

Alô, alô, o som chegou! A cinematografia latino- americana na transição entre o cinema silencioso e o cinema sonoro

João Paulo Pugin

Acadêmico de Cinema e audiovisual na Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA).
joaopaulo.pugin@yahoo.com.br

RESUMO: Este trabalho apresenta a relação da música popular latino-americana com o cinema no período de transição do cinema silencioso ao cinema sonoro, partindo da análise comparativa entre duas obras fílmicas que utilizaram maneiras peculiares para atrelar o antes utópico som às consideradas paixões nacionais do rádio. São elas: *¡Tango!*, de Luis Moglia Barth, e *Alô, alô, carnaval*, de Adhemar Gonzaga e Wallace Downey. Por meio de extensa pesquisa bibliográfica, enriquecida a análise fílmica, buscando explicar a recepção, por parte do público, da nova tecnologia, as maneiras de produção e estratégias para fidelização do público nacional, chega-se até as maneiras em que as tentativas de recuperação do espectador serviram de alavanca política, entremeada por um forjado discurso nacionalista.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Som. América Latina.

ABSTRACT: This assignment presents itself as a study of the connexion between Latin America's popular music and the early talking pictures. Using the analysis of two movies which in their own way try to connect the sound – formerly seen as utopian – and the singers known and loved on the radios from their countries. They are: *¡Tango!* directed by Luis Moglia Barth and *Alô, alô, carnaval* by Adhemar Gonzaga & Wallace Downey. Through extensive research, it will present diverse aspects as the public reception, how they approved the new technology, how it was produced, strategies to capture these specific audiences and how it was used as policy lever by containing a manufactured speech of what belonging to that nation was. Keywords: Cinema, Sound, Latin America.

KEYWORDS: Cinema. Sound. Latin America.

RESUMEN: Este trabajo presenta la relación entre la música popular latinoamericana y el cine en el periodo de transición del cine silencioso al cine sonoro, partiendo del análisis comparativo entre dos obras fílmicas que utilizaron maneras peculiares para unir el antes utópico sonido a las consideradas pasiones nacionales de la radio. Son estas: *¡Tango!*, de Luis Moglia Barth, y *Alô, alô, carnaval*, de Adhemar Gonzaga e Wallace Downey. Por medio de una extensa investigación bibliográfica, enriquecido análisis fílmico, buscando explicar la recepción, por parte del público, la nueva tecnología, los modos de producción y estrategias para la fidelización del público nacional, hasta las maneras en las que los intentos de recuperación del espectador sirvieron como palanca política, mediado por un discurso falso.

PALABRAS CLAVE: Cine. Sonido. América Latina.

Introdução – No princípio era o silêncio

O continente latino-americano, nos primeiros anos do século XX, deparou-se com o recém criado cinematógrafo, utilizando o invento estrangeiro vinculado ao poder e ao institucional: as posses, os eventos sociais e os momentos de confraternização eram registrados. Os chamados filmes naturais, ou de cavação¹ surgidos nos anos 1910, eram produções que exigiam dos “cavadores” o convencimento da importância dos registros para a reafirmação do poder de fazendeiros, militares, eclesiásticos e da elite industrial – setores que possuíam capital

de investimento e interesse na encomenda dos trabalhos. No México, por exemplo, as tropas da Revolução Mexicana pagavam para serem filmadas, bem como os caudilhos no Uruguai.

A relação entre o cinema e os poderosos da época possibilitava que os cavadores financiassem a produção das obras ficcionais. Com a renda adquirida dos registros de cavação, se angariava fundos para as consideradas, à época, as “verdadeiras” produções cinematográficas. Jean-Claude Bernardet é categórico ao ressaltar que, à época, os filmes naturais “[...] asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores, permitem que se sustente um certo equipamento, laboratórios etc” (BERNARDET, 2009, p. 38).

¹ Filmes de cavação eram obras produzidas no início do século XX, por cinematografistas que trabalhavam de forma autônoma, para, em geral, fazendeiros e funcionários do governo. Registravam o cotidiano dessas pessoas, suas relações de poder, patrimônio e momentos festivos.

As obras ficcionais do período silencioso dependiam do trabalho dos músicos, que acompanhavam as projeções e viram seu trabalho desaparecer com o início do cinema falado (ARAÚJO, 1995, p. 60). Entre os anos de 1908 e 1911, no Brasil e na Argentina, uma série de filmes se apropriou das revistas musicais, baseando-se no teatro para utilizar de uma nova experiência de sonorização, na qual os cantores permaneciam atrás da tela de projeção e, ao vivo e sincronizados com o filme, entoavam as canções.

O verbo se fez

Durante os anos 1920, o cinema silencioso hollywoodiano já estava de posse dos princípios da narrativa clássica, ou seja, apresentando “[...] indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema ou atingir objetivos específicos” (BORDWELL, 1996, p. 278-279, tradução nossa). Seja em grandes e espetaculares cinemas, nas principais avenidas das maiores cidades, ou em salas tímidas de vilarejos interioranos, o cinema já havia tomado seu espaço e se desenvolvia a todo vapor – os filmes só faltavam falar (ARAÚJO, 1995, p. 57).

A preocupação em sonorizar o filme, permitindo a sincronia entre a imagem e o som precede a própria invenção do cinema. Experiências norte-americanas e europeias proliferavam, contando, inclusive, com a conquista da exibição pública com a sincronização de discos e filmes (BILHARINHO, 1996, p. 79).

No momento em que as imagens já eram capazes de exprimir quase que completamente as ideias e o enredo, onde os intertítulos já invadiam a imagem para explanar os diálogos, a quase falida Warner Bros.² lançou, em 1927, *The jazz singer*, o primeiro filme a unir imagem ao som.

Foi necessário, como afirma Inácio Araújo, começar tudo do zero outra vez (ARAÚJO, 1995, p. 58). Os fatores principais da comicidade de diversas estrelas do cinema mudo eram, além do silêncio, as *gags* gestuais, ou seja:

“A comédia fotografada tinha uma propriedade que a diferenciava do teatro vivo: a mudez. No desenvolvimento posterior do cinema mudo, as palavras foram substituídas por um expressivo jogo de olhares matizados pelo gesto: a mímica falada. No entanto, a imagem cinematográfica considerada desde um ponto de vista puramente fisionômica continua sendo muda” (BALÁZS, 1972, p. 23, tradução nossa).

Os astros do cinema silencioso já não eram responsáveis pelos sucessos de bilheteria, não dominavam as técnicas avançadas de escrita das falas e não se adaptavam ao gênero musical, recém surgido. Não apenas os atores necessitaram aprender a interpretar de outra forma, mas os roteiristas precisaram trabalhar mais; os diretores voltaram ao passado da quase imobilidade das câmeras e a equipe necessitava domar os pesados equipamentos para a captação do som.

Hollywood na busca do público

Os filmes falados começaram a penetração mundo afora tão logo se desejou repassar a nova tecnologia adiante. Não houve, porém, uma transição imediata nos países latino-americanos – a defasagem se deveu, sobretudo, às realidades comuns ao continente, como, por exemplo, a falta de escolaridade dos espectadores. Inseridos em contextos educacionais frágeis, estes eram, na maioria, analfabetos e com dificuldades de compreensão das legendas. Receoso em perder o mercado no continente, Hollywood passou a investir em versões para o público de língua espanhola, adaptando sucessos de seu cinema e trazendo produções que eram, na maioria das vezes, “[...] simples versões de fitas em inglês dirigidas a alimentar o enorme mercado hispano-americano, mas às vezes também buscando se aproximar desse público, adaptando obras de sua tradição cultural” (MIQUEL, 2005, p. 110, tradução nossa).

A ideia não obteve êxito, uma vez que a presença de atores de diversos países e seus sotaques característicos não apresentava um fator que os cinemas nacionais já começavam a se especializar: a identidade nacional. A falta de reconhecimento e a alternativa de acompanhar as obras com os atores consagrados do *star system* norte-americano contribuíram para o abandono da iniciativa.

O som latino do rádio

Anterior às primeiras produções faladas na América Latina, a crítica já se expressava contrária à inserção do som nos filmes, sendo, por vezes, indiferente ao sucesso de aceitação por parte do público. No México, por exemplo, o jornalista José Juan Tablada disse que o cinema sonoro contaminaria os espectadores de jazz e de mentiras (MIQUEL, 2005, p. 107), em uma perceptível crítica não apenas à nova tecnologia, mas ao imperialismo das produções norte-americanas no país.

Já no segundo semestre de 1929, Luis de Barros produziu a primeira produção sonora brasileira, *Acabaram-se os otários*, que, conforme explica Fernando Morais da Costa, obteve a sincronia da sonorização por um aparelho criado por Barros e Tom Bill³ (COSTA, 2005, p.44). Dois anos depois, *Coisas nossas*, do norte-americano Wallace Downey, já começava a aproveitar as canções populares, como as de Paraguassú⁴.

Se no Brasil dos anos 1920 o samba era marginal, da mesma forma o tango o era na Argentina. Quanto ao uso da música popular dos demais países do continente pelo cinema, que outrora se restringia a música de acompanhamento, Costa ainda ressalta que “[...] o aproveitamento das estrelas do rádio também seria a tônica dos primeiros sucessos do cinema sonoro argentino” (COSTA, 2005, p. 49). Cuba, por sua vez, experimentou tardiamente a transição para o cinema sonoro, driblando a forte penetração estrangeira com o reforço da música local; já o México, em 1931, trouxe o som à *Santa*, exaltando o bolero mexicano, além de reforçar ideias que viriam a ser fruto das histórias de diversas obras posteriores na cinematografia

² O estúdio, que passava por vários problemas financeiros, logrou, graças ao sucesso de bilheteria e repercussão da obra, salvar-se da falência.

³ Tom Bill foi ator e produtor de rádio, circo e cinema, atuando em várias obras cômicas ao lado de Genésio Arruda.

⁴ Roque Ricciardi, o Paraguassú, era conhecido como o cantor das noites enluaradas, gravando mais de 150 canções.

de estúdio do país, estandarizando o gênero do dramalhão mexicano.

O poder em cena, novamente

Como apresentado por Fernando Morais da Costa, os países latino-americanos, na virada dos anos 1920 para 1930, compartilhavam de decisões governamentais centralizadoras. Estes viam o cinema como uma importante arma para forjar a ideia da identidade nacional, utilizando-se da sétima arte e da música popular (COSTA, 2005, p. 45). Getúlio Vargas, imerso no espírito do Estado Novo, impulsionou o culto ao samba popular carioca, bem como utilizou da emissora de rádio de maior audiência e alcance, a Rádio Nacional, para espalhar o ritmo pelo país.

O general Lázaro Cárdenas, que esteve na presidência do México entre 1934 e 1940, e Juan Domingo Perón, enquanto presidente da Argentina entre 1946 e 1955, desenvolveram o ritmo rancheiro e o tango argentino, respectivamente, buscando na união do cinema com a canção popular um sentimento comum e massivo de nacionalização e identidade nacional (COSTA, 2005, p. 48).

E o verbo habitou entre nós, latino-americanos

A fim de apresentar como se deram os primeiros filmes sonoros na América Latina, e de que maneira ambos se assemelham e diferenciam no tocante à utilização do som com meio narrativo, analisaremos duas obras canônicas da cinematografia do continente: *Tango!*, produção argentina de 1933, pioneira a utilizar o sistema Movietone⁵ no continente e *Alô, alô, Carnaval*, filme brasileiro de 1936, dirigido por Adhemar Gonzaga e Wallace Downey.

UM TANGO

Como um estilo musical, o tango nasceu nas cidades de Buenos Aires, na Argentina, e Montevideu, no Uruguai, utilizando-se do drama passionai, atrelado à sexualidade e à tristeza. Ultrapassando as fronteiras das classes populares, o ritmo, por meio de cantores como Carlos Gardel e Rosita Quiroga, difundiu-se, sobretudo, na Europa de 1920 e 1930.

O ano era 1933. O diretor Luiz Moglia Barth, à época conhecido roteirista e diretor do cinema silencioso argentino, propunha ao empresário Ángel Mentasti a realização da primeira obra sonora argentina. Funda, então, a Argentina Sono Film⁶ com *Tango!*, cujo próprio título referencia, trata de uma série de números musicais, onde o estilo é o nordestador do enredo, guiando os intérpretes populares, oriundos do rádio.

A trama da obra é simples: Alberto (Alberto Gómez) é um cantor de tango que se interessa por Tita (Tita Merello), mas que, ao vê-la com o galanteador Malandra (Juan Sarcione), desperta um amor que guiará a história. Como Tita havia desaparecido, Bonito (Pepe Arias), amigo de Alberto, o convence – dizendo que Tita havia fugido para a França – a irem à Paris para que Alberto siga a promissora carreira de cantor. Já na França,

Alberto se envolve com a cantora Elena (Libertad Lamarque), trazendo-a, anos depois, para a Argentina. Ao regressar, é avisado pelo amigo Barretín (Luis Sandrini, comico renomado do cinema argentino) que encontrara Tita. Ao final, Alberto abandona Elena e retorna para viver com Tita. A obra é entremeada por diversas apresentações musicais de artistas da época, muitos deles caracterizados como personagens.

UM SAMBA

O samba carioca urbano, nascido de diversas influências das músicas africanas, alcançou a categoria de símbolo da identidade nacional brasileira durante a década de 1930. Neste contexto, diversas revistas – verdadeiros espetáculos que incluíam apresentações musicais e números de humor – passaram a fazer parte do cotidiano carioca.

Embalados pelo impacto de *Acabaram-se os otários*, dois empresários, Wallace Downey e Alberto Byington Jr., produziram em 1931 o primeiro filme-revista brasileiro sonoro (AUGUSTO, 1989, p. 87), registrando em película apresentações típicas das revistas. Dois anos depois, o carnaval foi gravado em filme. Posteriormente, como afirma Sérgio Augusto, “ouvir e ver os seus ídolos radiofônicos ampliados numa tela foi o máximo de identidade que o grande público conseguiu na segunda metade dos anos 30” (AUGUSTO, 1989, p. 91). Foi produzindo *Alô, alô, Brasil*, em 1935, e *Alô, alô, carnaval*, em 1936, que a Cinédia⁷ permitiu que

“[...] o cinema se apropriasse de dois elementos que ele não era capaz de fornecer por seus próprios meios: os cantores e os comicos do teatro popular, encarregando-se apenas de dar-lhe visibilidade e uma repercussão que expandiam em muito a popularidade alcançada nos veículos originais” (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 171).

O empresário Wallace Downey⁸, proprietário da empresa Waldow Filme, se associou à Cinédia, de Adhemar Gonzaga⁹ e decidiu filmar várias obras com a mesma linha construtiva: uma história cômica entremeada por números musicais dos artistas do rádio. *Alô, alô, carnaval* foi uma nítida evolução da produção similar anterior, *Alô, alô, Brasil*. O enredo era simples: dois autênticos “malandros” cariocas, Prata (Barbosa Junior, radialista de sucesso) e Tomé (Pinto Filho) tentam convencer um empresário, interpretado por Jayme Costa, a patrocinar uma revista popular e carnavalesca que ambos pretendem produzir. A princípio, a ideia é ignorada, mas, quando da dispensa de outro projeto, a “Banana da Terra” é colocada em produção. Surgem os problemas: diversos artistas cancelam a participação, e a dupla tenta enganar o empresário, até que este descobre a verdade e passa o resto da obra tentando encontrá-los. A história não possui um desfecho, encerrando-se com a perseguição.

UMA IMAGEM QUE AINDA NÃO FALA POR SI SÓ

A começar pela introdução das obras, *Alô, alô, carnaval* inicia-se com fundos quase neutros, onde são apresentadas as informações princi-

5 Movietone foi o sistema que possibilitou a impressão do registro do som na própria película, diminuindo os antigos problemas de ruídos e dessincronização do sistema anterior, o Vitaphone.

6 Atualmente, a empresa ainda funciona nos ramos de produção e distribuição de filmes.

7 Fundada em 1930, a Cinédia é considerada a pioneira do cinema de estúdio no Brasil. Atualmente, é mantida em atividades de conservação de seu acervo e na promoção de cursos de cinema.

8 Produtor norte-americano, Downey chegou ao Brasil em 1928. Produziu o primeiro filme sonoro brasileiro e era contratado da indústria fonográfica.

9 Produtor e diretor carioca, Gonzaga é o criador da Cinédia e mediador da parceria com a Waldow Filme.

pais da obra: nome do estúdio, dos diretores, da equipe técnica (citando a parceria que possibilitou a realização do filme) e reserva grande parte da introdução para a apresentação dos artistas envolvidos – cantores, músicos e compositores. A música de fundo é típica de um carnaval, instrumental e alegre, apresentando a marca que guiará toda a obra. Por sua vez, *¡Tango!* traz uma artista ao lado esquerdo da tela, que, cantando a música inicial, triste e melancólica, está como que visualizando imagens desenhadas da capital Buenos Aires, inseridas ao fundo, apresentado-a como uma metrópole noturna e, como mesmo diz a canção, “*donde el tango nació*”. Os artistas são apresentados como referência direta ao nome dos personagens, seguidos pela equipe técnica, contudo, sem apresentar muitos dos cantores que participam da obra. Há que se ressaltar que, na produção brasileira, os cantores são inseridos apenas em seus números musicais e não possuem participação ativa na trama enquanto personagens.

Quanto à ordem de exibição dos nomes dos artistas, em *Alô, alô, carnaval* Carmen Miranda, que à época já era um sucesso popular ao lado da irmã Aurora Miranda, é a primeira a ser apresentada, em letras maiores que as dos demais artistas. Como uso atrativo, a fim de prender a atenção do espectador até o final do filme, a apresentação de Carmen é uma das últimas. Por sua vez, em *¡Tango!*, a atriz Libertad Lamarque, reconhecida como uma das mais importantes artistas da época, é, por contrato¹⁰, apresentada ao início.

Após os créditos iniciais, *Alô, alô, carnaval*, apresenta um texto que cultua a singularidade da obra, considerando a reunião de tantos astros da música popular algo ímpar. Já *¡Tango!* utiliza os minutos finais da canção inicial para apresentar um dos principais locais onde a trama se desenvolverá, o *arrabal* – uma espécie de vila de classe média – de maneira carregada de adjetivos e demonstrações de afeto para com o local, caracterizando-o como *tierno*, acolhedor. Esta atitude é repetida durante toda a obra, que apresenta os diversos cenários com um intertítulo que introduz o ambiente com imagens respectivas em planos exteriores (*riachuelo* – zona portuária, *barrio* – área urbanizada e Paris – capital da França) e uma rápida ligação com a história: o *barrio*, por exemplo, é apresentado como um “ *rincón donde florecen los recuerdos*” e uma sinfonia melancólica. Esta ambientação faz-se necessária à obra quando do desejo de situar o público, servindo, por um lado, de orientação aos que desconhecem os ambientes argentinos e, por outro, de localização tradicional, como citar Paris tendo ao fundo a Torre Eiffel. Há ainda a transposição para o filme das expressões de subjetividade dos personagens, reforçando o que havia acabado de ser apresentado.

Nota-se, portanto, que *Alô, alô, carnaval* possui uma estrutura de utilização dos intertítulos mais avançada que *¡Tango!*, vez que não utiliza da identificação dos locais ou de reforço de elementos da história, ainda que grande parte da trama se desenvolva no Cassino Mosca Azul¹¹ e que a história se apresente de maneira simples.

ENREDOS COMO FIOS DE LIGAÇÃO

Se *¡Tango!* é percebido como menos desenvolvido em relação à técnica do uso dos intertítulos,

o filme, no entanto, apresenta uma linha narrativa notoriamente mais evoluída que a produção brasileira. A história de amor entre os personagens principais se apresenta com número superior ao de atores de *Alô, alô, carnaval*, com delimitações de construção de personagem, enquanto “[...] representação de pessoas e conceitos na forma de uma pessoa ficcional” (CAMPOS, 2009, p. 141). A obra brasileira traz uma clara delimitação entre quem faz parte da história e quem foi inserido apenas para os números musicais¹², uma vez que estes não se ligam à história e apenas se apresentam no cassino.

Já no filme argentino, os personagens são, ao mesmo tempo, artistas musicais e guias do enredo. Em diversas vezes, Alberto canta tocando sua *guitarra*, acompanhado de orquestras ou simplesmente à capela, de maneira rápida, assim como Tita e Pepe. Luis Sandrini, por sua vez, inserido como o responsável por momentos cômicos, arisca algumas estrofes rapidamente.

Ainda quanto aos personagens cômicos, Sandrini também faz parte da trama como Berretín, amigo do protagonista e chave para a elucidação do sumiço de Tita. São os personagens de Barbosa Junior e Pinto Filho que irão guiar a trama. Cabe a Oscarito¹³, ainda pouco conhecido à época, registrar um pouco menos de malícia e mais inteligência, quando comparado a Prata e Tomé.

É este humor da malandragem carioca que permeia todo o filme, seja no recorrente uso da *gag* “molho”, com referência a algo que dê status. O diretor, em determinado momento, ao ver que a revista não seria produzida, decide realizar algo de humor mais elaborado: uma “[...] performance de Jayme Costa travestido de mulher e dublado por uma voz de falsete emprestado por Francisco Alves” (AUGUSTO, 1989, p. 93). A comicidade também se apresenta em pequenas piadas feitas entre os presentes no cassino, geralmente com a presença da comicidade facial de Oscarito¹⁵, ou nas imitações de um homem turco em situações cotidianas.

¡Tango! apresenta-se como uma trama triste, ao estilo próprio do ritmo musical que a embala, na qual os personagens, inseridos em um melodrama nítido, assemelham suas frases a verdadeiros poemas. Tem-se a noção de que tudo no filme é romantizado e guiado por lamentos. Pode-se, portanto, afirmar que, em ambas as obras, a história corresponde ao ritmo musical apresentado: melancolia e tango, alegria e samba.

Para além da história, como diz Flávio de Campos, a seleção de trama principal estabelece “uma referência a partir da qual a narrativa será composta e, mais tarde, recebida pelo espectador – e, assim, dar unidade” (CAMPOS, 2009, p. 136). *¡Tango!* possui diversas pequenas inserções de personagens secundários, como o amigo Bonito e suas confusões amorosas. Tal não se percebe em *Alô, alô, carnaval*, uma vez que apenas três personagens são responsáveis pelo desenvolvimento da trama.

Há, ainda, em *Alô, alô, carnaval* uma referência clara ao próprio ato de realização do filme em questão, uma vez que são dois amigos que decidem criar uma revista e vendê-la a um produtor cinematográfico. No momento em que Tomé canta uma canção em um cenário medieval, as duas revistas – “Banana da Terra” e a própria filmada –

10 A Argentina Sono Film utilizou a colocação do nome do Lamarque sempre ao início dos filmes como exigência contratual.

11 O cassino existia na realidade e era marcado pelas revistas. Para o filme, foram incluídos grandes telões pintados por J. Carlos.

12 Em *¡Tango!*, há, mas em menor número, algumas cantoras que aparecem durante o filme exclusivamente nas apresentações.

14 O comediante foi amplamente conhecido entre os anos 1940 e 1950 nas populares chanchadas da Atlântida Cinematográfica.

15 O humor facial também se percebe em Barbosa Filho, quando aparece acompanhando os números musicais iniciais.

se mesclam; por sua vez, *¡Tango!* também referenciar a realidade, levando o protagonista à Europa, tal qual Carlos Gardel o havia feito anos antes.

Fotografias semelhantes, trilhas distintas

As duas produções apresentam recursos fotográficos marcados pela imobilidade das câmeras, sobretudo durante as apresentações musicais. Em *Alô, alô, carnaval*, todas as apresentações se desenvolvem no Mosca Azul, porém em locais distintos: Joel & Gaúcho e as Irmãs Pagãs se apresentam quase que estaticamente, sentados, evidenciando suas carreiras no rádio¹⁶; a câmera alterna entre planos médios e primeiros planos, focalizando ora expressões faciais, ora detalhes dos instrumentos musicais sendo tocados. No restante do filme, as apresentações musicais se desenvolvem no palco principal, que, pelo seu tamanho, demanda recorrentemente uso de plano aberto, e que recebe cenário específico a cada uma das apresentações: Aurora Miranda no subúrbio carioca, Francisco Alves e uma dançarina em trajes de gala, Almirante vestido de marinheiro e com cenário de um porto e Dircinha Baptista no cenário de máscara de carnaval em alusão ao sorriso cantado na música.

Por sua vez, *¡Tango!* traz os números musicais inseridos nos locais onde estão se desenvolvendo os acontecimentos. Embora a grande maioria das cenas se passe em bares e clubes noturnos, há uma variedade de lugares, em distintas regiões de Buenos Aires e Paris, bem como apresentações musicais nos locais em que os personagens estão: suas casas ou na rua.

Para além destes, a inserção dos números se faz de maneira peculiar: em *¡Tango!*, as músicas sempre estão sendo tocadas nos locais onde os personagens estão, respeitando uma introdução que ligue a canção ao estado subjetivo do personagem; em *Alô, alô, carnaval*, as músicas não estão inseridas neste contexto do dia a dia, mas apenas em apresentações isoladas no cassino.

A ligação da música com a trama, em termos estilísticos, se apresenta de maneira tímida em *Alô, alô, carnaval*, à exceção das primeiras apresentações: no momento em que os personagens estão sentados à mesa e dizem várias palavras de bebidas em inglês, surge a canção de Luiz Barbosa, ainda com a imagem da cena dos dois na mesa, fazendo claras referências a termos das línguas portuguesa e inglesa. A apresentação ainda intercala o cantor e as feições de apreciação de Barbosa Junior; por sua vez, quando da apresentação de Joel & Gaúcho, a dupla de humoristas canta juntamente com eles o refrão, e encerram a música com uma estrofe e um comentário acerca dos cantores.

Do mais, o que se apresenta são números que se inserem sem justificativa para a narrativa, alguns seguidos de palmas da plateia do cassino, que também aparece rapidamente ao início de alguns números. Ou seja, há poucas inserções da história nas apresentações musicais, o que se faz mais evidente na produção argentina. Nela, diversos fatos da narrativa se desenvolvem durante os números, como os olhares de Bonito às moças do clube ou o acompanhamento das apresentações

pelos personagens principais. Ressalte-se que, geralmente, tais movimentos são faciais e corporais, em um claro resquício da mímica essencial do cinema silencioso.

A indústria fonográfica também se beneficiou neste contexto, visto que utilizava o cinema para promover seus artistas e as próprias empresas¹⁷, além do rádio¹⁸. Este também é apresentado nos filmes, seja em *Alô, alô, carnaval*, pela apresentação de um esquete da fictícia rádio “K.T. Espero”, ou em *¡Tango!*, onde Pepe desliga a música, como que vinda do rádio presente em um salão. O rádio também irá se apresentar marcadamente quando da utilização dos nomes reais dos artistas para os personagens da história (Tita Merello, a Tita, e Alberto Gómez, o Alberto).

O tango também será importante para o filme, apresentando-se e se referenciando diversas vezes, inclusive nos verdadeiras odes ao ritmo. Exemplos claros são quando Pepe consola Alberto dizendo que o tanto “*es la expresión máxima e autotona de nuestra musica*”, ou quando Alberto diz que “*el tango parece se referir a mi propia alma*”, que “*toda mi vida devo al tango*”. Sua aplicabilidade também se faz em momentos cômicos, ou até embalando a briga entre Malandra e Alberto.

Os locais populares apresentados também são exaltados frequentemente em referência ao tango, como “*nacido en el subúrbio*” de Buenos Aires e expressão máxima da identidade argentina, ressaltada quando Alberto responde a Pepe que não quer ir à Paris, pois “*amo mucho a Buenos Aires*”. Já em *Alô, alô, carnaval* não se percebe grande exaltação ao samba, mas uma sátira evidente às expressões *girls* e *boys*, apresentadas pela dupla de atores, que defendem o uso de *giuls* e *bois* no enredo.

Conclusão

Neste trabalho, abordaram-se as diferentes maneiras de produção de um filme inserido em um contexto de transição entre o cinema silencioso e o cinema sonoro na América Latina. Analisou-se aspectos estilísticos marcantes nas duas obras analisadas e que, pela canonicidade de ambas, podem ser aplicadas às demais obras similares do período, bem como aspectos de inserção sonora e construção de personagens. Foi possível perceber que, como produzidos em período de transição de dois estilos, ambos os filmes apresentam características marcantes dos dois períodos. Ressalte-se que apresentam níveis de narratividade e condução da história distintos. Essa história, no caso, foi vista como um mero fio condutor para a explanação das estrelas da indústria cultural anterior ao cinema – tal espécie de incorporação e diálogo que o cinema fez com o rádio viria a se repetir em 1950, quando da inauguração da televisão no continente.

Quanto ao estabelecimento da relação entre música e narrativa do filme, esta se deu com os planos musicais apresentados quase que isoladamente, com pouca ou nenhuma interrelação com o público. Ressalte-se que essa dinâmica dos teatros de revista esteve presente durante décadas na América Latina, com esquetes cômicos entremeados por participações musicais e uma linha

¹⁶ Os artistas, muitas vezes, eram grandes nomes do rádio, mas sem apresentações visuais que despertassem a atenção do público. Carmen Miranda, por sua vez, apresentava-se com presença de público marcante, o que a levaria anos depois à carreira hollywoodiana.

¹⁷ Nos créditos iniciais de *Alô, alô, carnaval* há menção à gravação das músicas em discos Victor e Odeon.

¹⁸ Também ao início, a DRA-9 é apresentada como cedente de alguns artistas.

narrativa frágil. O importante era dar visibilidade às atrações musicais – estas, frequentemente surgidas com cortes abruptos, algo que as chanchadas, anos depois, corrigiriam.

Ao levantar as características do cinema silencioso e sua transição nos países latino-americanos, fez-se possível referenciar esse novo modo de dar visibilidade aos artistas com o período do cinema cantante, que trazia o artista para perto do público, mas ainda escondido. Nas produções analisadas, os artistas vão ao público, que muitas vezes não poderia ir às suas apresentações.

Pode-se, por fim, realizar uma referência aos títulos das obras, uma vez que trazem consigo importantes reflexões: *Alô, alô, carnaval* segue seu antecessor *Alô, alô, Brasil*, dando uma nítida saudação ao ritmo musical e ao período carnavalesco em que é apresentado ao público. Já *¡Tango!*, seu correspondente argentino – e assim chamado agora com justificativa –, é visto como uma expressão máxima da cultura de um povo e de sua identidade. Os costumes nacionais são, por fim, reforçadores de um nacionalismo crescente, seja na cachaça ou no mate, na malandragem carioca ou na *pasión porteña*.

Referências bibliográficas

- ALÔ, *alô, carnaval*. Direção de Adhemar Gonzaga e Wallace Downey. Brasil: Cinédia, 1936. Son, p&b.
- ARAÚJO, Inácio. (1995), *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo, Scipione.
- AUGUSTO, Sérgio. (1989), *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BALÁZS, Béla. (1972), *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Editora Gustavo Gill: Barcelona, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. (2009), *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BILHARINHO, Guido. (1996), *Cem anos de cinema*. Uberaba, Minas Gerais, Instituto Triangulino de Cultura.
- BORDWELL, David. (1996), *La narración en el cine de ficción*. Espanha, Paidós.
- CAMPOS, Flávio de. (2009), *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro, Zahar.
- COSTA, Antonio. (2005), *Compreender o cinema*. São Paulo, Globo.
- COSTA, Fernando Morais da. (2008), *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, 7Letras.
- GONÇALVES, Armando. (1998), *1000 que fizeram 100 anos de cinema*. São Paulo, Três.
- MACHADO JR, Rubens (org.) & SOARES, Rosana de Lima (org.). (2006), *Estudos de cinema*. São Paulo, Annablume; Socine.
- MARTIN, Marcel. (2003), *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense.
- MERTEN, Luiz Carlos. (2010), *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre, Artes e Ofícios.
- MIQUEL, Ángel. (2005), *Disolvencias: literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México, FCE.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). (2005) *Teoria contemporânea do cinema: volume II*. São Paulo, Editora Senac São Paulo.
- RAMOS, Fernão Pessoa & MIRANDA, Luiz Felipe. (2001), *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Editora Senac São Paulo.
- ¡TANGO!. Direção de Luis Moglia Barth. Argentina: Argentina Sono Film, 1933. Son, p&b.
- VANOYE, Francis. (1994), *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, São Paulo, Papirus.

