

O Rádio e o Cinema no Brasil nos anos 1930¹

Sheila Schvarzman²

Professora do PPG em Comunicação -Universidade Anhembi-Morumbi

Professora da Licenciatura em Audiovisual – Centro Universitário Senac

Resumo

O presente texto procura estudar as várias relações que se estabelecem entre os meios rádio e cinema no Brasil durante os anos 1930. Nesse momento, a exemplo do que acontecia em países como os Estados Unidos ou Argentina, os cantores de rádios, os locutores, os técnicos, textos, narrativas, programas e formas de relacionamento com o público migraram do rádio e são utilizados pelo cinema como forma de acomodar a introdução do som. No caso específico do Brasil essas relações vão ser mediadas pelo samba e os “cantores do rádio”, os verdadeiros astros do período. Desta forma, gostaria de observar como o cinema brasileiro, que desde os seus primórdios se serve do Carnaval, vai se servir do rádio, do samba e seus cantores em filmes como *Alô Alô Carnaval de Adhemar Gonzaga*, 1936 e *Favella dos Meus Amores* de Humberto Mauro, 1935

Palavra Chave

Cinema brasileiro – rádio – samba – filmusical

O rádio tem um papel significativo no cinema sonoro brasileiro desde os seus primórdios nos anos 30. Entretanto, muito pouco foi estudado sobre o tema, quer porque o cinema brasileiro a partir do sonoro até o advento da Chanchada e do cinema industrial é pouco estudado, quer porque foram poucos os filmes que restaram ou que são acessíveis ao pesquisador, o que vem restringindo o interesse por essa época e obras.

Examinando a maioria dos filmes que restaram, como os da Cinédia, por exemplo, e outras produções do Rio de Janeiro – na verdade o único centro produtor significativo dos anos

¹ O presente trabalho está sendo submetido ao Núcleo de Pesquisa em Comunicação Audiovisual, prof. Alexandre Figueiroa no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, setembro de 2006

² Pós-doutoramento no Departamento de Mídias da Unicamp sobre Octávio Gabus Mendes entre 2001 e 2004 onde foi professora visitante e ministrou cursos de Pós-Graduação em História do Cinema Brasileiro.

Autora de “Humberto Mauro e as Imagens do Brasil”, Edunesp, 2004, SP, resultado de sua tese de doutoramento do mesmo título defendido no Departamento de História do IFCH – UNICAMP. Autora de *Humberto Mauro e o Documentário* no livro de Teixeira, Frasceli – Documentário- Tradição e Transformação, S.P. Summus, 2004. Mestrado sobre “Como o Cinema Escreve a História: A América e Elia Kazan” IFCH, UNICAMP, 1994, mimeo. Membro do Grupo de Pesquisadores de Cinema Silencioso Brasileiro da Cinemateca Brasileira. sheilas@uol.com.br

1930 e 1940 -, nota-se que todos, todos os filmes tem a música popular ou até erudita brasileira (*O Descobrimento do Brasil*, 1937 e *Argila* de Humberto Mauro, 1942) como importante elemento da narrativa e da ação, e os cantores do rádio, radialistas, locutores e outros profissionais da área, trabalhando nos filmes. João de Barro ou Braguinha, por exemplo, conhecido compositor, foi roteirista e argumentista de filmes como *Alô Alô Carnaval*. É verdade também que, o rádio era a primeira saída profissional quando a carreira no cinema se tornava difícil. Diretores transformavam-se em roteiristas, dirigiam e apresentavam programas, como foi o caso de Octávio Gabus Mendes que na Rádio Record em São Paulo criou entre outros o “Cinema Falado”, emissão onde o enredo de filmes era dramatizado e interpretado, mimetizando o som e as músicas originais dos filmes. O outro caso é do cineasta paulista José Medina, entre outros tantos que migraram do incerto cinema brasileiro, para o triunfante rádio.

Desta forma, assim como a televisão hoje em dia é o pólo de interesse, inspiração, e lugar onde se recrutam os atores, diretores, técnicos e formas narrativas o rádio era o lugar onde o cinema buscava seus profissionais, temáticas e formas artísticas que reproduziam nos filmes. Mas mais do que isso, entre os anos 1930 até o advento da televisão em 1950, era no cinema que o grande público ia ver os seus ídolos e ver se desenvolver temáticas, narrativas, a comicidade ou dramaticidade que eram oriundas do rádio ou do circo –(se pensarmos no caso de Mazzaropi que vem do circo, tem um programa de rádio de grande audiência e daí vai para a televisão e o cinema) - e adaptadas ou transferidas para a tela, como é muito claro em *Alô Alô Carnaval*, *Bonequinha de Seda* ou *O Ébrio*. Na Chanchada, mesclados à comicidade do teatro de revista, estava também o rádio, ainda o meio de comunicação hegemônico nos anos 1950 quando a televisão é uma diversão restrita pelo alto custo dos aparelhos que então começavam a ser importados ou posteriormente fabricados no Brasil.

O rádio é, portanto um fator indispensável e inspirador do cinema brasileiro a partir do sonoro, até o momento em que a televisão começa a suplantá-lo, no início dos anos 1960.

Entretanto, gostaria de assinalar que, apesar da influência do rádio sobre o cinema brasileiro ser muito significativa e se ligar a um processo aparentemente local e exclusivamente nacional, que tem no desenvolvimento do samba o seu centro, este tem também seus correspondentes em outras cinematografias, como a argentina com o tango, por exemplo, para ficarmos num processo correlato e no mundo latino.

RÁDIO, SAMBA E CINEMA

No Brasil, o desenvolvimento do rádio, ao menos no Rio de Janeiro, o lugar que interessa ao cinema, se liga a processos desencadeados desde a reforma e expansão urbana do Rio de Janeiro nos anos 1910 e 1920, momento em que a música popular - o samba produzido nos morros e restrito aos nichos de iniciados e proibido pelas autoridades - começa a sair do confinamento social e racial e descer o morro. A presença de Noel Rosa, como já se mostrou,³ vai promover o “branqueamento” e a normalização do novo ritmo, antes restrito e perseguido. Esse processo se liga, ao mesmo tempo, ao desenvolvimento no Brasil da indústria fonográfica, que só passa a ter força na medida em que o rádio deixou de ser uma atividade restrita às Rádios Sociedades Educativas e passou a ser uma atividade comercial bem sucedida. Assim, música popular (samba), rádio e cinema fazem um importante amálgama e se realimentam mutuamente.

Para que possamos avaliar essas questões, se faz necessário voltar ao rádio, ao samba e o carnaval e o cinema.

Seria ocioso, historiar a ligação do cinema com o carnaval. Sabemos que desde 1906 as festas de Carnaval já eram filmadas por documentaristas como Paschoal Segreto⁴, sobretudo no Rio de Janeiro. O tema é comum também nos filmes *cantantes* produzidos nos anos 1910 e 1920 e são também esses os primeiros filmes documentais sonoros: *O*

³ CARVALHO, Maria Alice Rezende de – “ O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil” IN CAVALCANTE, Berenice et alli (org) – Decantando a República – Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. P37 a 68.

⁴ FERREIRA, Suzana Cristina de S. – Cinema Carioca nos anos 30 e 40: Os filmes musicais nas telas da cidade. São Paulo/Belo Horizonte: Anablume/Fafemig. 2003. p. 74

Carnaval Cantado de 1933 produzido por Fausto Macedo e *A Voz do Carnaval* produto da Cinédia de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, no mesmo ano, onde a filmagem da festa nas ruas da Capital Federal, agregava-se um fiapo de enredo sobre Pablitos, um comico argentino que vem prestar suas homenagens ao Rei Momo carioca. O gênero documental-ficcional de enredo carnavalesco vai ter ainda outras aparições na Cinédia com *Tererê não resolve* (1938), por exemplo, onde novamente, a um enredo simples filmado em estúdio, colam-se imagens documentais da festa.

Nota-se portanto que o Carnaval foi o primeiro tema utilizado pelo sonoro ao lado das revistas musicais que começam em São Paulo com *Coisas Nossas* (1931) e que migram para o Rio de Janeiro e que terão através de Wallace Downey, Adhemar Gonzaga e João de Barro, o Braguinha, seus condutores iniciais e mais importantes nesse período.

Sendo assim, se a relação do cinema com o Carnaval é algo já plenamente estabelecido, embora não suficientemente estudado, gostaria de voltar à análise da música popular e sua implantação no Rio de Janeiro nos anos 1920 e 1930 para entender a relação que se estabelece entre a institucionalização do samba e a implantação da indústria fonográfica e do rádio. A partir disso, poderemos entender o papel do cinema como elemento e como tributário dessa cadeia cultural e de mídias.

Por outro lado e ainda de maneira incipiente, procurarei observar também como o samba – gênero rítmico que com suas letras poéticas e brincalhonas mas também críticas, contribuiu para forjar o humor e a visão de mundo carioca, influenciou o humor que o cinema produziu no mesmo período.

Segundo Maria Alice Rezende de Carvalho⁵, no Rio de Janeiro no início do século XX, as camadas pobres – sobretudo negros e mulatos – que não foram submetidas à severidade do domínio agrícola como no Nordeste e nem à rigidez das fábricas como em São Paulo,

⁵ CARVALHO, Maria Alice Rezende de – “O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil” op.cit.

foram capazes de desenvolver uma cultura “vivaz e enérgica”⁶ que ia no sentido oposto à europeização das elites. Havia na Capital Federal “um mundo popular buliçoso” e com grande presença no espaço urbano de festas de largo, procissões, bandas de música, terreiros de batuque, cordões carnavalescos, rixas de capoeira, teatros de revista, encontros de chorões, as rodas musicais nas lojas onde tocava Sinhô⁷, que expressavam influências diversas vindas dos negros bantos, dos negros sudaneses e dos portugueses que ali habitavam. Toda essa produção popular autonoma somava-se à atração do intelectuais populares sobre outros extratos sociais como ocorreu com o terreiro da Tia Ciata, que influenciou na produção intelectual de literatos, jornalistas, músicos e publicistas que assimilam às suas produções os ambientes de subúrbios e cortiços, os tipos populares e enredos distintos à tradicional representação da vida burguesa.⁸

Essa aproximação entre o mundo popular e letrado, favoreceu a aproximação de jovens maestros como Villa Lobos, influenciado por Pixinguinha e o choro, que, na dupla mão das influências, foi depurado em sua sonoridade popular dos traços mais “rascantes”, tornando-se assimilável pela indústria do disco, dos saraus da classe média, pelos músicos tradicionais e segmentos inovadores das elites. É daí que surgirá o Bando dos Tangarás, de alunos do Colégio Batista da Tijuca de onde vieram Almirante, João de Barro, Henrique Brito, Alvinho e Noel Rosa.⁹

Noel Rosa foi um dos “autores geniais dessa transição e o intelectual, por excelência, do movimento de valorização daquele novo-velho tipo de sonoridade popular- o samba”.¹⁰ Ao samba “aristocrático” aparentado com o maxixe, praticado por Pixinguinha, Noel preferiu o samba do Estácio, mais simples e pobre melodicamente, mas que falava da marginalização dos pobres, da vida nas favelas e dos cortiços, o que afastava esse samba da indústria do

⁶ CARVALHO, Maria Alice Rezende de –“ O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil”. Op.it. p. 40

⁷ CARVALHO, Maria Alice Rezende de –“ O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil” op.cit. p. 41

⁸ idem

⁹ CARVALHO, Maria Alice Rezende de –“ O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil”op.cit. p.45

¹⁰ CARVALHO, Maria Alice Rezende de –“ O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil”op.cit. p.45

disco. Fez do samba, ao contrário, o resultado da experiência de grupos heterogêneos, “a linguagem por excelência da experiência urbana brasileira”.¹¹

Embora esse samba urbano tenha sido alçado ao sucesso como a mais “tradicional” expressão da nossa música nacional, era claro, inventada.¹² Entretanto, essa invenção patrocinada por várias instâncias sociais e culturais, consolidou-se no rádio, no disco e também como o gênero empregado pela propaganda radiofônica

“na base da controvérsia, agregando, como parte da sua linguagem e do seu universo poético, o debate como aqueles entre Noel Rosa e Wilson Batista, em suas músicas, o que levou a associação entre o samba e crítica, samba e sátira. O samba era lugar de diálogos, antagonismos, opiniões e controvérsias. Estava então, em sua natureza, um caráter democrático, aproximando a vida popular dos interesses modernos”¹³.

O samba, é portanto, lugar de diálogo, de intervenção e crítica social, usando da poesia, da melodia e do humor. Esse humor irônico, cheio de duplos sentidos e ferino que a canção popular está ajudando a consolidar na Capital Federal, se exprime pelas mídias como o disco, o rádio, a imprensa escrita e o cinema, o que é nítido em *Alô Alô Carnaval*. Ali, como uma extensão dos sambas, o ambiente letrado e estrangeirado é falso e postiço, enquanto o meio nacional, apesar de escrachado, gozador e irreverente com as desne cessárias e posições práticas sociais, é simples e verdadeiro.

Alem disso, como lembra Rezende, a música popular foi vital à emergência do cinema nacional, não apenas como ingrediente de sua estética, mas também por que alguns dos organizadores da indústria cinematográfica eram intelectuais que vieram do mundo do samba como João de Barro, o Braguinha que pertencera ao grupo dos Tangarás, o que mostra o enlace entre a vida popular e a grande indústria, o que, segundo a autora, se reeditava no cinema. Extinto o Bando dos Tangarás em 1933, Braguinha se aproxima de Wallace Downey que lhe abre a carreira cinematográfica como roteirista e assistente de

¹¹ CARVALHO, Maria Alice Rezende de – “O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil” op.cit. p. 47

¹² CARVALHO, Maria Alice Rezende de – “O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil” op.cit. p. 47

¹³ CARVALHO, Maria Alice Rezende de – “O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil” op.cit. p. 53

direção na Cinédia¹⁴. Sua carreira posterior esteve ligada à institucionalização do cinema e do disco no Brasil, atuando como articulador entre os músicos populares, os diretores de programação das emissoras de rádio, da indústria fonográfica, os diretores e produtores de cinema e atores que, sob a sua coordenação empregam-se como dubladores de desenhos animados realizados por Walt Disney desde 1938. Se poderia dizer que Braguinha teve uma atuação semelhante à de Noel Rosa, como articulador entre as diferentes instancias artísticas e comerciais da música popular, do cinema, do rádio e do disco.

Por outro lado, Rezende, explicando a predominância entre 1932 e 1942 da marchinha como a forma musical consagrada pelo público, uma forma que classifica de “sapecca, cheia de humor”, explica que seu sucesso estava associado ao cinema, pois este pediu uma interpretação mais leve e menos solene de cantar, uma certa malícia e “bossa” que, no seu entender, devia-se mais ao domínio de cena dos intérpretes do que dos seus recursos vocais “fazendo da experiência musical algo a ser “visto”, tanto quanto ouvido.

Segundo Rezende, o cinema moldou a marchinha pois exigiu dos intérpretes mais humor, comicidade, reproduzindo em película, a fórmula aprovada pelo teatro de revista e consagrada de grandes “cantores do rádio” como, aconteceu certamente com Carmem Miranda “inventora feminina do moderno jeito brasileiro de cantar ou brincar com as canções” e fez com que Braguinha, com suas marchinhas ingenuas e maliciosas no cinema, tivessem uma imagem correspondente, misturando a alegria das revistas musicais às farpas satíricas lançadas contra o cinema americano, representante da modernidade conhecida.

Entretanto, se a análise de Rezende nos parece competente com relação ao samba, mostrando sua apropriação democrática e crítica a partir de Noel Rosa e como elemento que teve parte considerável no humor, na literatura, na imprensa, no rádio e na visão de mundo que se produziu na Capital Federal de então, devemos incluir nesse rol a comicidade dos Filmusicais e das Chanchadas, tributárias desse mesmo humor que transita do teatro cômico ao rádio, à crônica ou à imprensa, com suas críticas à situação econômica, ao poder

¹⁴ CARVALHO, Maria Alice Rezende de – “O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil” op.cit. p.54

e à cultura estrangeira tomada como cânone de cultura nacional elevada. Entretanto, no que tange à influência do cinema sobre a marchinha, acredito que temos que ser mais cuidadosos, ao menos se tomarmos *Alô Alô Carnaval*, de 1936 como exemplo. Aí é nitido, pelas imagens, pela comicidade, pela movimentação dos cantores em cena, pela forma de organização do espetáculo, como o cinema se submeteu inteiramente aos ditames do rádio e das apresentações em palco nos cassinos.

Sendo assim, a partir dessas múltiplas observações que nos remetem não apenas ao rádio, mais, mais profundamente ao tipo de música, humor e visão de mundo que então se produzia e que ele veiculava, os astros que produzia e que o cinema aproveitava, como isso pode ou não ser visível num filme como *Alô Alô Brasil*, o terceiro filmusical da Cinédia e que tinha, como bem observou Sergio Augusto a “camera cimentada no proscênio”¹⁵. De que forma estão lá o samba, o cinema e o rádio?

ALÔ ALÔ CARNAVAL

Alô Alô Carnaval, é um exemplo privilegiado de *filmusical* brasileiro, estilo cinematográfico carioca que atualizou o amálgama da cultura popular carioca com suas revistas ilustradas do século XIX, caracterizadas pelo humor e sátira social, onde foram incluídos o samba, o carisma dos seus cantores e o apelo do rádio. Além disso, assimilava também, de maneira particular o musical oriundo do teatro. Assim, em *Alô Alô Carnaval* características locais ancoradas na história e no gosto popular (revista ilustrada, samba) juntam-se a uma forma internacional consagrada de fazer filmes (musicais).

No filme realizado em 1936 pela Cinédia e dirigido por Adhemar Gonzaga existem ecos de *Coisas nossas* (1931), feito em São Paulo pelo americano Wallace Downey, que se junta a Gonzaga em 1934, quando realizam *Alô Alô Brasil* e *Estudantes* (1935), mas também de *The Broadway Melody* (1929) de Harry Beaumont e outros musicais americanos do período. Essas influências somam-se ao já bem estabelecido filme de carnaval, gênero que

¹⁵ AUGUSTO, Sérgio – Esse mundo é um pandeiro. São Paulo: Cia das Letras, 1987

remonta ao mudo e que a Cinédia experimentou com pioneirismo em *Voz do Carnaval* (1933), quando foram usados pela primeira vez equipamentos de captação direta de som ótico.

Entretanto, se num filme americano como *The Broadway Melody* a trama se desenvolve em torno da produção de um *show* musical que vai se construindo diante do espectador, em *Alô Alô Carnaval*, embora a situação não seja muito diferente, é nas diferenças que reside a graça do filme que é, em certo sentido, o seu oposto. No filme brasileiro a produção do musical também vai acontecendo, mas aqui o *show* é antes de tudo uma malandragem feita pra não dar certo! Se lá há todo empenho das bailarinas para conseguir os primeiros papeis, aqui, escapar da responsabilidade, *dar jeitinhos* é o maior trunfo.

Alô Alô conta a história de dois autores (Barbosa Júnior e Pinto Filho) que propõem ao dono do Cassino Mosca Azul (Jayme Costa) montar a revista *Banana da Terra*. O empresário, que espera por uma prestigiada companhia européia, desdenha a proposta. Entretanto, os gringos não aparecem e a solução é se contentar com a revista nacional. Ela será montada com as carências e malandragens de seus escrachados autores e de um empresário deslumbrado pelas coisas estrangeiras. É através desse argumento proposto por João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro - que entremeia humor com apresentações musicais - que desfilam na tela as mais importantes estrelas brasileiras dos anos 1930: os cantores do rádio. Estão no filme Francisco Alves, Almirante, Dircinha Batista, Carmen e Aurora Miranda, o Bando da Lua, Mário Reis, Lamartine Babo entre outros.

Entretanto, chama a atenção no filme o caráter estático da encenação, contrastando com o ritmo intenso das músicas. Isso se explicaria pelos problemas de captação do som – como dá a impressão de acontecer na cena das Irmãs Pagãs, que cantam sentadas, juntinhas e quase sem se mexer – que parecem resolvidos em outras cenas, já que Carmen e Aurora Miranda, assim como Dircinha Batista dançam e cantam com desenvoltura de um lado para outro do palco. Mas, na verdade, os números músicas foram dublados, o que remove da captação do som, a responsabilidade pelo caráter estático da encenação. Apesar de algumas apresentações dinâmicas, não é possível reconhecer ainda uma encenação cinematográfica, mas, ao contrário, a adaptação para cinema daquilo que os cantores já faziam no palco ou

no rádio. Nesse sentido, e tendo *Alô Alô Carnaval* como exemplo, não posso concordar com Rezende que vê no cinema um elemento que teria mudado a performance dos cantores. Ao contrário, Mário Reis que conhecemos e que Júlio Bressane reproduziu em *O Mandarin*, certamente inspirado nessas imagens, é o mesmo Mário Reis contido e econômico em seus gestos, em tudo opostos à graciosidade de Carmem Miranda ou Dircinha Batista que ocupam plenamente o exíguo espaço cênico que lhes foi destinado, desenvolvendo suas coreografias simplificadas. Nesse filme, parece muito claro como a encenação vem do palco do cassino, do teatro cômico e ou até do picadeiro (no que concerne também aos cômicos) que se impõem à encenação cinematográfica. É pouco perceptível algum trabalho de câmera que deixe a imobilidade da quarta parede. Ela é muito pouco móvel, e seus poucos movimentos não chegam a agregar nenhum sentido àquilo que fazem os cantores e dançarinos. A atuação e movimentação vem antes de tudo deles. À câmera, apenas o dever de captá-los.

Se tomarmos os esquetes cômicos, eles também são eminentemente radiofônicos, valem exclusivamente como um discurso, sem qualquer *gag* que explore o estranhamento físico ou como os objetos circundantes, ocorrendo muito eventualmente quando um personagem tem que se passar por mulher, por exemplo, como acontece com Jaime Costa, ator eminentemente teatral. Ou em números onde a magia do rádio se desvenda através das imagens dos bastidores de uma emissão, onde se revelam os truques de sonoplastia que iludem o ouvinte. Nesse filme dirigido por Adhemar Gonzaga, a encenação cinematográfica fica submetida à lógica do palco e do som. E, salvo em casos como o de Carmem Miranda que com “As Cantoras de Rádio” começava a se fabricar como uma *performer* para a câmera; agrega pouco às performances corporais preexistentes e clássicas do samba. Nesse sentido, seria necessário poder comparar com outros filmes do mesmo período e posteriores.

Por outro lado, é nítido o papel central do humor radiofônico nesse filme: atores se substituem no palco contando piadas, completamente estáticos. Além disso, João de Barro, o roteirista, vinha da música (Grupo dos Tangarás) e do rádio, e o filme é tributário dessa influência que resta propositadamente, como sua marca característica, apesar dos esforços

com cenários atualizados, como na cena de Francisco Alves como professor em sala de aula, com seus alunos. O cenário, com várias linhas sugere movimento, mas nem o cantor e nem as crianças fazem mais do que se sacudir em seus próprios lugares deixando assim de produzir qualquer efeito suplementar que poderia vir do cenário, da coreografia e dos movimentos de câmera. A rigidez é constante, e não se quebra. E a câmera é sempre a quarta parede a mirar uma ação enclausurada, ainda que sugira movimento.

Nesse filme e nesse período o cinema é veículo da música, do rádio, dos astros e do teatro de variedades, do qual toma as formas de apresentação e transfere para o cinema. *Broadway Melody* e outros filmes desse período também existem para mostrar o som, os diálogos e canções – como dizia a propaganda, eram filmes “inteiramente falados, cantados e dançados”. E como eram falados!

Alô Alô Carnaval, ambientado no Cassino Mosca Azul, sugere uma atmosfera moderna a partir dos cenários de caricaturistas como J. Carlos e do uso constante do *art-decô*. No entanto, muitas das cenas com os autores da revista contrastam com essa modernidade. O entorno é pobre e escachado como eles, o que acaba criando uma dicotomia entre os números musicais no ambiente moderno e o enredo narrativo e cômico que conduz o filme em meio à ausência de fundo e de poucos recursos cênicos.

Certamente por conta dessas diferenças, quando o filme foi recuperado pela primeira vez, em 1974, Adhemar Gonzaga suprimiu parte das piadas e mudou a montagem de forma a dar mais relevo aos cantores. Na versão original de 1936, quem fechava o filme era Francisco Alves, então o maior ídolo. Em 1974, com o reconhecimento internacional de Carmen Miranda, é a ela e a sua irmã que se reserva esse lugar. Em 2001, em nova restauração foram recuperadas e reintroduzidas as cenas cômicas suprimidas. Mas aí o tempo já consagrara a imagem de Carmem e Aurora Miranda finalizando o filme que vemos hoje.

FAVELLA DOS MEUS AMORES

Por outro lado, devemos considerar que a pobreza cênica condizia com a ausência de recursos técnicos e de equipamentos, ainda que a Cinédia fosse no período, o mais bem equipado estúdio brasileiro. Se havia equipamentos sonoros recentes, não havia dinheiro suficiente para cenários, mobiliário e guarda-roupa. Tentando escapar dessa mesma pobreza que confinava os filmes no estúdio por conta do som, mas os condenava à exigüidade de recursos cênicos, Humberto Mauro filma cenas de *Favela dos Meus Amores* de 1935 em exteriores numa favela. E o resultado é distinto daquele que vimos em *Alô Alô Carnaval*. Ainda que dependente dos números musicais com os mesmos e importantes astros como Almirante, Carmem Miranda e de compositores como Noel Rosa, Mauro agrega ao filme uma narrativa mais densa, onde a favela e seus moradores (aproveitados como atores, daí ver o filme como expressão neo-realista) passam ao primeiro plano, através da professora Carmem Santos e de Jaime Costa, o responsável pela instalação de um cabaré naquele lugar ainda duvidoso e interdito ao pleno convívio social da gente do asfalto. Essa encenação – ainda que não desconhecida, pois o filme desapareceu nos anos 50 num incêndio da Brasil Vita Filmes – foi chamada por Alex Viany de “neo-realista”. Exagero à parte, trazia à cena uma favela e seus moradores negros e mulatos, o que valeu a Mauro uma noite na cadeia sob suspeita de comunista (estamos em 1935) por criar essas imagens que teriam por objetivo denegrir o país!!

Aqui, como se vê, o rádio é um elemento de ligação e inspiração sobre esse mundo popular cheio de música, histórias e mistérios. Na ficção, o samba bastava para levantar o interdito sobre o morro. No mundo real, filmar negros era denegrir a imagem do país. Mas na encenação, é perceptível, (ainda que trabalhemos apenas com dados de Viany e nossa imaginação) que esta não depende exclusivamente dos artistas do rádio para funcionar. Aqui, certamente a encenação cinematográfica se sobrepôs ao rádio.

BIBLIOGRAFIA

BERNARDET, Jean-Claude -Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979

CINÉDIA 75 ANOS – Catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza – Cinema Carioca nos anos 30 e 40: Os filmes musicais nas telas da cidade. São Paulo: Annablume. 2003

GALVÃO, Maria Rita e Bernardet, Jean Claude – O nacional e o popular na Cultura Brasileira- Cinema. São Paulo: Embrafilme/ Brasiliense.1983

GOMES, Paulo Emílio Salles – O cinema Brasileiro na década de 30 IN Castilho, Ataliba Teixeira de e Preti, Dino (org.) A linguagem falada culta na cidade de São Paulo, São Paulo: T.A Queiroz Ed. 1986

GONZAGA, Alice – 50 anos de Cinédia. Rio de Janeiro: Record. 1987

HEFFNER, Hernani – Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização. Mimeo. s/d

RAMOS, Fernão P. e Miranda, Luís Felipe (orgs.) – Enciclopédia do Cinema Brasileiro.São Paulo: Ed. Senac.2000

ROCHA, Glauber - Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosak & Naif. 2003

PARANAGUÁ, Paulo – Cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre:L&PM.1985

SCHVARZMAN, Sheila – Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. São Paulo:Edunesp, 2004

SOUZA, Carlos Roberto de – Nossa Aventura na tela. São Paulo: Cultura Editores Associados. 1998

SOUZA, Carlos Roberto de – Catálogo Ciclo de Cinema Brasileiro. São Paulo/Lisboa: Cinemateca Brasileira / Fundação Calouste Gulbenkian. Abril/Junho 1987

VIANY, Alex - Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro, MEC/Inst. Nac.do Livro. 1959

VIANY, Alex (org.)- Humberto Mauro: Sua vida/ Sua arte/ sua trajetória no cinema, Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978

XAVIER, Ismail – Sétima Arte: Um culto moderno. São Paulo: Perspectiva. 1978