor Xenofontes ao ligar o aparelho, se passaram 20 anos, mas a importância desta mídia era evidente na conformação do cinema como uma experiência intermediária.

Estas conformações ainda se apresentam na produção de sentidos proporcionada pela cultura das mídias, contemporaneamente. Para além dos contextos particulares que levaram às materialidades dos circuitos midiáticos ao longo da organização do cinema brasileiro e mexicano, Lupita Tovar, María Antonieta Pons e Oscarito parecem nos indicar que uma história do cinema latino-americano ainda pode render bastante sob o aspecto da intermedialidade e das mestiçagens resultantes dos mais variados entrecruzamentos e mediações operados por nossa indústria cultural.

Referências

APPIGNANESI, L. *Cabaret: the first hundred years*. Nova York: Grove Press, 1984.

BRAGANÇA, M. Pontes nada clandestinas: melodrama, carnaval e nação nas trocas entre México e Brasil. *Filme Cultura*, v. 57, p. 41-45, 2012.

_____. Hibridaciones y mediaciones latinoamericanas: la cabaretera en el cine brasileño. *Razón y Palabra*, v. 71, p. 1-14, 2010.

COSTA, F. M. da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COSTA, F. C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MOSER, W. As relações entre as artes: por uma abordagem da intermedialidade. *Aletria*. Juiz de Fora, jul.-dez. 2006.

PAIVA, S. C. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

RIVAS, Y. M. *Historia de la música popular mexicana*. Cidade do México: Editorial Océano, 2008.

SCHWARTZ, V. R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VENEZIANO, N. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955). In: RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

_____. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, jan.-jun. 2003.

submetido em: 30 abr. 2018 | aprovado em: 08 jun. 2018