



O Cinema Musical na América Latina: uma cartografia¹

Musical Film in LatinAmerica: a mapping

Guilherme Maia²

Lucas Ravazzano³

1 Este artigo foi desenvolvido como ação dos projetos de pesquisa “O Cinema Musical na América Latina: ficção, documentários e novos formatos.”, apoiado pelo edital FAPESB 11/2013 de Apoio à Formação e Articulação de Redes de Pesquisa no Estado da Bahia, e “Os musicais no Brasil: cinema e televisão”, apoiado pelo edital Universal MCTI/CNPq N° 14/2013. Participaram do levantamento de dados e dos fichamentos os doutorandos Euro Azevêdo, Inara Rosas, Scheilla Franca e Rodrigo Garcia; os mestrandos Monique Aguiar, Lara Carvalho, Leandro Afonso e André Félix; os bolsistas de iniciação científica Victor Mota, Liliane Souza e Marise Urbano; e os voluntários Ma. Natalia Rueda, Cecília Mélo, Hanna Nolasco, Preta Oster e Ihago Allech Bonfim, todos membros do Laboratório de Análise Filmica, grupo de pesquisa do programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.

2 Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Professor da Faculdade de Comunicação e de Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

3 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.



Resumo: O presente trabalho visa fazer um breve mapeamento cinema musical de ficção na América Latina, de modo a compreender como as diferentes cinematografias latino-americanas se apropriaram do formato do musical e como este dialogou com as tradições culturais locais, em especial do cinema e da música popular, para se desenvolver. Buscaremos, pois, tratar de como o musical de ficção está ligado à história do cinema latino-americano e das questões de identidade nacional e cultural que constantemente emergem das obras.

Palavras-chave: América Latina; musical de ficção; música popular; história do cinema.

Abstract: This study aims to give a brief mapping of the fictional musical cinema in Latin America, in order to understand how different Latin cinematography appropriated the musical format and how it spoke with local cultural traditions, especially of film and popular music, to develop. We seek therefore address how the fictional musical is linked to the history of Latin American cinema and the national and cultural identity issues that constantly emerge from these movies.

Key words: Latin America; fictional musical; popular music; cinema history.

O universo dos musicais cinematográficos

Quando usamos a expressão “filme musical” é bem provável que venham à memória do ouvinte ou do leitor imagens e sons dos musicais produzidos no contexto do cinema clássico dos EUA: a inteligência rítmica do sapateado de Fred Astaire, o elegante bailado de Ginger Rogers e Cyd Charisse, o canto impressionante de Judy Garland, a dança atlética de Gene Kelly, as canções envolventes de Cole Porter, Rodgers e Hart, as caleidoscópicas coreografias de Busby Berkeley, o virtuosismo visual de Vincente Minelli, etc. Raramente pensamos neste gênero como um fenômeno global. Rick Altman (2012), um dos mais sérios estudiosos dos musicais cinematográficos, no entanto, se confessa surpreso ao perceber o alcance do gênero ao redor do planeta, ao tecer seus comentários sobre os artigos organizados por Linda Mokdad e Corey Creekmur (2012) no livro *International Film Musical*. Altman percebe como cada país trabalha o musical à sua maneira e se rende ao fato de que os conceitos por ele trabalhados no livro *American Film Musical* (1989), no qual discute a natureza dos musicais cinematográficos e propõe uma taxonomia do gênero, não dão conta da diversidade de manifestações de cinema musical em outros países. Embora, em muitos casos, os musicais de outras nacionalidades mantenham vínculos com a tradição da Hollywood clássica, eles formam um conjunto plural de espécies, moldadas a partir da influência de diferentes tradições culturais, artísticas e de contingências econômicas e políticas locais. A conclusão de Altman é a de que, no que diz respeito ao que chamamos de “filme musical”, ainda há um vasto e rico território a ser explorado.

A coletânea de Creekmur e Mokdad, nos dá uma boa visão dos motivos que levaram Altman, confessadamente centrado por demais no epicentro do fenômeno, a se surpreender com a riqueza de manifestações de filmes que podem ser classificados como musicais⁴ no contexto internacional. Um laço que une praticamente todos os autores reunidos em *International Film Musical*, é a queixa de que, nos países estudados, o musical parece não receber muita atenção dos acadêmicos e críticos locais, em decorrência de um suposto estatuto popularesco associado ao entretenimento de massa e sem legitimidade como objeto de investigação. Outros pontos de convergência entre os autores são o diagnóstico acerca do modo como signos de identidades nacionais lutam, nos filmes, por direito de existência em

4 Deixando as disputas pela definição de “filme musical” de fora desta etapa da nossa pesquisa, trabalhamos aqui, a princípio, com o que o filme diz de si mesmo para o público, ou seja, filmes que são divulgados como “musicais”, aliado ao modo como os bancos de dados (oficiais e colaborativos), os estudiosos e a crítica os classificam.

confronto coma poderosa máquina de produção e difusão de musicais dos EUA, e como as articulações sinérgicas entre tradições do teatro, o rádio e a indústria fonográfica locais forjaram diferentes modelos de filmes musicais.

John Mundy⁵ nos mostra como os britânicos exploraram intensamente o veio do *rock* e do *pop* bretão, como nos filmes dos Beatles. Na Espanha, de acordo com Imaculada Alarcón, o musical se apropriava da *zarzuela* e da *copla*, enquanto que na Itália, para Alex Marlow-Mann, eles bebiam na fonte do *musicarello*, da ópera italiana e da *scenegiatta*. A Alemanha, por sua vez, trazia, como aponta Antje Ascheid, as óperas e operetas locais para o domínio do musical. Os musicais franceses, para Kelley Conway têm, muitas vezes, um caráter mais experimental, que se afasta bastante do modelo de Hollywood, tendo como principais expoentes diretores como René Clair e François Ozon. Na União Soviética, Richard Taylor destaca os célebres musicais dirigidos por Alexandrov nos anos 1940, que tinham como objetivo a difusão dos ideais socialistas. Aaron Gerow nos conta que o musical japonês é impregnado de elementos culturais locais como o teatro Noh, o Kabuki e a ópera Asakusa. A China, conforme apresentada por Emilie Yueh-YuYeh, é um caso peculiar, já que seus musicais não apenas se apropriam de ritmos locais como o *Shidai Qu*, como também de ritmos musicais estrangeiros como o *rockabilly* e o mambo. No Oriente Médio, segundo Mokdad, o Egito pode ser considerado o país que mais apostou em tentativas de reprodução do modelo hollywoodiano.

Na seção final do livro, além do já citado texto de Altman, o artigo de Björn Nordfjörd (2012) fala sobre o que ele chama de musical pós-moderno transnacional. O autor aborda filmes feitos em coprodução por diferentes países, citando, entre outros, *The hole (O buraco)*, 1998, de Tsai Ming-Liang ou *Moulin Rouge (Moulin Rouge: amor em vermelho)*, 2001, de Baz Luhrmann, filmes que, na maior parte das vezes, estabelecem relações intertextuais com os musicais hollywoodianos através do pastiche ou da paródia, de modo a celebrar, revisar ou criticar esse modelo de musical. De acordo com Nordfjörd, ao invés de retratar o mundo através do olhar da cultura dos Estados Unidos, esses musicais transnacionais trazem uma reflexão sobre essa cultura e seu papel a nível global.

No livro de Creekmur e Mokdad, os musicais latino-americanos, foco deste artigo, são contemplados com apenas dois capítulos, dedicados ao México e ao Brasil. É fato que esses dois países construíram uma forte tradição de musicais, especialmente nas suas chamadas “Éras de Ouro”, mas causa estranhamento, por exemplo, a exclusão da Argentina, que, com suas *películas tangueras*, também viveu sua fase dourada dos musicais, foi ponta-de-lança na produção de filmes na América

⁵ Todos os autores citados neste parágrafo integram a citada coletânea de Creekmur e Mokdad.

Latina do início do cinema sonoro até meados da Segunda Guerra Mundial, quando é aos poucos suplantada pela indústria mexicana, e hoje pode ser considerado o país com maior produção de musicais das Américas hispânica e lusófona.

O cinema musical latino-americano

Este mapeamento toma como base filmes citados como pertencentes a essa chave de gênero por um conjunto de estudiosos sobre o cinema latino-americano, como Paranaquá (1984), King (1994), Valle (2015), Frías (1966), Vieira (2012) e Oroz (1999), entre outros, além de pesquisa em bancos de dados oficiais e colaborativos. Neste momento, buscamos observar os principais ciclos de produção e o modo como os musicais latino-americanos se configuram como espécies peculiares, permeados por símbolos de identidades nacionais, em um movimento ao mesmo tempo de aderência e confronto com os musicais exportados massivamente pelos EUA. Para isso, tomamos como ponto de partida a Argentina, país que mais rapidamente se adaptou à tecnologia do filme sonoro e produziu musicais em maior quantidade durante os anos 1930 e o início da década de 1940. Em seguida, falaremos dos vizinhos da Argentina na América Platina: Uruguai e Paraguai.

Argentina: um cinema de tangos

O cinema sonoro argentino nasce em íntima simbiose com o tango. Gênero de música e dança oriundo das camadas populares de Buenos Aires e Montevideú, no final do século XIX, o tango ganha musculatura simbólica nos salões da aristocracia francesa na primeira década do século XX. Fortalecido como símbolo de nação; difundido pelo rádio e pelo disco, o tango já é um signo de “Argentina” fixado, consumido internamente e exportado quando o cinema sonoro se estabelece. Deste ponto em diante, não é temerário afirmar que se torna uma fundamental marca de identidade do cinema musical argentino. Tango e cinema foram tão íntimos no país, que um expressivo número de compositores se tornaram também diretores e produtores de filmes, sem dúvida um caso raro na História do cinema mundial. Interessante observar também o capital simbólico do qual a dança do tango – como espetáculo e como signo de sedução e erotismo em uma chave elegante - desfruta hoje nas telas internacionais, expresso claramente em filmes de grande difusão como *Scent of a woman (Perfume de mulher, 1992)*, de Martin Brest e *Chicago (2002)*, de Rob Marshall. A lista de filmes nos quais o tango é executado

e dançado para conferir uma dimensão espetacular e erótica a uma cena é extensa e constrói um lugar simbólico bem distinto dos ocupados pelo samba, a rumba e o bolero, por exemplo. Paranaguá (1984), confirma que o tango foi um dos principais veículos da expansão do cinema argentino dentro e fora do país. O primeiro filme sonoro produzido na Argentina, o curta-metragem *Mosaico criollo* (1929), de Edmo Cominetti já tinha o tango na sua trilha sonora. Poucos anos depois foi lançado o primeiro longa-metragem musical, que tinha o sugestivo título *Tango* (1993), de Luiz Moglia Barth, e apresentava várias estrelas do gênero, como Azucena Maizani, Tita Merello e Mercedes Simone, construindo o formato daquilo que se tornaria a base do cinema argentino nos anos seguintes: filmes musicais com números de tango.

Neste cenário, se destacaram-se nomes como Carlos Gardel e Hugo del Carril. Gardel protagonizou filmes como *El día que me quieras* (1935), de John Reinhardt, tendo trabalhado também em produções da França e Estados Unidos. Já Carril protagonizou filmes como *La vida es un tango* (1939), de Manuel Romero, e *El astro del tango* (1940), de Luis Bayón Herrera. Carlos Gardel morreu trágica e precocemente em um acidente de avião em 1935, mas Carril seguiu na ativa, inclusive tornando-se diretor. Entre 1949 e 1975 Carril comandou quinze filmes, muitos deles musicais como *Historia del 900* (1945) e *Buenas noches, Buenos Aires* (1964). Além destes dois há de se destacar também o cantor, ator, diretor e produtor Leonardo Fávio que trabalhou em diversos musicais entre o final dos anos de 1950 e o princípio da década de 1970.

Nos anos de 1960 o *rock and roll* dominou o mundo e se a Inglaterra fazia filmes com os Beatles e o Brasil com Roberto Carlos, a Argentina tinha Palito Ortega e Sandro, cantores de gêneros ligados ao *rock* que estrelaram musicais como o já citado *Buenas noches, Buenos Aires, Amor em el aire* (1967), de Luis César Amadori e *Quiero llenarme de tí* (Emílio Vieyra, 1969). Nas décadas seguintes, de acordo com King (1994), o país segue com uma produção estável do gênero, mas trazendo outras temáticas e com influências mais fortes de musicais ao estilo da Broadway, fazendo inclusive versões próprias de produções estadunidenses. No entanto, muitos musicais emblemáticos ainda traziam o tango como música central.

Pouco após o fim do último golpe de estado na Argentina, foi lançado *El exilio de Gardel: tangos* (1985), de Fernando Solanas, premiado nos festivais de Havana e Veneza, e que traz personagens exilados pela ditadura (1976-83) como centro da obra. Mais recentemente, vale citar produções como *Aniceto* (2008), de Leonardo Fávio e *La cantante de tango* (2009), de Diego Martínez Vignati.

Cinema musical no Uruguai e no Paraguai

O diálogo entre o cinema e a música popular começou no Uruguai na década de 1930, mas perdura até hoje em obras como *Gardel: ecos del silencio* (1997), de Pablo Rodríguez, um documentário que defende a origem uruguaia do cantor Carlos Gardel, assunto de muita polêmica, visto que os argentinos afirmam que ele é francês de Toulouse, enquanto os uruguaios alegam que ele nasceu em Tacuarembó.

O primeiro longa-metragem falado do país, *Dos destinos* (1936), de Juan Etchebere, trazia um cantor radiofônico como atração. Pouco tempo depois, outro longa se volta para a música em *Vocación?* (1938), de Rina Massardi. Outros filmes dos anos 1930 e 1940 também rendiam tributo às ondas do rádio. O aumento da produção, no entanto, aconteceu a partir da década de 1950, com a fundação da Cinemateca Uruguaia em 1952. Durante o regime militar uruguaio (1973-1985), segundo King (1994), pouco foi produzido. A partir dos anos 2000, especialmente, o Uruguai voltou a ter uma quantidade razoável de filmes com circulação internacional, incluindo musicais como o carnavalesco-onírico *A Dios mamo* (2006), de Leonardo Ricagni e *Miss Tacuarembó* (2010), de Martín Sastre.

Dos três países da região Platina, o Paraguai é aquele com o menor volume de produção de filmes, de um modo geral e, conseqüentemente, de musicais. De acordo com Schembori e Maneglia (2003), durante os anos de 1920 e 1930 a maioria dos filmes feitos no Paraguai eram documentários realizados por estrangeiros, como o argentino *En el infierno del chaco* (1932), de Roque Funes, primeiro longa sonoro feito no país. Em 1954 o militar Alfredo Stroessner assumiu o poder, cargo no qual permaneceu até 1989, e, ainda segundo Schembori e Maneglia, durante esse período muito do que se fez foram documentários de cunho noticioso produzidos pelo regime. Em um contexto agudamente repressivo, não houve um incentivo à produção de filmes de ficção. Um dos raros filmes paraguaios no qual a música é central para a história foi *El toque del oboe* (*O toque do oboé*, 1998), de Cláudio MacDowell, uma coprodução com o Brasil. Somente com muita complacência taxonômica, contudo, este filme pode ser considerado um musical. O restante da produção que se aproxima da música ainda está no campo do documentário. Embora a produção do cinema paraguaio tenha crescido significativamente nos últimos anos, segundo Rose Stokes (2011), é uma cinematografia que ainda está em fases preliminares de desenvolvimento. Ainda não é possível falar na existência de um “cinema de guarânias”.

Cinema de rancheiras, boleros e rumbas: os musicais cinematográficos mexicanos

Da América Platina, saltamos para o extremo norte da América *hispanohablante* para falar dos musicais mexicanos, que, a partir do final da década de 1940, foram produzidos em regime industrial, com apuro técnico e narrativo, e exportados massivamente para todo o mundo hispânico e, em menor medida, para o Brasil. Na América Latina, o México foi o país em que o cinema viveu a “*Edad de Oro*” de mais alto quilate e o filme musical foi uma peça-chave nesse processo. No site colaborativo Internet Movie Database (IMDB), estão registrados 232 filmes classificados como musicais produzidos no México entre 1930 e 1960 (131 na Argentina e 96 no Brasil)⁶. Duas espécies de musicais tiveram grande destaque no mercado mexicano e latino-americano neste período: as comédias *rancheras* e os melodramas *cabareteros*. Nestes filmes, “música e performance foram incorporados em espaços narrativos específicos [a *hacienda* e os *cabarets*] que serviram de alegorias utópicas e/ou distópicas de nacionalidade.” (LÓPEZ, 2013, p. 136)

Em um contexto fortemente contingenciado ora por resistência ora por sujeição ao fluxo de interesses políticos e econômicos dos EUA, o cinema musical mexicano dos anos 1940-50 foi, entre muitas outras coisas, reflexo e agente de um processo de construção de símbolos oficiais de “mexicanidade”, levando às telas gêneros de canção popular já institucionalizados pelo meio radiofônico como signos de musicalidade mexicana – o *mariachi*, a *ranchera* e o bolero mexicano. De um modo geral, os dois primeiros contribuem para o estabelecimento do *ethos* rural, comunitário e utópico das comédias *rancheras*. Já os boleros, mais presentes nas melodramas *cabareteros*, operam em negociação com outros gêneros, especialmente caribenhos, no contexto distópico de casas noturnas frequentadas por prostitutas e cafetões que López (2012) vê como veículo de articulação de subjetividades marginalizadas em um México urbano, multicultural e em processo de modernização.

Em direção contrária ao veio cômico-carnavalesco que predominou nos musicais brasileiros do mesmo período, os mais emblemáticos musicais mexicanos estão mais próximos de um “cinema de lágrimas”, como graciosamente definiu Sílvia Oroz (2000). Da mesma forma como os títulos dos musicais brasileiros são fortes indícios da presença do samba e do carnaval, os dos filmes *cabareteros* remetem ao

⁶ Utilizando os recursos da pesquisa avançada, filtrando por país produtor, gênero, duração e período de lançamento, os resultados do portal são apresentados com o nome de “*most popular musical feature films*” (filmes musicais de longa-metragem mais populares). O resultado inclui também coproduções envolvendo outros países.

sabor agridoce dos boleros. *La mujer del puerto* (1934), de Arcady Boytler, *Deseada* (1951), de Roberto Gavaldón, *Señora tentación* (1948), de José Díaz Morales, *Besame mucho* (1945), de Eduardo Ugarte, *Enamorada* (1946), de Emilio Fernández, *Perdida* (1950), de Fernando A. Rivero, *Pecadora* (1947), de José Díaz Morales e Carlos Schlieper, *La bien pagada* (1948), de Alberto Gout, *Victimas del pecado* (1951), de Emilio Fernández, *La hermana impura* (1948), de Miguel Morayta, são, entre muitos outros, títulos que evidenciam um vocação inequívoca para o melodrama, herdeira, em grande parte, da difusão das radionovelas cubanas na América *hispanohablante*. Embora o melodrama *cabaretero* e as *películas de rumberas* tenham se tornado o mais eloquente símbolo do cinema mexicano do período, o país produziu e consumiu um número significativo de comédias musicas populares, como as muitas estreladas pelo comediante, dançarino, cantor e instrumentista Tin Tan, que, ao lado de Cantinflas, pode ser considerado um dos mais importantes artistas da história do cinema mexicano.

Nos anos 1960, mesmo com a indústria cinematográfica enfraquecida (PARANAGUÁ, 1984; KING, 1994), o IMDB registra 123 filmes musicais, entre produções e coproduções. Na década seguinte, entretanto, no mesmo passo em que a produção de filmes de um modo geral, o fluxo de musicais diminui progressivamente de intensidade e chegamos aos 15 primeiros anos do século XXI, com apenas 10 musicais cinematográficos de longa-metragem registrados no IMDB. Pode parecer pouco, mas, considerando as dificuldades enfrentadas por um cinema que vive em permanente luta pelo direito de existência, em um lugar que fica “longe de Deus e perto de Hollywood”, como disse Paranaguá (1984), pode-se dizer que o filme musical continua a ter um lugar importante na cinematografia mexicana.

Os musicais não filmados da América Central

Como bem sabem os estudiosos que se dedicam ao cinema latino-americano, a vida nunca foi fácil para o nosso cinema, especialmente para os países latinos situados entre a Península de Iucatã, no México, e a Colômbia. Vítimas do extrativismo espanhol e, mais tarde, de empresas dos EUA, como a Union Fruit Company, as nações da América Central continental e caribenha têm sua história marcada por extrema pobreza, exploração do trabalho, turbulência política, regimes repressivos e alto índice de problemas sociais. Nesta região, não há nenhum risco em afirmar que o único país com uma produção cinematográfica quantitativamente relevante ao longo de sua história é Cuba.

Na Guatemala, até agora foram localizados apenas dois musicais realizados

no país, *La gitana y el charro* (1964), de Gilberto Martínez Solares, feito ainda no regime militar, e outro mais recente, *Soy de Zacapa* (2011), de Mario Enriquez. Em Honduras, nossa pesquisa não foi capaz de localizar filmes musicais de ficção produzidos no país. Na Nicarágua, na Costa Rica e no Panamá, é possível encontrar referências à produção de documentários musicais no contexto mais recente, mas obras ficcionais são raras. Até o momento, não foi possível encontrar musicais de ficção na Nicarágua e em El Salvador. Na Costa Rica localizamos apenas um filme independente, *Iron girls 2: Imágina* (2010), de Adrian Cordero e Roberto Peralta, uma coletânea de curtas musicais que celebra o amor entre mulheres. No Panamá, o mapeamento localizou duas películas *Préstemela esta noche* (1978), de Tulio Demicheli, e *Jailbird rock* (1988), de Philip Schuman. É curioso notar, porém, que ambos se constituem mais a partir de gêneros musicais americanos do que de música “nativa”, o que pode ser considerado um bom indicador do imperialismo econômico, político e cultural que assola a região e, especialmente, o Panamá.

Chegando aos Estados insulares latinos do Mar do Caribe, no Haiti, o primeiro longa-metragem do país só foi realizado nos anos de 1970 (KING, 1994) e nenhum musical de ficção foi localizado pela nossa pesquisa. Já na República Dominicana, mapeamos o musical *Caña brava* (1966), de Ramón Podera, e um crescimento na produção de filmes a partir dos anos 1990, no qual puderam ser encontrados alguns musicais de ficção como *Sanky panky* (2007), de José Enrique Pintor, que até ganhou uma continuação, *A ritmo de fé* (2013), de José Gómez de Vargas e *Windi* (2015), de Martín Lopéz. Falar em cinema e em musicais na América Central, como veremos, implica, necessariamente, falar de Cuba, país com a produção cinematográfica mais constante da região, apesar de também submetida a um processo que alterna ciclos produtivos com períodos de estagnação, a exemplo do que aconteceu em toda a América Latina.

No período entre 1930 e 1958 a produção cubana é constante, embora relativamente pequena. King afirma que foram feitos apenas 80 longas-metragens nesse intervalo de tempo. Ainda assim, encontramos uma produção contínua de musicais, muitos em coprodução com a Espanha, como *Embrujo Antillano* (1946), de Juan Orole Geza P. Polaty. Durante os anos de 1960 a 1980 a produção do país cresce, embora o número de musicais seja quase inexistente. Durante esse período o cinema cubano é, fundamentalmente, um cinema revolucionário, no qual até mesmo as comédias serviam para atacar os Estados Unidos e a padronização de Hollywood. Segundo King, os filmes giravam em torno de temas ligados a questões de classe, gênero e etnia. Parece, portanto, que apesar do aumento da produção, essa

preocupação com a ideologia revolucionária por algum motivo afastou um pouco o cinema cubano do gênero musical.

A partir dos anos de 1980, no entanto, King identifica um retorno à época anterior a este cinema revolucionário e então começamos novamente a encontrar algumas obras musicais como *La bella del Alhambra* (1989), de Enrique Pineda Barnet, além de uma exploração intensa do veio dos documentários musicais. Depois do início dos anos 2000, o campo do documentário musical ganha ainda mais vigor, mas é possível encontrar também musicais de ficção, entre os quais podemos citar *Bailando chachacha* (2005), de Manuel Herrera e *Irremediavelmente juntos* (2012), de Jorge Luis Sánchez.

Cinema musical na América Andina

Os países da América Andina, em sua grande maioria, tal como os vizinhos centro-americanos enfrentaram e ainda enfrentam muita dificuldade para estabelecer uma produção cinematográfica regular, em virtude de contingências políticas e econômicas e de um circuito exibidor historicamente dominado por filmes argentinos, mexicanos e, principalmente, estadunidenses. A situação é mais grave em países como Bolívia, Venezuela e Equador. À semelhança do que ocorreu em relação a alguns países da América Central, não foi possível localizar musicais de ficção na Bolívia. Na Venezuela, encontramos apenas alguns poucos musicais de ficção, com distância de décadas entre eles, como *Carmen, la que contaba 16 Años* (1978), de Román Chalbaud; *El día que me quieras* (1986), de Sergio Dow (que assim como o filme homônimo argentino também é centrado na música de Carlos Gardel) e *El desliz* (2013), de Englys Acconciagioco. No Equador, que realiza seu primeiro filme sonoro somente em 1950 (KING, 1994), a primeira safra de filmes nacionais foi de documentários realizados em regime de aguda carência de equipamento e infraestrutura. Ainda assim, encontramos dois musicais na década de 1960: *En la mitad del mundo* (1964), de Ramón Pereda, e *Fiebre de juventud* (1966), de Alfonso Corona Blake. A situação, segundo King, melhorou um pouco a partir dos anos de 1980, graças a iniciativas de apoio estatal, mas o veio dos musicais não foi muito explorado e só foi possível encontrar um musical deste período aos dias de hoje: *Sensaciones* (1991), de Juan Esteban Cordero e Vivia Cordero

Peru, Colômbia e Chile também sofreram com instabilidade política e com a ocupação das salas por produtos estrangeiros, mas lograram, mesmo com as idas e vindas dos ciclos que ocorreram em toda a América Latina, estabelecer uma

produção de películas e de filmes musicais quantitativamente mais significativa. Os primeiros registros de musicais ficcionais no Peru surgem com a fundação da Amauta filmes (1937-1940), companhia que produziu 14 filmes de longa-metragem, número recorde para um único produtor na história do cinema peruano (FRÍAS, 1996). Por sua vez, Labarrère (2009) enfatiza que o período de atuação da companhia, classificado como “Edad de Oro” (1937-1940), é um dos mais profícuos do cinema peruano. Dentre as produções da Amauta filmes, destaca-se o musical *Gallo de mi galpón* (1938), de Sigifredo Salas que, de acordo com Frías (1996) traz números musicais que destacam as *valsas*, *marineras* e *tonderos*, três dos gêneros de música/dança mais importantes da música peruana. Segundo Bedoya (2002), nos vinte anos posteriores ao término da Amauta Filmes, pouquíssimos filmes nativos foram rodados. Desse período, destaca-se o musical *Mi secretaria está loca, loca, loca* (1967), de Alberto Dubois, uma coprodução com a Argentina. Na década de 2000, Middents (2009) observa uma forte tendência de renovação. Nesse contexto, foram produzidos alguns documentários musicais e, no campo da ficção, podemos citar a animação *Caramelito* (2011), de Erick Chagua, e o filme *Sueños de gloria* (2013), de Alex Hidalgo, feito em coprodução com os Estados Unidos.

A Colômbia produziu alguns musicais nas décadas de 1930 e 1940, mas depois há um grande hiato que só parece ser superado na década de 1980. Foi possível mapear a produção de musicais como *Al son de las guitarras* (1938), de Alberto Santana e Carlos Schroeder e *Bambucos y corazones* (1945), de Gabriel Martinez. De acordo com King (1994) o cinema colombiano enfrentou um período de muita dificuldade durante os governos conservadores que ascenderam no início dos anos de 1950 e apenas a partir de 1970 começou a se reestruturar. Registra-se, ainda, musicais como *Tacones* (1982), de Pascual Guerrero, e *Los viajes del viento* (2009), de Ciro Guerra, obras que se relacionam com gêneros musicais nacionais como o *bambuco* e *ovallanato*.

O cinema musical no Chile possui seus primeiros registros na década de 1940. Doze anos após o primeiro longa-metragem sonoro, a produção *Música en tu corazón* (1946), de Miguel Frank, revela as primeiras tentativas de fazer musicais ao estilo Hollywood, num dos mais antigos musicais chilenos de que se tem notícia. De acordo com Fabián Nuñez (2010a), os anos de 1950 foram o período sombrio para o cinema chileno, com apenas treze longas sendo produzidos, sendo cinco foram dirigidos por estrangeiros. A década seguinte, no entanto, é considerada por Nuñez (2010a) como um período de rápido renascimento.

Em 1967 o Chile realizou um encontro entre diversos cineastas latino-

americanos no *Festival de Viña Del Mar*, ao qual King (1994) atribui importância não apenas para o cinema chileno, mas à produção da América Latina ao facilitar encontros entre realizadores de diferentes países, embora os objetivos de colaboração e distribuição de material não tenham sido plenamente alcançados. Nesse período, o Chile também produziu alguns musicais como *Ayúdeme usted, compadre* (1968), de Germén Becker. O filme, como aponta Rafael Valle (2008), foi o mais visto do país durante décadas graças, provavelmente, à combinação poderosa de astros da televisão, música e rádio da época como Los Perlas, Los Huasos Quincheros, Gloria Simonetti e Arturo Gatica. Becker tentou repetir o sucesso com o musical *Volver* (1969), com artistas do México e Peru, mas não obteve o mesmo sucesso. Durante as décadas seguintes o musical de ficção praticamente saiu de cena, mas o país produziu vários documentários musicais sobre artistas e tendências da música local. As coisas melhoram um pouco a partir dos anos 2000, como aponta Nuñez (2010b), e encontramos alguns filmes como *Violeta se fue a los cielos*, (*Violeta Foi Para o Céu*, 2011), de Andrés Wood, cinebiografia da cantora Violeta Parra, que conquistou onze prêmios, incluindo o Prêmio do Grande Júri no Festival de Sundance 2012.

Das chanchadas às cinebiografias: o cinema musical no Brasil

Encerramos esse panorama falando do Brasil. Os filmes musicais ocupam um lugar fundamental na História do Cinema Brasileiro, principalmente durante as três décadas iniciais do cinema sonoro, embora também estejam consideravelmente presentes em momentos anteriores e posteriores a este período de destaque. Ao falar dos chamados “filmes cantantes”, que traziam cantores e cantoras localizados atrás da tela, que dublavam ao vivo performances filmadas, José Ramos Tinhorão (1972) diz que as relações entre o cinema e a música popular no Brasil começaram com os primeiros filmes produzidos no Rio de Janeiro, logo no início do século.

O filme *Coisas nossas* (1931), de Wallace Downey, costumeiramente reconhecido como o primeiro grande sucesso comercial do cinema sonoro brasileiro (COSTA, 2006) é apontado por alguns autores (TINHORÃO, 1972; GONZAGA e SALLES GOMES, 1966) como o primeiro filme musical brasileiro. Na sequência de seu sucesso vieram os chamados “musicarnavalescos” (RAMOS; HEFFNER, 2000, p. 130) produzidos pela Cinédia e, mais tarde, chegaram as comédias musicais realizadas pela Atlântida, que vieram a se tornar uma das vertentes dominantes da comédia popular brasileira: as chanchadas.

A partir de meados dos anos de 1960, os filmes musicais tiveram uma

produção menos abundante e foram adquirindo novas feições. Surgiram os musicais estrelados pelos artistas ligados ao movimento da Jovem Guarda, como *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), de Roberto Farias e *Juventude e ternura* (1968), de Aurélio Teixeira, estrelado pela cantora Wanderléa. No final dos anos 1960 também tivemos o início do investimento no veio infantil, com Renato Aragão estrelando *Adorável trapalhão* (1967), de J. B. Tanko. Aragão, com e sem o seu grupo, Os Trapalhões, estrelou vários sucessos de bilheteria nas décadas seguintes. Ainda nos anos de 1960, foram lançados também alguns musicais com temática rural, como aqueles produzidos e estrelados pelo cantor e compositor Teixeirinha.

A partir década de 1970 chega às telas uma quantidade considerável de musicais comandados por diretores ligados ao contexto que Ismail Xavier (2006) chamou de Cinema Brasileiro Moderno como *É Simonal* (1970), de Domingos de Oliveira, *Quando o carnaval chegar* (1972), de Carlos Diegues, ou *A noite do espantinho* (1974), de Sérgio Ricardo. A tendência continuou na década de 1980 em obras como *Cabaret mineiro* (1980), de Carlos Alberto Prates Correia, *A estrada da vida* (1983), de Nelson Pereira dos Santos, e *Ópera do malandro* (1986) de Ruy Guerra, provando que o musical de ficção também é explorado em uma cinematografia com ambições artísticas e políticas.

Já na década de 1980, o filão dos infantis ganha vigor nos filmes estrelados pela apresentadora Xuxa e surgem os filmes ligados à onda musical “BRock”⁷, com a presença de intérpretes e bandas do cenário pop-rock que dominavam a programação radiofônica e televisiva da época, dando origem a produções como *Beth Balanço* (1984), de Lael Rodrigues, *Areias escaldantes* (1985), de Francisco de Paula, *Menino do Rio* (1981) e *Garota dourada* (1983), ambos dirigidos por Antonio Calmon.

No período da chamada “Retomada” até os dias atuais, encontramos dois longas musicais de animação: *O grilo feliz* (2001), de Walbercy Ribas, e sua continuação *O Grilo feliz e os insetos gigantes* (2009), de Walbercy Ribas e Rafael Ribas. Além deste marco no musical de animação, também é possível identificar três outras tendências que merecem nossa atenção. No campo da ficção voltada para o grande público, o filão mais explorado recentemente tem sido o das cinebiografias musicais, com filmes baseados na trajetória de artistas conhecidos da canção popular brasileira como Cazuza, Zezé di Camargo e Luciano, Noel Rosa, Luiz Gonzaga, Renato Russo e Tim Maia. Se nos voltarmos para o cinema independente, podemos ver também o interesse de jovens realizadores pelo gênero musical em filmes como *O que se move* (2013), de Caetano Gotardo, *A fuga da mulher gorila* (2009), de Felipe

7 Segundo Diniz e Cunha (2014), o termo BRock foi criada pelo jornalista e crítico musical Arthur Dapieve.

Bragança e Marina Meliande, e *Sinfonia da necrópole* (2014), de Juliana Rojas. Nota-se também um crescimento importante na produção dos chamados documentários musicais, que vêm sendo exibidos em bases regulares tanto no circuito dos festivais quanto nas salas de exibição comercial e na televisão.

O mapeamento sintético da produção de filmes musicais na América Latina, aqui apresentado, é uma das ações de um projeto de pesquisa, ora em desenvolvimento, que visa a uma cartografia analítica de filmes musicais latino-americanos que tenham sido marcos importantes na História do cinema dos países latinos das Américas, assim como do pensamento teórico-crítico sobre os filmes dessa chave de gênero. Embora em relação aos objetivos mais amplos da pesquisa ainda reste muito trabalho a ser feito, a partir deste mapeamento já é possível ver emergir algumas inferências.

Começamos citando a óbvia constatação de que o filme musical só viveu *Edades de Oro* nos três países mais produtivos: México, Argentina e Brasil. Em todos os três países, esses filmes levaram às telas e aos alto-falantes questões importantes relativas à luta entre identidades nacionais e modelos narrativos estrangeiros, processo no qual *rancherías*, boleros, sambas, tangos, marchas e rumbas, entre muitos outros gêneros de música popular, foram peças-chave de estratégias articuladas entre a radiodifusão e as indústrias fonográfica e cinematográfica. Da mesma forma, nos três países se observa um ciclo produtivo intenso durante os trinta primeiros anos do cinema sonoro e uma acentuada queda de produção a partir de meados dos anos 1960, mas isso, como sabemos, não ocorreu somente com os musicais, mas com a produção cinematográfica latino-americana, de um modo geral. Sobre o cenário contemporâneo dos musicais, já sabemos um tanto sobre o caso do Brasil, uma vez que sobre esse *corpus* já foi realizado um trabalho analítico, mas a produção contemporânea de musicais no México e na Argentina será examinada mais detalhadamente nos próximos passos da investigação, assim como será feito também com os países com produção quantitativamente menos relevante. Por fim, nosso esforço parece deixar claro que é impossível não concordar com Rick Altman (1994) quando ele, observando o fenômeno em um contexto internacional, afirma que aquilo que se convencionou chamar de filme musical ainda é um vasto e rico território a ser explorado. Isso parece se aplicar perfeitamente no caso da América Latina, não só no campo da pesquisa, mas também da realização, ainda mais quando nos damos conta de que muitas das ricas e plurais manifestações de música e de dança caribenhas, andinas, platinas, mexicanas e brasileiras jamais tiveram chance de chegar às telas do cinema na forma de musicais.

Referências Bibliográficas

ALTMAN, R. *The American film musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

_____. The Musical as International Genre: Reading Notes. In: CREEKMUR, Corey; MOKDAD, Linda (Orgs.). *The international film musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 257-264.

BEDOYA, R. *Nuestro cine: una historia intermitente*. Libros y Artes. 2002; p. 14-17. Disponível em: http://www.bnp.gob.pe/portallbnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes2_9.pdf Último acesso em 18 de agosto de 2015.

COSTA, F. M. Início do cinema sonoro: a relação com a música popular no Brasil e em outros países. In MACHADO, R. *et alli. Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2006.

CREEKMUR, C. K.; MOKDAD, L. Y. (Orgs.). *The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

DINIZ, A.; CUNHA, D. *A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

GONZAGA, A.; SALLES GOMES, P. E. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

KING, J. *El Carrete Mágico: una história del cine latinoamericano*. Bogotá:Tercer Mundo Editores. 1994

LABARRÉRE, A. *Atlas del cine*. Madrid: Akal, 2009.

LÓPEZ, A. M. Mexico. In: In: CREEKMUR, C; MOKDAD, L.(Orgs.). *The international film musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p; 121-140

MIDDENTS, J. *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover, NH: Dartmouth College Press and University Press of New England, 2009.

NORDFJÖRD, B. The postmodern transnational film musical. In: CREEKMUR, Corey; MOKDAD, L (Orgs.). *The international film musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 243-255

NUÑEZ, F. *Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (primeira parte)*. In: Rua – Revista Universitária de Audiovisual. 15 de outubro de 2010a. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3052>>. Último acesso em 18 de agosto de 2015.

NUÑEZ, F. *Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (segunda parte)*. In: Rua – Revista Universitária de Audiovisual. 15 de outubro de 2010b. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3067>>. Último acesso em 18 de agosto de 2015.

PARANAGUÁ, P. A. *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

RAMOS, L. A.; HEFFNER, H. Cinédia (verbete). In: RAMOS, F e MIRANDA, L. F. (Orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

OROZ, S. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Funarte, 1999.

SCHEMBORI, T.; MANEGLIA, J.C. *La industria audiovisual em Paraguay*. 2003. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20070208034441/http://www.recam.org/Estudios/Paraguay_industria.pdf>. Último acesso em 17 de agosto de 2015.

STOKES, R. *Out of the darkness: paraguayan national cinema*. 2011. Disponível em: <<http://www.ecufilmfestival.com/en/out-of-the-darkness-paraguayan-national-cinema/>>. Último acesso em 17 de agosto de 2015.

TINHORÃO, J. R. *Música Popular: teatro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

VALLE, R. *Ayúdeme Usted Compadre: los cuarenta años de un fenómeno del cine chileno*. 2008. Disponível em: <http://www.latercera.com/contenido/29_50857_9.shtml>. Último acesso em 18 de agosto de 2015.

VIEIRA, J. L. Brazil. In: CREEKMUR, C.; MOKDAD, L. (Orgs.). *The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. P 141-154.

XAVIER, I. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra. 2006.

Referências Audiovisuais

A DIOS Momo. Leonardo Ricagni, Uruguai, 2006.

ADORÁVEL Trapalhão. J. B. Tanko, Brasil, 1967.

A ESTRADA da Vida. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1983.

A FUGA da Mulher Gorila. Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009.

AL SON de las Guitarras. Alberto Santana e Carlos Schroeder, Colômbia, 1938.

AMOR e nel Aire. Luis César Amadori, Argentina - Espanha, 1967.

ANICETO. Leonardo Favio, Argentina, 2008.

A NOITE do Espantalho. Sérgio Ricardo, Brasil, 1974.

AREIAS Escaldantes. Francisco de Paula, Brasil, 1985.

A RITMO de Fé. José Gómez de Vargas, República Dominicana, 2013.

AYÚDEME Usted, Compadre. Germán Becker, Chile, 1968.

- BAILANDO Chachacha. Manuel Herrera, Cuba, 2005.
- BAMBUCOS y Corazones. Gabriel Martinez, Colômbia, 1945.
- BESAME Mucho. Eduardo Ugarte, México, 1945.
- BETH Balanço. Lael Rodrigues, Brasil, 1984.
- BUENAS Noches, Buenos Aires. Hugo del Carril, Argentina, 1964.
- CABARET Mineiro. Carlos Alberto Prates Correia, Brasil, 1980.
- CAÑA Brava. Ramón Podera, República Dominicana - México - Porto Rico, 1966.
- CARMELITO. Erick Chagua, Peru, 2011.
- CARMEN, la que Contaba 16 Años. Román Chalbaud, Venezuela, 1978.
- CHICAGO. Rob Marshall, Estados Unidos, 2002.
- COISAS Nossas. Wallace Downey, Brasil, 1931.
- DESEADA. Roberto Gavaldón, México, 1951.
- DOS Destinos. Juan Etchebere, Uruguai, 1936.
- EL ASTRO del Tango. Luis Bayón Herrera, Argentina, 1940.
- EL DÍA que me Quieras. John Reinhardt, Argentina - Estados Unidos, 1935.
- EL DÍA que me Quieras. Sergio Dow, Venezuela - Argentina - Colômbia - Estados Unidos, 1986.
- EL EXÍLIO de Gardel: Tangos. Fernando Solanas, Argentina - França, 1985.
- EL DESLIZ. Englys Acconciagioco, Venezuela, 2013.
- EL TOQUE Del Oboe (O Toque do Oboé). Cláudio MacDowell, Paraguai - Brasil, 1998.
- EMBRUJO Antillano. de Juan Orol e Geza P. Polaty, Cuba - Espanha, 1946.
- ENAMORADA. Emilio Fernández, México, 1946.
- EN el Infierno del Chaco. Roque Funes, Paraguai - Argentina, 1932.
- EN La Mitad del Mundo. Ramón Pereda, Equador - México, 1964.
- É SIMONAL. Domingos de Oliveira, Brasil, 1970.
- FIEBRE de Juventud. Alfonso Corona Blake, México Equador, 1966.

