

## A CANÇÃO MEXICANA NOS FILMES DE CABARÉ

prostitutas, rumberas e *cabareteras* nos melodramas musicais do cinema mexicano

## THE MEXICAN SONG IN THE CABARET FILMS

Prostitutes, *rumberas* and *cabareteras* in musical melodramas of Mexican cinema

Maurício de Bragança<sup>1</sup>

### RESUMO:

Pretendemos apresentar uma discussão em torno dos processos de negociação cultural presentes nos melodramas *cabareteros* do cinema mexicano. Para isso, enfatizamos o papel que a canção popular mexicana desempenha nas narrativas, através de estratégias de adesão nacional e das dinâmicas de reconhecimento por um público massivo, dando destaque para o circuito cultural que se organizou na indústria cultural mexicana dos anos 1940.

### PALAVRAS-CHAVE:

canção mexicana, melodrama *cabaretero*, rumbera

### ABSTRACT:

We intend to present a discussion of the processes of cultural negotiation present in *melodramas cabareteros* of Mexican cinema. We emphasize the role that Mexican folk song plays in the narratives, through strategies of national adherence and the dynamics of recognition for a massive audience, highlighting the cultural circuit that hosted the Mexican cultural industry of the 1940s.

### KEY-WORDS:

Mexican songs, *melodrama cabaretero*, rumba dancers

A Cidade do México no final dos anos quarenta representava uma mistura de modernidade e “atraso”, manutenção de tradições combinada com rupturas estruturais, onde sinais de riqueza e sofisticação se articulavam a aspectos arcaicos e rústicos da

1 Professor Adjunto do Departamento de Cinema e Video e membro do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. mauriciode@yahoo.com. NITERÓI, BRASIL.

sociedade. Uma importante indústria cinematográfica, subsidiada por fortes políticas intervencionistas estatais, levava às telas as marcas destas contradições próprias de uma *modernidade periférica* (SARLO, 2010)<sup>1</sup>. O cinema deixava pouco a pouco para trás as narrativas que se detinham ao ambiente rural e suas práticas camponesas para enquadrar o espaço das cidades, destacando a complexidade daquele processo de urbanização, com suas contradições e ambiguidades.

Naquele momento, os filmes mexicanos já eram amplamente conhecidos por toda a América Latina<sup>2</sup> e ajudavam a construir um forte imaginário em torno dos símbolos nacionais, nos quais se destacavam a canção mexicana e a impactante presença de personagens típicas destes filmes, dentre as quais destacamos as sedutoras rumbeiras, dançarinas de cabaré que frequentavam um repertório cinematográfico dedicado à cultura prostibular na qual essas personagens se inseriam. Atrizes como Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Rosa Carmina, Lilia Prado, Tongolele, Rosita Quintana e muitas outras ganhavam destaque nesses *melodramas cabareteros*.

Este cinema musical *cabaretero* dos anos 40/50 se entrelaçava ao melodramático e ao erótico, em que os números musicais eram a justificativa para a performance sensual dos corpos na tela. O cabaré convertia-se numa espécie de “templo sagrado tropicalizado”, na qual a rumbeira era a deusa do sexo e dos fetiches tropicais, e onde a música garantia as relações de identificação entre o público e os filmes. Assim, um circuito formado pelo teatro de revista, indústria fonográfica, rádio e cinema assegurava as mediações em torno da cultura popular, e reconfigurava novas sociabilidades e práticas de identificação mediante a transformação dos gostos e dos comportamentos atravessados pela cultura de massa (MARTÍN-BARBERO, 2001). Esses processos de mediação são efetuados a partir de trocas simbólicas, nas quais se criam espaços de negociação entre categorias como o global e o local, o hegemônico e o subalterno, o erudito e o popular, articulando novos contratos entre os agentes sociais e reconfigurando tradições, marcas definidoras dessa modernização periférica.

Neste artigo, pretendemos apresentar uma discussão em torno dos processos de negociação simbólica, enfatizando o papel que a canção popular mexicano-caribenha assume nas telas do cinema nacional mexicano a partir de uma circularidade cultural que põe em diálogo os vários circuitos midiáticos.

Nestes filmes de rumberias, a prostituta impõe-se como uma personagem importante na construção do imaginário em torno do cabaré, tendo sido a protagonista de uma série de filmes desde a segunda década do século passado, assim como em outros âmbitos da produção cultural daquele país, como a literatura, a música popular e o teatro de revista, criando um forte estereótipo feminino.

É importante ressaltar que a prática da prostituição está intimamente vinculada ao processo de urbanização da sociedade mexicana e, portanto, traduz-se como um forte emblema dessa modernização periférica. A segunda metade do século XIX redefiniu o perfil da prostituta no México a partir do projeto de reformulação das cidades iniciado por Haussmann em Paris. Sob o governo de Porfirio Díaz, os centros urbanos mexicanos sofreram uma intervenção no espaço público a partir dos princípios higienistas e sanitaristas que reconfiguraram também a zona prostibular das cidades.

Para alguns, a prostituição era vista como uma praga social vinculada a um comportamento urbano decorrente das transformações sociais ocorridas no fim do século XIX. Este desenvolvimento, na verdade, proporcionou uma maior visibilidade da cultura prostibular, uma vez que a prática da prostituição se articulava ao movimento das cidades. Novas práticas de sociabilidade que começavam a se impor em função desta modernização do espaço público, atingiriam o indivíduo e abrigariam uma ideia de mercantilização das relações sociais. A prostituição deixaria de ser apenas uma questão moral para ser problematizada também sob o viés da saúde pública. Desta forma, o corpo da prostituta transformava-se num corpo social público sobre o qual o Estado tinha poder de intervenção e de medicalização. Essa intervenção recaía também nas narrativas sobre as prostitutas que circulavam pelas mídias<sup>3</sup>. A produção cultural mexicana dedicava a ela uma importante parte de seu repertório.

A principal preocupação das políticas públicas com relação à prostituição recaía no medo da propagação de doenças venéreas, sobretudo a sífilis, a “peste moderna” do século XIX. Na tentativa de controlá-la, exigia-se mais fiscalização, perseguição e castigo às prostitutas. A sífilis, assim como outras doenças sexualmente transmissíveis, acabou ocupando um lugar entre a ciência e o imaginário coletivo, e seu contágio venéreo era analisado a partir de padrões morais de culpa e inocência, lógica dicotômica forjada por meio da ética sexual dominante (BECERRA, 2002). Tudo isso incitava a uma condenação moral da prostituição, articulada no discurso oficial dos projetos de promoção de uma higiene social.

Na verdade, o medo que a sífilis inspira é mais um fator que aponta o medo masculino clássico da civilização ocidental sobre o corpo da mulher. Esse discurso “sifilofóbico” está em total harmonia com as fissuras percebidas na moral sexual do fim do século. A sífilis era o pólo negro e ameaçador da sexualidade feminina, e o discurso que fala do risco foi eficaz na estratégia global levada a cabo para tentar impedir o colapso dos valores “tradicionais”. Insere-se na reflexão global sobre a sexualidade submetida ao reinado do discurso médico<sup>4</sup>. (BECERRA, 2002, p. 175).

É certo que, desde o impacto deste desenvolvimento urbano, as “casas de tolerância” funcionavam neste aspecto como locais capazes de ensinar aos recém-chegados às cidades os códigos e valores das cidades modernas. A cultura prostibular tinha, portanto, uma importância pedagógica fundamental na confirmação de um modelo de cidade, de convivência social cidadina e suas práticas de sociabilidade, como vemos nas palavras de Carlos Monsiváis (1986, p.70):

Ao se destruir muitos controles antigos, afirma-se na capital um novo espaço, livre da espionagem do confessionário e da pequenez circular da província, que assim continuam enraizadas nas proibições judaico-cristãs. Ali fazem sua estreia, com precário, mas sólido entusiasmo, as massas urbanas que misturam tradições regionais com o comportamento a que o anonimato da cidade lhes obriga.

A cidade, que recebia um grande número de migrantes de origens e culturas diversas, tinha nos bordéis um importante ponto de encontro de todos os níveis sociais. Naquele espaço, estabeleciam-se as mais diversas dinâmicas de trocas e negociações, convertendo-o em um verdadeiro centro de atravessamentos simbólicos e mediações culturais. Uma significativa parte da vida social transcorria dentro destes prostíbulos e dos bordéis em geral, dotando-lhes de um peso fundamental na vida cultural, social e política das cidades, possibilitando o exercício de uma sociabilidade nos centros urbanos, atualizando um papel histórico já reconhecido.

Era um fato evidente para todos que as casas de prostituição sempre existiram e eram socialmente indispensáveis. Diante destas duas evidências e por não poder proibi-los, os bordéis se tornaram uma verdadeira instituição social espalhada por todos os bairros da cidade. Havia todos os tipos de bordéis. Locais de encontros elegantes da sociabilidade burguesa, ou de alta e sórdida rotatividade dos de classe mais baixa (BECERRA, 2002, p. 185).

No cinema, os bordéis eram representados como locais onde a vida cultural se processava de forma frenética, com muita música e dança<sup>5</sup>. No filme *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler e Raphael J. Sevilla (1933), por exemplo, há uma cena em que as

prostitutas e seus clientes bailam ao som dos ritmos negros norte-americanos tocados por músicos provavelmente vindos com os marinheiros. Isso mostra como a cultura prostitutar processava um diálogo que estava em dia com um modelo intercultural onde os atravessamentos ocorriam mediados também pelos encontros sexuais.

Nos anos quarenta, a música presente nos cabarés do cinema mexicano seria um mosaico variado e eclético que ia do bolero clássico de Agustín Lara aos boleros de roupagem moderna como de trios como Los Panchos ou o híbrido bolero-ranchero, passando pelas influências das orquestras americanas e chegando a uma série de ritmos “latino-caribenhos” como o mambo, a rumba, o cha-cha-chá, ou mesmo o samba e as marchinhas carnavalescas brasileiras.

Na categoria “canção mexicana” incluíam-se gêneros distintos entre si, como a valsa, a peça rancheira ou o bolero. Nesse amplo espectro, o conceito de popular permeava os gêneros e se sobrepunha a eles, definindo *a priori* onde se forjavam os elementos de reconhecimento coletivo. O aspecto popular da “canção mexicana” era configurado pela indústria cultural - rádio, cinema, indústria fonográfica, teatro de revista - com o intuito de legitimar os agenciamentos em torno da identidade mexicana. Nas letras e melodias deste cancionário, estruturou-se um imaginário social, de cunho nacional, moderno, que garantia o reconhecimento da categoria popular.

Determinados tipos de canção popular mexicana como o corrido, o bolero ou a ranchera são produtos diretos, junto com a arte e a literatura, da criação do mito do mexicano, por volta dos anos 30 e 40 do século XX, fruto de um esforço intelectual e político que mais tarde o rádio, o cinema, a indústria fonográfica e a televisão se encarregaram de fixar na mentalidade popular, auxiliados pela expansão do ensino público e da tradicional reprodução social no interior da família (PONCELA, 2002, p. 53).

A partir de 1920, a música reinou absoluta no ambiente cultural, sobretudo pelo enorme sucesso comercial dos teatros de revista e do surgimento do rádio, fundamental para a integração nacional. Ao final da década, a música já apresentava uma certa independência da cena teatral, justamente pela difusão massiva através do rádio no qual se instituíram os primeiros concursos com o voto do júri popular. Isso foi imprescindível para se criar mecanismos de aferição da popularidade, diagnosticando uma ideia de gosto e estética popular filiado a um crescente fortalecimento da indústria cultural mexicana. O teatro de revista, que ajudou a constituir um *star-system* nacional junto

com a rádio e a indústria fonográfica, proporcionou a consolidação de um cinema eminentemente popular.

A primeira estação de rádio do México foi inaugurada em 1923. Dois anos depois, havia no país onze estações de rádio, sendo sete na capital e outras espalhadas pelo interior. Contudo, o rádio só se converteria num meio de integração nacional capaz de influenciar o gosto popular a partir de 1930 com a inauguração da rádio XEW, de alcance nacional, e logo apelidada *la voz de la América Latina* (BONFIL, 2001). Essa pretensão de assumir uma voz continental a partir do México já indicava uma consciência das amplas possibilidades de difusão oferecidas pelo meio, expressa no próprio discurso de inauguração da estação:

Ilustres personalidades designaram ao nosso país uma posição emblemática no desenvolvimento cultural do continente; aqui se desenvolveram os ensaios ideológicos mais importantes. Agora, o desejo de nacionalismo adquire um sentido de cultura distintamente mexicana. Nossa música, nossas canções são nossas e têm o conteúdo do nosso próprio espírito. E manifesta o que o nosso espírito é; é necessário que sigamos para além das nossas fronteiras. É necessário que se diga em outros povos: assim canta a alma torturada do México (RIVAS, 1989, p. 85).

A Cidade do México convertia-se num pólo de atração para inúmeros músicos chegados de todas as partes do país e, inclusive, de outros países da América Latina, seduzidos pelas possibilidades de popularidade e difusão que a rádio proporcionava. Assim, a cidade apresentava um painel de mesclas que ia desde a música de *mariachis* e *huapangos* até as canções de Yucatán e Guerrero, passando pelas rumbas, congas, *guajiras* e tangos (ibidem). A circularidade cultural promovia uma retroalimentação baseada numa citação contínua entre o teatro de revista, as carpas<sup>6</sup>, o rádio e o cinema.

Neste contexto, ganha força um gênero musical que viria a se constituir um forte elemento de adesão nacional, articulado às outras manifestações culturais, e se converterá num catalisador narrativo dos filmes dedicados às *cabareteras*: o bolero, que já estava presente no cenário cultural desde a primeira transmissão de rádio<sup>7</sup>.

(...)a emergente classe média urbana - que já se sente afastada dos valores da cultura do campo, mas ainda não começa a absorver indiscriminadamente o que vem de fora - não tem uma forma de canto própria. Parte da força que adquire o bolero nestes anos se deve, precisamente, a esta necessidade. O bolero mexicano se alimenta a partir de então das va-

riantes musicais e temáticas geradas no Caribe, e gradualmente também assimilará as particularidades do tango e se mesclará com ele; o resultado será um novo gênero, de caráter panamericano (BONFIL, 2001, p. 35).

O bolero é de origem cubana, filho da canção de linhagem hispânica. Expandiu-se pelo Caribe e chegou às costas mexicanas, onde encontrou sua pátria adotiva, mexicanizando-se na década de 1920<sup>8</sup>. A tradição da música romântica mexicana, como a *trova yucateca*, possibilitou que o bolero tivesse uma boa acolhida e se desenvolvesse como um gênero típico daquele país, traduzindo um universo simbólico fundamental para os processos de identificação coletiva fora do âmbito da política *stricto sensu*.

A partir dos já mencionados concursos de música popular do final da década de 1920, surgiu uma geração de músicos que marcou de maneira definitiva o cancionero mexicano. Dentre eles estava Agustín Lara, que redimensionou o bolero ao introduzir o piano à canção romântica, dando-lhe realce social ao incorporar à música cada vez mais popular, um instrumento ostensivamente utilizado pela cultura de elite.

Com o estabelecimento do som no cinema, os boleros de Lara invadiram as telas e estabeleceram um estilo romântico urbano e “particularmente mexicano”. Os elencos do teatro de revista, já conhecidos do grande público, também ocuparam as telas de cinema, através da concepção do espetáculo marcado pelos esquetes intercalados com canções. A música estaria presente de maneira decisiva na construção deste modelo de filme não só como tema, fundo, comentário, adorno, mas também como personagem deste repertório. Com grande frequência, o título do filme era originário da canção-tema, funcionando como um *leitmotiv* da narrativa (RIVAS, 1989). O cinema mexicano seria invadido pelas narrativas melodramáticas de tom fatalista advindas das letras de bolero que, a esta altura, já se convertiam em reconhecidas narrativas nacionais.

O país precisava de bases comuns, laços coletivos. O cinema e o rádio (a XEW inicia suas transmissões em 1930) se antecipam à televisão fornecendo estes vínculos, e se conjugam como fatores insubstituíveis de unidade nacional. A política tem sido tudo, realidade e irrealidade; agora, os sons e as imagens compartilhados do canto ou do amor ou do humor, geram outra experiência coletiva, distinta (embora jamais alheia) dos fatos do Poder e da exploração (MONSIVÁIS, 2001, p. 162).

O tom melodramático dos boleros de Lara transferia o acento romântico para o trágico amor impossível de tom mais sensual, elegendo a mulher pública - a prostituta - como inspiradora das experiências de transgressão na ordem da vida privada<sup>9</sup> e, não por

acaso, uma tradutora involuntária dos processos de modernização e urbanização em processo. O bolero ensinava o amor romântico particularizado, no âmbito das relações amorosas, através do enaltecimento e da devoção ao gênero feminino reduzido à figura da mulher cruel, lasciva, pecadora e traidora. Dessa forma, a pedagogia do amor e da intimidade romântica dá forma, na indústria cultural mexicana, às mercadorias que iriam circular pelas mídias.

O bolero triunfa no México junto com o cinema, na sua época de ouro, para consolidar-se uma década depois entre o público urbano e de massa. As exibições dos filmes mostram um país em processo de urbanização - o que não é o mesmo e às vezes resulta o contrário de cidadanização - onde se mitifica o caráter mexicano e os modos de ser de homens e mulheres ficam registrados e distantes nas estrelas de cinema, nos ídolos e nos elencos, sempre com a melancolia e o amor como fundo e com os personagens e suas canções como o centro do roteiro (PONCELA, 2002, p. 159).

O bolero já tinha uma projeção no mercado internacional<sup>10</sup>, e além da influência dos autores cubanos ou caribenhos - como Ernesto Lecuona ou Rafael Hernández, que deram ao gênero um sabor mais “tropical” - os anos quarenta receberam a influência das orquestras ao estilo norte-americano que também contaminaram o bolero com características mais padronizadas ao gosto internacional e, portanto, facilmente exportáveis. É a formação de um estilo que vai livrar-se, durante a Segunda Guerra Mundial, de uma “cor local” rígida, dando origem a boleros - os chamados *boleros-beguine* - que poderiam perfeitamente estar no repertório de orquestras como a de Benny Goodman, Artie Shaw ou Glenn Miller, e cujos exemplos mais célebres são *Solamente una vez*, de Agustín Lara (1941) e *Bésame mucho*, de Consuelo Velázquez (1941).

A idéia de modernidade que sustenta o projeto de construção de nações modernas nesses anos [1930 a 1950] articula um movimento econômico - entrada das economias nacionais na participação no mercado internacional - a um projeto político: constituir-las em nações mediante a criação de uma cultura e de uma identidade nacional. Projeto que somente será possível mediante a comunicação entre massas urbanas e Estado. As mídias, especialmente o rádio, e o cinema, em alguns países - México, Brasil, Argentina -, irão fazer a mediação das culturas rurais tradicionais com a nova cultura urbana da sociedade de massas, introduzindo nesta elementos de oralidade e da expressividade daquelas, e possibilitando que dêem o passo da racionalidade expressivo-simbólica à racionalidade informativo-instrumental organizada pela modernidade (BARBERO; REY, 2001, p. 42).

O bolero, gênero híbrido por natureza ou hibridizado por circunstâncias históricas - cujo movimento pendular característico oscila entre a tradição e as importações - acabou



identificando-se como o tradutor deste desenvolvimento de um México urbano, refletido às vistas desse processo de renovação da nacionalidade mexicana e sua expansão artística e cultural em níveis internacionais. Junto a isso, indissociado deste modelo bolerístico, veio o mundo dos cabarés e bordéis projetados pelo cinema mexicano. O prazer e o ritmo frenético representado por este ambiente refletiam o cosmopolitismo de uma cidade viva ao mesmo tempo em que o desejo e o olhar do público se direcionavam cada vez mais para a cena privada, para o registro do amor romântico configurado pelos filmes urbanos de melodramas *cabareteros*.

A vida noturna, a que Monsiváis (1986, p. 81) classifica “mito contemporâneo universal que mascara uma realidade de exploração”, acaba por construir a ponte entre as histórias de amor e a realidade contundente do subdesenvolvimento. Como fundo musical onipresente, as músicas de Agustín Lara formaram o elemento dramático insubstituível que ajudaram a criar os códigos da identidade nacional mexicana junto às identidades de gênero. “A cabareteras, rumberas e prostitutas - a cultura do bordel -, mulheres de vida mundana, serão o reflexo do mito urbano em expansão” (PONCELA, 2002, p. 161-2).

É importante pensar que tudo isso foi combinado com um tom melodramático de cargas exageradas, associado a uma retórica do excesso, que atingia com força o imaginário popular. As estratégias narrativas e os dispositivos de linguagem do melodrama não só alicerçaram uma sólida relação de reconhecimento entre obra e público - convocado pela política dos grandes estúdios e a formação de um *star-system* mexicano -, mas também ajudaram a construir um discurso sobre o universo valorativo específico destas décadas. De alguma forma, o que se via na tela tocava intimamente o universo simbólico daquele espectador latino-americano, e neste sentido os números musicais desempenhavam um papel de destaque.

Os números musicais presentes nos filmes de *cabareteras* ampliavam-se buscando ritmos latinos: foram incorporadas ao seu repertório várias músicas afro-caribenhas, o mambo, a rumba, e inclusive o samba e as marchinhas carnavalescas brasileiras<sup>11</sup>. O *danzón* divide espaço com o mambo e com outros ritmos tropicais caribenhos. O clima de pós-guerra é tropicalizado nas telas. O bolero seguia como condutor da narrativa, geralmente comentando a personagem em títulos como: *Pervertida* (José Díaz Morales, 1945), *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947), *Señora tentación* (José Díaz Morales, 1947), *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), *Callejera* (Ernesto Cortázar,

1949), *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Arrabalera* (Joaquín Pardavé, 1950), *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), dentre outros.

Esse papel da música como comentadora da personagem é muito importante, já que, segundo Tierney (1997), é uma das diferenças entre os filmes musicais mexicanos desta época e os de Hollywood. Para a autora os filmes de *cabareteras* da época de ouro do cinema mexicano são um híbrido de melodrama e musical, sendo a música diegética extremamente importante para a atmosfera criada. Sobre esta questão também trata Ana M. López (1993, p. 150):

Nesses e em outros filmes a interrupção da narrativa normalmente gerada pelas performances foi reinvestida de emoção, de modo que o pathos melodramático surgia no momento da própria performance (através de gestos, sentimento, interações com o público no interior do filme, ou simplesmente pela escolha musical)... música e canto ao invés de ação dramática impulsionavam a narrativa.

Os números musicais eram inseridos na narrativa para apresentar o drama da personagem ou para oferecer a performance das atrizes musas, momento de total encantamento em que a sensualidade explodia na tela e atiçava o público. Segundo López (1993, p. 158), o excesso performativo dos filmes de *cabareteras*, que a autora chama de *musical/performance melodrama*, faz com que as fronteiras entre performance e melodrama desapareçam completamente. As rumberas, ao apresentarem seu trepidante número no movimento lascivo da rumba, descartavam a noção de pecado. “Uma por uma, a rumbera encena as etapas da experiência sexual até culminar, de forma retumbante no ‘sexo de uma só pessoa’ (...) Em cada pequeno movimento se condensam as trepadas que a censura proíbe e o espectador anseia” (MONSIVÁIS, 1993, p. 69).

Estamos falando de um cinema de gênero, cuja matriz era as produções de Hollywood, no qual o *star-system* tinha um papel fundamental em estabelecer a relação entre o espectador e a obra. Portanto, a estrela nestes filmes assumia uma função primordial. Já dissemos anteriormente que o cinema de *cabareteras* se articulava a um imaginário no qual os trópicos carregavam uma forte conotação erótica. Muitas atrizes desta safra tinham origem cubana, o que já mexia com uma fantasia coletiva acerca de uma “sensualidade natural”, uma vez que Cuba nesta época era vista como o paraíso do sexo, por conta dos altíssimos índices de prostituição durante a ditadura de Fulgencio Batista.

Dentre estas rumbeiras cubanas está Ninón Sevilla, dançarina profissional que se converterá em atriz e protagonista de mais de vinte filmes como *cabaretera*. Já havia sido antecedida por outras atrizes rumbeiras, como as também cubanas Maria Antonieta Pons e Amalia Aguiar, a mexicana Meche Barba e Mapy Cortés. Sobre sua sensualidade e seu poder hipnótico ao mexer despudorada e freneticamente seu corpo quando dançava as músicas afro-antilhanas muito já se falou.

Desde já, devemos contar com Ninón Sevilla por pouco que nos ocupemos dos gestos femininos na tela e em outros lugares. Olhar inflamado, boca incendiária, tudo emerge em Ninón (a testa, os cílios, o nariz, o lábio superior, a garganta, o tom com que se irrita), as perspectivas fogem pela vertical como tantas outras flechas disparadas, desafios oblíquos à moral burguesa, à cristã e às demais (LACHENAY, 1954<sup>12</sup> apud BLANCO, 1979, p. 144).

Como se pode perceber, o encantamento provocado pelo furacão das rumbeiras, especialmente encarnado no corpo generoso de Ninón Sevilla, atingia muitos outros públicos para além da América Latina. O efeito de excitação que aqueles movimentos de um corpo incendiário causavam em nossas plateias promovia uma catarse coletiva. Como diria Monsiváis (apud RAMÓN, 1989, p. 28), “no sonho erótico impossível do proletariado mexicano: a deusa erótica, com quem está disposto a gastar em uns minutos todo o salário de um mês”.

O corpo da rumbeira ocupava a cena central no filme. Em torno dele se construía a narrativa e se aliciavam os grandes nomes da indústria cultural da época. Ninón Sevilla tinha sua origem no teatro de revista musical, de forte acento cômico, com uma picante dose de conteúdo erótico-sexual. Vestia perfeitamente com seu corpo e sua personalidade os versos dos boleros de Agustín Lara - maior representante da *cursilería* nacional<sup>13</sup> - geralmente cantados por estrelas da música popular romântica mexicana, como Pedro Vargas, Toña la Negra, o trio Los Panchos e o próprio Agustín Lara, com quem atuou em diversos filmes, além da presença constante de representantes de outras latinidades, como o brasileiro *Los Ángeles del Infierno* e as orquestras de músicas tropicais, como eram chamados os músicos que se dedicavam ao repertório caribenho. Em 1949, Alberto Gout dirigiu a atriz em *Aventurera*, cujo título é homônimo ao bolero de Agustín Lara.

O filme apresenta elementos clássicos de um melodrama com seu já conhecido repertório: a boa moça que, contra a sua vontade, é obrigada a se prostituir; a mãe zelosa e comportada que encobre uma cafetina má e insensível; a vingança da prostituta *social*

*climber*, que impulsiona toda a narrativa; o desmascaramento da mãe vilã; a perseguição de um ex-amante ladrão e assassino; chantagens e corrupção; a clássica fórmula de sucesso na carreira pública/fracasso na vida íntima da estrela dançarina; a regeneração da meretriz através do amor; o final feliz.

Em *Aventurera*, o bolero-tema do filme marca diegeticamente a narrativa e, nas duas vezes em que entra em cena - uma na voz de Pedro Vargas e outra com o cantor acompanhado de Toña la Negra - serve como moldura para a personagem desfilarem pelo salão do cabaré ou refletir sobre seu destino.

Aventurera

(1930)

letra e música de Agustín Lara

Vende caro tu amor, aventurera,  
da el precio del dolor a tu pasado.  
Y aquel que de tu boca la miel quiera  
que pague con brillantes tu pecado.

Ya que la infamia de tu cruel destino  
marchitó tu admirable primavera,  
haz menos escabroso tu camino:  
vende caro tu amor, aventurera.

Ao ouvir o comentário proferido pela canção, Ninón, “esplêndida com o seu vestido de cetim sem alças, que acreditamos vermelho (...), aberto até muito acima da coxa, com sapatos prateados de tiras, assume uma das poses essenciais das prostitutas no cinema mexicano: encostada a uma coluna, fumando pensativa cada vez mais triste ‘pelo que é’” (RAMÓN, 1989, p. 61).

Ninón ia da cumbia colombiana à rumba, do calypso ao porro colombiano, passando pelos ritmos brasileiros - samba e marchinha - pelo mambo, o cha cha cha e tudo aquilo que ia incorporando ao movimento erótico de seu corpo tropicalizado. No corpo da rumbera, os códigos se afirmavam através de um processo de negociação cultural pelo qual eram problematizadas questões como nacional, popular, mídia e cultura de massa, configurados pelas fronteiras cada vez mais expansivas de uma mexicanidade latina, agenciadora de um desenho subcontinental.

O cinema mexicano, no alto do posto de cinema de língua hispânica mais visto no mundo naquele momento, ampliava seus códigos de latinidade inventando uma rumbeira, que construía sentidos que iam além das lágrimas que encharcavam a tela ou dos ombros, bunda e pernas que instigavam o desejo de um público apaixonado.

## REFERÊNCIAS

BECERRA, Fernanda Núñez. *La prostitución y su represión en la Ciudad de México (siglo XIX) - prácticas y representaciones*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

BLANCO, Jorge Ayala. *La aventura del cine mexicano*. México: Ediciones ERA, 1979.

BONFIL, Rodrigo Bazán. *Y si vivo cien años... - antología del bolero en México*. México: FCE, 2001.

GARCÍA, Gustavo; AVIÑA, Rafael. *Época de oro del cine mexicano*. México: Editorial Clío, 1997.

LÓPEZ, Ana M. Tears and desire: women and melodrama in the 'old' Mexican cinema. In KING, John; LÓPEZ, Ana M.; ALVARADO, Manuel (eds). *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*. London: British Film Institute, 1993.

MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Editorial Grijalbo, 2002.

\_\_\_\_\_. Del peñón de las ánimas al jagüey de las ruinas. In GARCIA, Gustavo e MACIEL, David R. *El cine mexicano a través de la crítica*. México: UNAM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Rostros del cine mexicano*. México: Américo Arte Editores, 1993.

\_\_\_\_\_. *Amor Perdido*. México: ERA, 1986.

MARTÍN-BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001, 2ª ed.

MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. *Os exercícios do ver - hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

PONCELA, Anna María Fernández. *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar - construcciones de género en la canción popular mexicana*. México: INAH, 2002.

RAMÓN, David. *Sensualidad - las películas de Ninón Sevilla*. México: UNAM, 1989.

RIERA, Emilio García. *Breve historia del cine mexicano - primer siglo (1897-1997)*. México: CONACULTA, 1998.

RIVAS, Yolanda Moreno. *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1989.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## (ENDNOTES)

- 1 Ao analisar a maneira pela qual Buenos Aires recebeu os influxos da modernidade a partir da terceira década do século passado, Beatriz Sarlo nos ajuda a refletir o que seria uma espécie de “cosmopolitismo a partir de baixo”, no qual as práticas sociais das elites são combinadas e contaminadas pela incorporação da experiência cultural e política das camadas populares. Esse processo resulta numa tensão entre um padrão cultural hegemônico devidamente “importado” das matrizes europeias e as práticas sociais que repercutiam um contexto pré-colonial, promovendo o descompasso, em uma dimensão histórica e temporal, desta tentativa de atualização da modernidade na América Latina. Para acompanhar mais detidamente esta discussão, ver SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- 2 O Estado mexicano pós-revolucionário, percebendo o potencial comunicativo do cinema junto às populações, investiu fortemente na atividade cinematográfica a fim de criar uma infra-estrutura que contemplasse todas as etapas do processo cinematográfico. No campo da distribuição, foi criada em 1945 a PELMEX (Películas Mexicanas) que distribuía por toda a América Latina os filmes da CLASA, Filmex, Grovas e Films Mundiales. A Pelmex também controlava uma poderosa rede de mais de quarenta salas de exibição espalhadas pela América Latina e Espanha (RIERA, 1998).
- 3 Sobre as relações entre o corpo da prostituta e a cidade moderna construídas no contexto histórico mexicano, ver BRAGANÇA, Maurício de; VIDAL JÚNIOR, Icaro Ferraz. Ciência, legislação e literatura: corpo e cidade no universo prostibular mexicano da virada do século XIX ao XX. *Revista de História Comparada UFRJ*, v. 6, número 2, 2009.
- 4 As traduções deste artigo são nossas.
- 5 Nos filmes de *cabaretera*, geralmente as cidades prostíbulos estão localizadas em zonas portuárias, como em Vera Cruz, ou cidades de fronteira com os Estados Unidos, reforçando essa ideia de trocas, negociações e contaminações culturais que esse conceito de fronteira convoca.
- 6 O teatro de carpas era um tipo de entretenimento muito popular que consistia em um espetáculo itinerante formado por trechos de teatro de revistas, esquetes de comédia ou drama, bem como apresentações de números musicais. Eram montados em lonas, como os circos tradicionais, e das carpas saíram grandes nomes das comédias cinematográficas mexicanas, como Cantinflas.
- 7 O programa inaugural da XEW dava bem a dimensão da variedade de estilos que formavam o panorama musical mexicano daquela época, apresentando uma mistura de estilos que incluía a música de baile, o tango, o *fox-trot*, o *one step*, a valsa e o bolero (RIVAS, 1989; BONFIL, 2001).
- 8 O primeiro bolero reconhecido como tal, *Tristezas*, de Pepe Sánchez, estreou em Havana em 1883 e já continha todos os padrões líricos e musicais do gênero, enunciando o sofrimento do amor (BONFIL, 2001):  

Tristezas me dan tus quejas, mujer,  
profundo dolor que dudes de mí;  
no hay prueba de amor que deje entrever  
cuánto sufro y padezco por ti.  
La suerte es adversa conmigo,  
no deja ensanchar mi pasión,  
un beso me diste un día  
y lo guardo en el corazón.
- 9 A temática e o modelo de relação mais carnal presentes nas canções de Agustín Lara chegaram a gerar alguns protestos, levando a Secretaria de Educação Pública a proibir que as escolas cantassem seus versos e, inclusive, provocando uma declaração de Manuel M. Ponce, o grande nome da música nacionalista mexicana: “as canções de cabaré são para os estrangeiros em Paris; ou para os bailes de criadas” (BONFIL, 2001, p. 33).

- 10 “O bolero e o cinema mexicano dos anos quarenta estiveram inevitavelmente ligados. Para se ter uma ideia de sua importância fora do país, bastaria lembrar o impacto que tiveram sobre os meios de comunicação tão distantes como os 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 se produzir boleros aos montes e fazer com que os compositores de tango mudassem de gênero’” (RIVAS, 1989, p. 83). Não podemos deixar de mencionar tampouco o forte impacto deste gênero musical no ambiente brasileiro já a partir dos anos 1940, responsável por um processo de bolerização da música popular brasileira. Tal fenômeno logo vai ser identificado pela geração da bossa nova como uma espécie de traço arcaico da cultura brasileira, recusando sua temática, seus acordes e sobretudo, sua performance vocal: o *vibrato* destas vozes seria substituído pela contenção vocal daquela geração moderna que pretendia marcar as devidas rupturas com a tradição.
- 11 Ritmos afro-caribenhos já eram conhecidos no cinema mexicano ainda que esporádicos. A partir dos filmes de *cabareteras*, pela personagem da rumbera, a música toma um aspecto mais tropicalizado. “Os ritmos afro-antilhanos chegaram no final dos anos vinte e entraram no cinema através de um número musical em *Santa* (1931), outro mais espetacular em *Águila o sol* (1939) a cargo de Margarita Mora, e uma rumba clássica importada por Juan Orol para *El calvario de una esposa* (1936).” (GARCÍA; AVIÑA, 1997, p. 42) Não podemos deixar de mencionar também que a rumbera esteve presente em *¡Qué viva México!*, de Eisenstein (1936) e em *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler e Raphael J. Sevilla (1933), filme situado em Veracruz, local por onde chegou a rumba no México para depois urbanizar-se na cidade e em *Noche de Ronda* (1942), de Ernesto Cortázar, com Maria Antonieta Pons (RAMÓN, 1989). A música brasileira esteve muito presente neste repertório fílmico mexicano a partir dos anos quarenta: “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso na abertura de *Konga Roja* (Alejandro Galindo, 1943), “Boogie-Woogie na favela” e “17-700” em *Pecadora* (Jose Diaz Morales, 1947); “Brasil” de Ary Barroso em *Señora Tentación* (Jose Díaz Morales, 1947); “No tabuleiro da Baiana” de Ary Barroso em *Revancha* (Alberto Gout, 1948); “Na baixa do sapateiro”, de Ary Barroso em *Han matado a Tongolele* (Roberto Gavaldón, 1948); “Zig zig bum” e “Chiquita Bacana” de Braguinha em *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), “Nego” em *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), “Moreno” e “Sassaricando” em *Aventura en Rio* (Alberto Gout, 1952); “Vamos chamar o vento” de Dorival Caymmi em *Llévame en tus brazos* (Julio Bracho, 1953).
- 12 Robert Lachenay era também um pseudônimo de François Truffaut e este artigo foi publicado originalmente em *Cahiers du cinéma*, no. 30, Paris, 1954.
- 13 Vinculado ao melodrama mexicano está o elemento *cursi*, aquilo que Carlos Monsiváis (2002) identificou como “entidade de Unidade Nacional”, uma estética de educação do gosto popular. O *cursi*, filiado a uma tradição do romantismo do século XIX, alia-se ao *kitsch* pelo “fracasso da elegância”. É a manutenção de algo que se perdia com a modernidade, algo esquecido e destituído pela cidade por se identificar com um provincianismo. Essa reafirmação da sensibilidade de caráter extremamente popular era já reconhecida pelas classes sociais mais baixas e provocava um sentimento de conforto através da redundância, da repetição dos códigos afetivos historicamente assimilados. O “belo” era algo previsível. Esta leitura *cursi* acaba se convertendo como dominante na produção cultural mexicana, e já nos anos quarenta está estabelecida como um elemento de “identidade nacional”. O *cursi*, ainda segundo Monsiváis (2002), seria “a elegância historicamente possível no subdesenvolvimento”.

Artigo recebido: 01 de junho de 2014

Artigo aceito: 25 de junho de 2014