

PONTES NADA CLANDESTINAS

POR MAURÍCIO DE BRAGANÇA

SANGUE
LATINO

MELODRAMA, CARNAVAL E NAÇÃO NAS TROCAS ENTRE MÉXICO E BRASIL



Tudo azul

A América Latina apresenta uma complexa noção de unidade na diversidade. Nossos olhares sempre se cruzaram no registro do assombro e estranhamento com o qual percebemos nossas experiências, tradutoras de nossas semelhanças ou diferenças. Se já passamos pela construção de fronteiras tão delimitadas, já tratamos de desconstruí-las, num incessante processo de cruzar caminhos, recuperando pontes e descobrindo atalhos.

Assumir especificidades no âmbito nacional não significa enfatizar um sentimento de isolamento. Ao contrário, aquilo que nos é próprio constrói-se também pela constatação da diferença que se estabelece nos encontros com o alheio. As múltiplas expressões artísticas e culturais projetam-se em discursos e experimentações estéticas que dialogam entre si, e o que, a princípio, poderia apresentar-se como uma experiência única, não deixa de ter suas filiações de sentido e suas relações com a sociedade, história e cultura para além do nacional. Assim, as manifestações culturais, analisadas em perspectiva dialógica, organizam novas cartografias que desconstróem a rigidez dos contornos nacionais, sem deixar, no



entanto, de produzir sentido em seu âmbito mais local e imediato. É sob uma perspectiva comparatista que este artigo pretende pensar algumas experiências de intercâmbio entre o cinema mexicano e o cinema brasileiro, nas quais as temáticas, personagens e estéticas do melodrama realçam esse diálogo entre cinematografias.

O melodrama – não apenas como um gênero narrativo-cinematográfico, mas sobretudo como linguagem – ajuda na constituição do estatuto do nacional no âmbito dos estados modernos latino-americanos. Através do melodrama, podemos refletir as contradições de um desenvolvimento baseado em um movimento desigual e combinado, próprio dos processos de modernização latino-americanos. Na articulação dialética entre o elemento moderno e o elemento arcaico, está presente uma ideia de totalidade contraditória capaz de problematizar um modelo de capitalismo diferente do que se verificava nos países hegemônicos.

Na América Latina, o melodrama também funcionou como base simbólica de um patrimônio cultural comum das nações modernas, articuladoras de um processo de identificação conjunta. Tais filmes atuavam junto ao público a partir de um efeito de proximidade/reconhecimento/adesão, promovido pela utilização das matrizes do melodrama no diálogo com as experiências nacionais. Nesses filmes, algumas discussões próprias ao processo de modernização das sociedades latino-americanas ganhavam corpo: as dimensões raciais das culturas nacionais, a formulação dos papéis sociais no que tange ao masculino e ao feminino (e as assimetrias decorrentes destas relações de gênero), as políticas de representação desenhadas sob o projeto populista do estado nacional, as contradições entre o urbano e o rural típicas de nossa adequação ao capitalismo internacional, entre outras.

Nesse panorama, a expansão comercial do cinema mexicano pela América Latina se destaca, ajudando a construir pontes entre as várias experiências nacionais. De uma certa maneira, o cinema mexicano, nesse período, ganhou uma indiscutível preponderância na construção narrativa cinematográfica no subcontinente, reconfigurando aspectos hegemônicos presentes nos filmes hollywoodianos. Dessa forma, cabe uma breve apresentação do que significa esta “época de ouro do cinema mexicano”.

Num primeiro momento, a ideia de um período áureo do cinema mexicano tem uma forte relação com um *boom* das produções cinematográficas, capazes de garantir a permanência nas telas das discussões que organizavam os sentidos do nacional. Isso só foi possível, naquele contexto, em função de um forte poder intervencionista do Estado, que garantia os subsídios para a consolidação dessa produção, conjugado às estratégias de distribuição e de exibição desses filmes.

Como afirma o historiador de cinema mexicano Emilio García Riera em sua *Breve historia del cine mexicano*, várias medidas foram tomadas em termos de políticas públicas de proteção ao cinema nacional. Em 1941 foi ratificada uma lei que tornava obrigatória a exibição de filmes nacionais em todas as salas de cinema do país. Em 1942 foi criado o Banco Cinematográfico, instituição privada que contava com o apoio do Estado para fomentar a produção de filmes. Esta instituição, filiada ao Banco de México, seria nacionalizada em 1947 (passando a se chamar Banco Nacional Cinematográfico) e se converteria na primeira experiência latino-americana de uma fonte de crédito exclusiva para o cinema, tendo sob sua responsabilidade

duas distribuidoras: a Películas Nacionales, criada em 1947 e que operava no território mexicano, e a Películas Mexicanas (PelMex), fundada em 1945 e que distribuía para toda a América Latina os filmes da Clasa, Filmex, Grovas e Films Mundiales. Em 1945, a Clasa havia se fundido com a Films Mundiales, dando surgimento à maior companhia cinematográfica da América Latina. A PelMex também controlava uma poderosa rede de mais de 40 salas de exibição espalhadas pela América Latina e Espanha. Para completar, em 1946 uma lei isentou as indústrias cinematográficas do pagamento de impostos. Carlos Monsiváis e Carlos Bonfil, em *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, atestam a importância que o cinema assumiu junto ao imaginário latino-americano:

O cinema, o fenômeno cultural que afeta mais profundamente a vida da América Latina entre os anos 20 e os anos 50, mistifica e destrói por dentro muitíssimas das tradições que se acreditavam imutáveis, implanta modelos de conduta, eleva ídolos em molde de intermináveis espelhos comunitários, fixa sons populares, decreta as falas que de imediato se consideram genuínas e, sobretudo, determina uma zona de ideais por sobre a mesquinhez e a circularidade de suas vidas.

Num recente artigo do livro *Brasil-México: aproximações cinematográficas* (veja resenha nesta edição), José Carlos Monteiro aponta as discussões a respeito da categorização dessa fase industrial do cinema mexicano, demonstrando que essas proposições estão longe de se perceberem consensuais e definitivas. No entanto, como diz Paulo Paranaguá, citado por Monteiro, os próprios números referentes à produção de filmes confirmam que “a indústria fílmica do México foi o principal fenômeno cinematográfico da América Latina na primeira metade do século XX”. Este período corresponde a um importante desenvolvimento do cinema no que concerne não apenas ao número de filmes produzidos, mas também à constituição de repertórios de gêneros cinematográficos (com subgêneros típicos como comédias *rancheras*, melodramas *cabareteros*, melodramas da Revolução, etc), à recorrência de determinados temas e personagens nestes repertórios e, sobretudo, à cristalização de um *star system*, atuando junto a um inconsciente coletivo e a um capital simbólico que construiria os tais projetos dialógicos a que nos referimos no início deste artigo.

No seu já clássico *Melodrama - O cinema de lágrimas da América Latina*, Silvia Oroz analisa a importância que esse repertório assumiu no subcontinente. Como um poderoso projeto nacional, o *star system* mexicano tomou conta do imaginário deste continente com suas mãezinhas abnegadas, seus machos viris, suas rainhas das operetas, suas mulheres impiedosas, suas prostitutas de bom coração, seus comediantes pícaros, debochados e irreverentes, suas dançarinas de cabaré. Nunca, em toda a história do cinema latino-americano, este continente abaixo do Rio Grande viu tanto filme mexicano como nesta época. Nas telas eram trabalhados mitos poderosos, capazes de forjar no imaginário coletivo discursos que constituiriam uma personalidade cultural.

Em função da competente cadeia de distribuição montada com o auxílio do Estado, os filmes mexicanos chegavam ao Brasil e criavam um capital simbólico que também atuava como um importante referencial nas concepções do nacional na cultura brasileira. Ressaltamos que a constelação de atores e atrizes desse repertório teve um papel fundamental na adesão dos públicos latino-americanos aos enredos e narrativas do melodrama. As rumbeiras, por



Carnaval Atlântida

exemplo, protagonistas dos melodramas musicais *cabareteros*, invadiam não só o imaginário brasileiro com sua sensualidade caribenha e referências de uma latinidade expandida, mas também as produções do cinema brasileiro. Em terras de mulatas, as rumbeiras disputavam a preferência dos fetiches nacionais no desenho das curvas do corpo feminino.

É nessa chave que podemos pensar a rumbeira Maria Antonieta Pons num filme emblemático do cinema brasileiro como *Carnaval Atlântida*, dirigido por José Carlos Burle, na Atlântida, em 1952. O público brasileiro já estava em sintonia com estas atrizes e personagens. Na comédia, Lolita encarnava a sensualidade selvagem e indomada de uma latinidade que, naquela altura, já integrava a trupe de artistas brasileiros do filme. Numa cena antológica, o sisudo professor Xenofontes, interpretado por Oscarito, deixa o Colégio Atenas, onde lecionava a filosofia de Zenão, para aprender a dançar mambo e acabar incorporado ao projeto do filme carnavalesco. A música caribenha, ao lado do samba, dava o contorno da latinidade que se ampliava a partir da década de 40, problematizando as fronteiras do nacional em um diálogo que adentrava o continente. E aí vem uma primeira especificidade deste diálogo que faz com que uma das grandes atrizes do gênero melodramático mexicano contribua para a composição de uma comédia carnavalesca brasileira, num percurso que transpõe não apenas as fronteiras do nacional mas também as dos gêneros cinematográficos.

No enquadramento musical das matrizes melodramáticas do cinema mexicano, o bolero ganhava um lugar de destaque. As letras dessas canções ensinavam o amor romântico, no espaço da experiência privada, no enaltecimento e na devoção ao gênero feminino reduzido à figura da mulher cruel, lasciva, pecadora, traidora e, não raras vezes, a mulher pública. Essa pedagogia do amor e do espaço da intimidade privada era mercantilizada pelos meios que a agenciavam. O amor e seus sofrimentos eram oferecidos aos pedaços através do consumo de produtos como filmes, romances-folhetins, canções românticas e, mais tarde, telenovelas. O alcance desse acervo melodramático no continente pode ser atestado pelo processo de bolerização pelo qual passou a música popular a partir da década de 1940, o que ocorreu não apenas no Brasil, mas também em outros contextos musicais latino-americanos, como demonstra a pesquisadora de música latino-americana Yolanda Moreno Rivas, em *Historia de la música popular mexicana*:

O bolero e o cinema mexicano dos anos quarenta estiveram indefectivelmente ligados. Para se ter uma ideia da sua transcendência fora do país, bastaria lembrar o impacto que tiveram em meios tão longínquos como o da Argentina. Segundo o historiador de tango Horacio Ferrer, o bolero, que havia sido introduzido na Argentina por Alfonso Ortiz Tirado, inundou Buenos Aires nos anos quarenta a “ponto de produzir boleros em profusão e fazer com que os tangueros mudassem de gênero”.

Maria Antonieta Pons não era a única. Em 1952, Ninón Sevilla filmava *Aventura en Río* (Uma aventura no Rio), dirigida por Alberto Gout. O filme, que contou com uma participação da atriz brasileira Glaucê Rocha, creditada Glaucê Eldde, apresentava números da rumbeira ao lado do grupo Los Ángeles del Infierno e do cantor Jorge Goulart. Os números musicais ainda incluíam o baião *Cabeça inchada*, de Hervé Cordovil, os chorinhos *Brasileirinho* e *Delicado*, de Waldir Azevedo e a marchinha *Sassaricando*, de Zé Mario e Oldemar Magalhães. Esta última, sucesso do carnaval do ano anterior na voz de Virgínia Lane, fez parte do filme

Tudo azul, de Moacyr Fenelon, produzido em 1951 pela Flama Filmes, que trazia o número com a atriz vedete. Isso demonstra a intensa sintonia entre a produção cultural mexicana e a brasileira, atualizadas nos sucessos do momento.

A parceria entre Ninón Sevilla e os Anjos do Inferno renderia ao todo oito filmes produzidos no México. O conjunto carioca fez um enorme sucesso no cenário musical brasileiro na primeira metade dos anos quarenta com marchinhas carnavalescas e sambas de Assis Valente, Dorival Caymmi e Geraldo Pereira. Em 1946, após uma viagem pela Argentina, eles decidiram transferir-se para o México, onde permaneceram até 1951. Nesse período, o conjunto viajou pelos Estados Unidos, tendo se apresentado em Los Angeles ao lado de Carmen Miranda. Durante dois anos conduziram um programa radiofônico na Cidade do México intitulado *Coisas e aspectos do Brasil*. Se o México, por um lado, fornecia-nos um modelo hegemônico de narrativas melodramáticas, nós, por outro lado, contribuíamos com uma matriz carnavalesca que ajudava a assentar um novo sentido de mexicanidade no projeto expansionista desse repertório cinematográfico.

A mesma rumbeira que desliza sorumbática e sofrida pelo salão de baile ao som do bolero *Aventurera*, de Agustín Lara, em filme homônimo dirigido por Alberto Gout em 1950 – encarnando as tensões entre o público e o privado que o corpo da prostituta traduzia nesses filmes –, em cena subsequente aparece cantando *Chiquita Bacana* com um delicioso sotaque hispânico, vestida de bananas e abacaxis, atualizando a coreografia de mãos e olhinhos revirados internacionalizada por Carmen Miranda em passagem por Hollywood. É na materialidade desses corpos e performances que percebemos a dimensão das trocas simbólicas que se instauram no circuito cinema americano – cinemas nacionais latino-americanos, em reapropriações que passam pelos gêneros nacionais do melodrama e das comédias musicais carnavalescas.

Aquilo que se encontrava no cinema de melodrama mexicano migrou, a partir da chegada da televisão, para as telenovelas. O melodrama continuava alimentando o imaginário nacional, em narrativas lacrimosas nas quais a reiteração, o excesso e a hiperdramatização ganhavam relevos estéticos. As telenovelas herdaram, a partir dos anos 1980, o espaço outrora ocupado pelo cinema mexicano. *Os ricos também choram*, primeira telenovela mexicana exibida em 1982 pelo SBT, iniciou uma trajetória de sucesso que chegou a incomodar a hegemonia das telenovelas brasileiras na década de 1980. Os anos 1990 viram um debate em torno de um suposto processo de mexicanização do “Padrão Globo de Qualidade”, afetado pela enorme audiência das telenovelas mexicanas.

As telenovelas mexicanas ainda permanecem na grade de nossas redes de televisão. Não apenas nas produções da Televisa, transmitidas em lançamentos no Brasil (e aqui vale a pena lembrar do retumbante sucesso da trilogia das Marias com a atriz cantora Thalía) e reprises, mas também no interessante aspecto das versões brasileiras de produtos mexicanos (como a recente *Corações feridos*, adaptada da mexicana *La mentira*, e a volta do estrondoso êxito *Carrossel*, agora em versão brasileira). ■

Maurício de Bragança é professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, na qual é também membro da Prala (Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-americano).



Corações feridos

