

Início do cinema sonoro – a relação com a música popular no brasil como em outros países

Por: Fernando Morais da Costa

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Universidade Federal Fluminense

Professor do Departamento de Cinema da Universidade Estácio de Sá

E-mail: fmorais29@terra.com.br

Resumo:

A proximidade entre a música popular e o cinema sonoro brasileiro em seus primeiros anos pode ser tomada como a principal ferramenta para o sucesso do segundo. Entre 1933 e 1936 a transposição para as telas das marchinhas de carnaval cantadas pelos ídolos do rádio concretizou o sucesso daqueles filmes junto ao público.

Este trabalho visa lembrar que esse fenômeno não ocorreu de modo isolado no Brasil, existindo de forma análoga em outros países da América latina e na península ibérica. A ligação com o rádio seria fundamental na passagem para o sonoro no caso argentino. A proximidade com o bolero não seria menos importante para o cinema sonoro mexicano. Títulos como *Cancionero cubano* e *Siboney* não deixam dúvidas quanto à relação entre a música cubana e o início do cinema sonoro na ilha. Em Portugal, um filme como *A canção de Lisboa* pode ser tomado como o embrião do que na década seguinte seria rotulado de comédias à portuguesa, filmes nos quais o fado tem papel fundamental.

Palavras-Chave: Musica popular/cinema sonoro/cinema latino americano

Abstract:

The close relationship between popular music and the early brazilian sound films may be understood as a fundamental reason for the success made by those movies. Between 1933 and 1936 successful “marchinhas” and “sambas” sung at the screen by radio stars guided the audience towards the movie theaters.

The paper aims to describe this phenomenon not only in Brazil, but in several other countries among Latin America and even at Portugal. The close liaison with the radio is important to the first sound films in Argentina. The same occurs between the “bolero” and mexican cinema. Movies named *Cancionero cubano* and *Siboney* leave no doubt about the role played by “rumba” in cuban films. In Portugal *A canção de Lisboa* predicts the success of the upcoming “comédias à portuguesa”, in which “fado” plays a central role.

Keywords: Popular music/sound films/latin american cinema

O objetivo deste texto é traçar paralelos entre a passagem para o cinema definitivamente sonoro, do fim da década de 1920 à primeira metade dos anos 30, no Brasil e em países como Argentina, Portugal, México, Cuba. Tratam-se de experimentos análogos, e mais importante, de uma relação próxima, em todos estes países, e em outros que não chegaremos a citar, entre cinema sonoro, em seu início, e música popular. Outro ponto de aproximação é o fato de todos esses países estarem, à época, imersos em regimes políticos com pontos em comum, centralizadores, que buscavam aproximar-se da música popular e do cinema com o intuito de usá-los como ferramenta para a forja de uma integração e de uma identidade nacionais.

Para um rápido panorama da situação brasileira da passagem para o sonoro, devemos lembrar que surgiam, nos últimos momentos da década de 1920, os primeiros resultados das experiências que fariam os filmes falar em definitivo. A incipiente crítica de cinema no país tratava da discussão sobre os filmes falados com franca hostilidade, especialmente no caso de *O fã*, a publicação de vida curta do *Chaplin Club* carioca, apenas nove números, entre agosto de 1928 e dezembro de 1930. As primeiras impressões de *Cinearte* também seriam, via de regra, contrárias, embora não com a mesma veemência de *O fã*, e mais maleáveis, cambiantes frente ao sucesso inexorável das primeiras exhibições em terras brasileiras de filmes falados norte-americanos, além de esperançosas quanto à aceitação da produção sonora brasileira.

As revistas resenhariam a ocasião da chegada dos *talking films* à São Paulo e ao Rio de Janeiro. Em abril de 1929, estreava em São Paulo *Alta traição*, título nacional para *The patriot*, de Ernst Lubitsch. Ficariam famosos os gritos de Emil Jannings, “*Pahlen! Pahlen!*”, chamando o personagem de Lewis Stone. *Melodia da Broadway* (*Broadway Melody*), dirigido por Harry Beaumont, estreava no Rio de Janeiro a 22 de junho de 1929. Dois meses, portanto, depois da estréia do falado em São Paulo. Sergio Augusto informa que a primeira sessão contou ainda com dois curta-metragens: um, com o cônsul do Brasil em New York, Sebastião Sampaio, explicando que os presentes assistiriam a “uma projeção sonorizada”; o outro, uma sucessão de três números musicais, apresentados pela

cantora lírica Yvette Rugel. Na seqüência, o musical norte-americano, da MGM (Augusto, 1989: 76).

No segundo semestre do mesmo ano, surgiriam em São Paulo resultados concretos da produção sonora brasileira. *Acabaram-se os otários*, produção de Luis de Barros estrelada por Genésio Arruada e Tom Bill, é sempre citado como o primeiro longa-metragem sonorizado no Brasil. A sincronização teria ficado a cargo de um aparelho inventado na própria produtora de Barros e Bill. O nome do aparelho é informado em *Cinearte* quando da crítica sobre o filme, em 18 de setembro: “Luis de Barros encontrou um sistema, *Sincrocinec*, que julga ele suprirá a deficiência, ou antes, a lacuna até aqui existente no cinema brasileiro, e ainda, oferece a vantagem de não precisarmos recorrer aos aparelhos da *Western Electric* ou da *Radio Corporation*”. *Acabaram-se os otários* estreava no Santa Helena em 2 de setembro de 1929, ficando em cartaz, em São Paulo, até 28 de fevereiro do ano seguinte. No decorrer de 1930, Luis de Barros daria continuidade à produção de filmes falados. Em abril era anunciado o lançamento de *Lua de mel* e *Messalina*. Em dezembro, era lançado *O babão*, paródia do sucesso norte-americano *O pagão*. Alex Viany informa que Genésio Arruada parodiava Ramon Novarro, o galã do musical norte-americano, “de cuecas, com sotaque de caipira paulista” cantando a paródia de *Pagan love song*, canção do filme original. Viany cita ainda Jurandyr Noronha, que lembrava da marcha “Dá nela”, de Ary Barroso, sucesso do carnaval daquele ano na voz de Francisco Alves, também presente na trilha sonora (Viany, 1959: 115-116). Em 23 de novembro de 1931, estreava no Cine Rosário *Coisas nossas*, sempre reconhecido como o primeiro grande sucesso do cinema sonoro brasileiro. Seria exibido naquele cinema até fevereiro do ano seguinte. No Rio de Janeiro, estrearia no Eldorado a 30 de novembro, uma semana depois do lançamento paulista. *Estado de São Paulo* o anunciaria como “a consagração definitiva da indústria brasileira de filmes. O maior recorde de bilheteria deste ano, incluindo filmes de todas as procedências e nacionalidades”. Dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, *Coisas nossas* contava com a popularidade do cantor de modinhas Paraguassú, que já estivera presente no próprio *Acabaram-se os otários* e no curta-metragem seminal *Bentevi*, experiência sonora de Paulo Benedetti, ainda em 1927. Benedetti, que já encontrava meios para sonorizar suas produções desde meados da década de 1910, também é o

responsável por algumas das primeiras experiências em terras cariocas. A experimentação do italiano no Rio de Janeiro deu-se em setembro de 1929, em seu estúdio na rua Tavares Bastos, 153, no Catete. Benedetti faria uma série de curtas-metragens musicais com músicos populares. O *Bando dos Tangarás* gravaria quatro músicas, dublando seus próprios discos para a câmera, entrando, assim, as imagens em sincronia com as músicas pré-gravadas. Almirante, Noel Rosa, João de Barro e os demais integrantes apareciam cantando, vestidos de sertanejos, as emboladas “Galo garnizé” e “Bole bole”, o lundu “Vamos falá do norte”, e o cateretê “Anedotas” (Tinhorão, 1972: 251 e Augusto, 1989: 78). Há registro de mais de uma dezena de filmes feitos por Benedetti neste formato. É sempre citado o papel central da Cinédia, fundada por Adhemar Gonzaga em 15 de março de 1930, na produção e difusão do cinema sonoro no Rio de Janeiro. Após a primeira produção, ainda muda, *Lábios sem beijos*, e os filmes a meio caminho entre o mudo e o sonoro *Mulher e Ganga Bruta*, Gonzaga investiria na produção de musicais, e encontraria o caminho do sucesso. *A voz do carnaval*, dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, estrearia em 6 de março de 1933, na semana seguinte aos festejos do título. Gonzaga substituíra fazia pouco tempo a inicial gravação do som em discos, com o *Vitaphone*, pela novidade do som ótico, suporte que viria a sedimentar de vez a união, agora inexpugnável, entre sons e imagens. O texto organizado por Alice Gonzaga resume a mudança técnica: “Não há música encaixada por meio de discos, nem barulhos simulados, mas o autêntico som dos festejos, apanhados e gravados diretamente. Primeiro carnaval com som” (Gonzaga, 1987: 42). *A voz do carnaval* alternava essas cenas, gravadas durante a festa na rua, com partes encenadas. O rei momo, interpretado por Palitos, chega ao Rio de Janeiro, desembarcando na Praça Mauá. É aclamado pelo povo, desfila pela Avenida Rio Branco, é entronizado, e resolve fugir, para ver o carnaval. A história é entremeada com números musicais. Carmem Miranda canta com Lamartine Babo “Moleque indigesto”, do próprio Lamartine, e “Good-bye, boy!”, de Assis Valente. Outras músicas de Lamartine, “Fita amarela” de Noel Rosa, entre outras, completam o *set* de canções. Era o início de uma linhagem que daria, nos anos seguintes, até 1936, nos sempre citados *Alô alô Brasil*, de 1935, *Estudantes*, do mesmo ano, *Alô alô carnaval*, de 1936. Mário Reis, Francisco Alves, Aurora Miranda, Carmem Miranda, Almirante, Dircinha Batista, todos interpretes de importância

incontornável naquele período, estendiam seu sucesso às telas de cinema. A presença dos cantores de sucesso do rádio em todos esses filmes garantiriam para a Cinédia a simpatia do público. João Luiz Vieira afirma que “a inovação do som permitiu a visualização das vozes de cantores e cantoras já populares no disco e no rádio, ao ritmo de sambas e marchinhas inscrites, por sua vez, no universo maior do carnaval”. João Luiz Vieira entende ainda aquele grupo de filmes como o embrião da chanchada carioca das décadas de 1940 e 1950, ao afirmar que “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” (Vieira, 1987: 141).

Aquelas produções podem ser entendidas ainda como uma contribuição por parte do cinema para o fenômeno chamado por Hermano Viana de “ascensão social do samba”. Na década de 1930, de forma abrupta, o ritmo deixava suas origens rurais e sua condição marginal no Rio de Janeiro para ser elevado à expressão máxima da música carioca, e posteriormente, nacional. Não faltaram para isso impulsos dados pelo governo de Getúlio Vargas, que chegaria a levar sambistas de prestígio para recepcionar líderes estrangeiros no Palácio da República; pela Rádio Nacional, que encamparia a mudança da execução de música erudita para popular no rádio, e veicularia o samba para todo o país; o próprio embranquecimento do samba, cantado por intérpretes que não mais tinham origens no morro, como Mário Reis, composto por Noel Rosa, por Ary Barroso, e não somente pelos compositores do morro. O samba, arredondado para tomar a forma de material de consumo, passaria a ser entendido pelo Estado Novo de Getúlio como um fator de integração nacional.

A relação de proximidade com a música popular, e mesmo do rádio, nos primeiros tempos do cinema sonoro deu-se no Brasil como em vários outros países. Não é difícil desenhar um mapa dos anos iniciais do cinema sonoro no qual a relação com as músicas nacionais marca pontos de convergência entre o Brasil e, pelo menos, Portugal, Argentina, Cuba, México.

Estreava em 18 de junho de 1931, no São Luis, em Lisboa, a primeira produção portuguesa falada, *A severa*, de Leitão de Barros. Luis de Pina comenta a função da música, que marca uma bipartição entre momentos de alegria, nas cenas ambientadas entre ciganos e “gente do povo”, como é o caso do “Solidó do Timpanas Boleeiro”, e de

melancolia, como é exemplo “O fado da Severa”. A Severa em questão é Maria Severa, a protagonista, interpretada por Dina Moreira. Estrearia em 7 de novembro de 1933, no mesmo São Luis, *A canção de Lisboa*, dirigido por Cottinelli Telmo (Pina, 1986: 72-73). Luis de Pina e Lisa Shaw percebem em *A canção de Lisboa* o embrião daqueles filmes que seriam, mais tarde, agrupados sob o nome de “comédias à portuguesa”. Luis Reis Torgal as define como “uma série de filmes a qual tinha como palco privilegiado a música portuguesa (o fado, ou a música ligeira ou a música folclórica) sem se encontrar obrigatoriamente na categoria de filme musical” (Torgal, 2000: 25). Exemplos conhecidos de comédias à portuguesa são *O pai tirano*, de Antônio Lopes Ribeiro (1941); *O pátio das cantigas*, produzido pelo mesmo, e dirigido por seu irmão, Francisco Ribeiro (1943); *O costa do castelo* (1943) e *A menina do rádio* (1944), ambos de Arthur Duarte. Lisa Shaw ressalta que a discussão sobre o fado, e sobre o seu papel naqueles filmes, está ligada ao aumento do espaço dado a ele a partir dos anos 30, o que acaba por formar uma ligação daqueles filmes com o rádio. Como já vimos, a frase acima se aplicaria ao caso brasileiro, se trocássemos a palavra ‘fado’ pela palavra ‘samba’. O que estamos por ver é que se trocássemos ainda ‘fado’ ou ‘samba’ por ‘tango’, a sentença descreveria o caso argentino.

Paulo Paranaguá lembra que já na década de 1920, o tango, ainda marginal (como era, no Brasil, o samba, na mesma época), encontrava espaço nas salas de cinema, como música de acompanhamento (o que também é análogo ao caso brasileiro, com relação aos músicos de choro). A proximidade entre as primeiras experiências sonoras no Brasil na Argentina fica evidente no caso da associação do produtor Federico Valle com Carlos Gardel para filmarem uma série de dez curta-metragens cantados, que seriam os primeiros testes com a gravação de som ótico, em 1929, como fizera Benedetti, no Rio de Janeiro, no mesmo ano, só que ainda com os discos. A passagem para o som ótico na Argentina daria fim ao chamado período *tartamudo*, da paliativa sonorização por discos. Gardel ocuparia papel de destaque no período inicial do cinema sonoro, ao rodar cerca de dez filmes falados para a Paramount, nos EUA e na França (exemplo dessa produção é *El dia que me quieras*, dirigido por John Reinhardt, em 1935, em que a canção título toca várias vezes, com variados arranjos e funções; *Tango Bar*, do mesmo ano, em que o sucesso “Por una cabeza” também tem espaço e funções consideráveis). Antes disso,

porém, o aproveitamento das estrelas do rádio também seria a tônica dos primeiros sucessos do cinema sonoro argentino. *Tango*, dirigido por Luis Moglia Barth, em 1933, seria um exemplo claro. Na esteira de *Tango*, viriam *Ídolos de la radio*, de Eduardo Moreira (1934), *Calles de Buenos Aires* (1933), *Manãna es domingo* (1934), ambos de Negro Ferreyra. A relação com o rádio e com as canções é óbvia. Paranaguá comenta que títulos de filmes copiavam os das músicas e vice-versa (Paranaguá, 1984: 41-44). Sérgio Augusto lembra que a associação entre os dois meios seguiria pela década de 1930 afora. *Radio bar*, de Manuel Romero, de 1936, seria um exemplo dessa continuidade (Augusto, 1989: 69). A *Lumiton*, produtora da primeira hora do cinema sonoro argentino fôra fundada por oriundos do rádio. Seu primeiro filme, *Los tres berretines*, de direção coletiva, mistura tango e futebol em uma franca tentativa de cinema popular. Luis Sandrini interpreta um compositor atrapalhado, que não consegue cantar, embora assovie bem as melodias que compõe. Caso de filme que copia o título de uma canção de sucesso ocorre também no Chile. Juan Pablo González lembra que o incipiente *Canción de amor*, ainda sonorizado com discos, de 1929, é homônimo do êxito de Ernesto Lecuona. *Norte y sur*, de 1934, primeiro sucesso do cinema sonoro chileno, com distribuição nacional e internacional, seria também o papel inicial no cinema da estrela da canção Hilda Sour, que mais tarde trabalharia ainda em filmes argentinos e mexicanos. (González, Rolle, 2005: 247-255)

Paranaguá lembra ainda que a forte relação entre cinema e rádio pode ser aferida na produção de outros países da América do Sul. Cita o aproveitamento de vedetes do rádio no cinema peruano, no uruguaio (*Radio candelario*, de Rafael Jorge Abelda, de 1938, seria um exemplo) e em Cuba. Na ilha, a música local seria um dos motores da tardia passagem para o sonoro. São exemplos, óbvios já pelos títulos, *Cancionero cubano*, de Jaime Salvador, de 1939, e *Siboney*, de Juan Orol, do mesmo ano, com a estrela Maria Antonieta Póns (Paranaguá, 1984: 60-61). Antes dos longa-metragens, as primeiras experiências em filmes curtos já trariam a marca da música popular. Em agosto de 1938, *El origen de la rumba* seria uma dos primeiros resultados do cinema sonoro cubano. Naqueles anos das primeiras produções, a ilha convivia com a disputa pelo mercado exibidor de filmes sonoros. Produções norte-americanas e européias arrebatavam a maior parte do circuito. Filmes falados em espanhol estavam relegados a

um circuito minoritário. A *Ankino*, distribuidora de produções soviéticas, que já contava com o mercado estadunidense, entrava na ilha. Sucessos do cinema sonoro estrangeiro eram curiosamente adaptados para virarem programas de rádio. (Douglas, 1986: 60-67) Maurício de Bragança lembra a importância da imbricação com o rádio também nos primeiros anos do cinema sonoro mexicano. *Santa*, de 1931, o primeiro falado, tem música de Agustín Lara, ícone do bolero mexicano, além de ser homônimo de um livro de 1907, importante para, segundo Bragança, a fundação de um imaginário sobre a prostituta, a mulher pública, ícone do naturalismo mexicano. As intervenções musicais têm papel preponderante no filme, tanto na forma do bolero, quanto pela presença de *mariachis*, de uma orquestra de baile, de música flamenca. Grande exemplo de uso da música, em conformidade com ruídos significativos para a narrativa e em relação estreita com momentos de silêncio não menos importantes, está em *La mujer del puerto*, dirigido por Arcady Boytler, em 1934. Destaca-se o *travelling* que descortina o fato da música tema, percebida inicialmente como trilha sonora não-diegética, estar sendo cantada, em quadro, pela personagem principal. Bragança comenta o papel do cinema em cristalizar um processo pelo qual o bolero teria que passar, perdendo suas raízes rurais para se tornar um fenômeno de consumo urbano. Mais uma vez, a frase, e o argumento, se aplicariam ao samba.

Sérgio Augusto lembra que a chegada do cinema sonoro no México coincide com a passagem do general Lázaro Cardenas pela presidência, de 1934 a 1940. O mesmo jornalista, no mesmo texto, não deixa esquecer que na Argentina, Perón mais tarde daria continuidade à conjuntura em que, como diz Paranaguá, o tango é alçado à fator de nacionalização, também com a contribuição do cinema sonoro (Augusto, 1989: 70-71 e Paranaguá, 1984: 41). No Brasil, o Estado Novo de Vargas elegeria o samba para servir ao mesmo propósito. Lisa Shaw e Paulo Jorge Granja fazem a conexão entre o crescimento do espaço dado ao fado, o incipiente cinema sonoro português e a conformidade de sua representação de uma sociedade sob o julgo de Salazar, e lembram a equivalência da situação espanhola, sob Franco.

BIBLIOGRAFIA

- Augusto, Sérgio. 1989. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das letras.
- Douglas, Maria Eulalia. 1986. *La tienda negra (El cine en Cuba 1897-1990)*. La Habana: Cinemateca de Cuba.
- Gonzaga, Alice. 1987. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record.
- González, Juan Pablo, Rolle, Claudio. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Paranaguá, Paulo. 1984. *Cinema na América Latina – longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM.
- Pina, Luis de. 1986. *História do cinema português*. Mem Martins: Europa-América.
- Tinhorão, José Ramos. 1972. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes.
- Torgal, Luis Reis de. 2000. *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de leitores.
- Vianna, Hermanno. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Viany, Alex. 1959. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro.
- Vieira, João Luiz. 1987. “A chanchada e o cinema carioca”. In: *História do cinema brasileiro*. RAMOS, Fernão (org.). São Paulo: Círculo do livro.