

Associação Nacional de História – ANPUH  
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

**A aventura da modernidade ao som do foxtrote**

Francisco A. Rocha\*

**Resumo:** A experiência de modernidade, após a Primeira Grande Guerra, terá, na estética musical do *jazz* e na experiência do cinema, um dos seus signos mais representativos. No final dos anos 1920, o advento do filme sonoro permitirá a fusão das imagens visuais e sonoras, celebrando, assim, determinado ideal de modernização, cujo modelo refere-se ao triunfo da civilização norte-americana. O presente trabalho discute esses aspectos, a partir do filme *Voando para o Rio* (1933).

**Palavras-chave:** música, cinema, modernidade.

**Abstract:** The modernity experience after the WWI will have in the aesthetic musical of the jazz and in the experience of the movies, one of its more representative signs. In the end of years 1920 the advent of the sonorous film will allow the fusing of the visual and sonorous images. This made possible the celebration of a modernization's ideal based on the triumph of the North American civilization. The present work argues these aspects, based on the film *Flying down to Rio* (1933).

**Keywords:** music, movies, modernity.

### **I. Voando para o Rio**

No entrecruzamento cinema e música, compreende-se o sentido de determinado repertório musical que esteve intimamente ligado à dança, no momento em que o cinema e os bailes difundiram-se como significativas práticas sociais, articuladas a uma experiência singular de modernidade. Com o advento do filme sonoro, no final da década de 1920, os filmes não se constituíam apenas em uma moldura através da qual o público fruía as imagens. O encanto desse aparato técnico, a partir de então, traduzia-se na experiência de ver e ouvir. Nas décadas em que os grandes estúdios de Hollywood viveram o seu apogeu, aproximadamente do final dos anos 1920 a meados dos anos 1950, as produções hollywoodianas catalisaram, em suas trilhas sonoras, parte significativa da produção musical do período. O apelo dos filmes, além de centrado no *star system*, tinha nas canções, compostas ou não intencionalmente para as películas, um

\* *Doutorando em História Social* - FFLCH-USP. Obs. O presente texto refere-se à pesquisa que venho desenvolvendo sobre a música das grandes orquestras, a prática dos bailes e o cinema, na metrópole de São Paulo, entre meados dos anos 1930 e 1950.

atrativo a mais de sedução do público. Assim, a beleza dos astros fascinava tanto quanto

as composições que, com seus arranjos e interpretes, enlevavam a escuta das platéias nas salas de cinema. O sotaque musical da estética hollywoodiana, nesse contexto, filiou-se à linguagem jazzista, pelo menos a uma forma híbrida e diluída de *jazz* que, após a Primeira Guerra Mundial, além de tornar-se sinônimo dos EUA, alastrou-se pelo mundo ocidental como a música mais exuberante e alegre para dançar. Mesmo quando se tratou de incorporar outros gêneros às trilhas sonoras das películas, os ritmos latinos, por exemplo, os arranjos, comumente, estetizaram as canções dentro da matriz jazzista. Esse momento da música no cinema consagrou o par romântico Fred Astaire e Ginger Rogers, como a expressão de sua síntese. As imagens dos dançarinos mesclaram-se, com suas elegantes coreografias, às imagens sonoras da musicalidade consagrada pelo cinema. Por exemplo, canções como *Night and Day* (Cole Porter) e *Cheek to Cheek* (Irving Berlin) foram apresentadas ao público na voz de Fred Astaire, em filmes nos quais ele contracenou com Ginger Rogers, respectivamente em *Alegre e Divorciada* (1934) e *O Picolino* (1935). A partir do sucesso nas salas de cinema, esses dois foxtrotes incorporaram-se ao repertório das orquestras de dança.

É em *Voando para o Rio – Flying Down To Rio* (produzido em 1933, pela RKO – Radio-Keith-Orpheum, um estúdio subsidiário da Radio Corporation of América, a RCA) que Astaire e Rogers atuariam juntos pela primeira vez. Embora, atores coadjuvantes nessa película, a performance da dupla, quando dançam o “samba” *The Carioca*, chamou a atenção do público, corroborando para o sucesso do mítico casal da era de ouro do cinema. No ano seguinte, assumiram o papel principal em *Alegre Divorciada*, o cartaz do filme anunciava os astros como *The King and the Queen of The Carioca*.

Determinados elementos, presentes nessa produção da R.K.O, são significativos das representações que Hollywood iria fomentar no imaginário de nossa sociedade no alvorecer da era de ouro do cinema. Tais representações referem-se a certo ideal de modernidade que se depreende do jogo de imagens e sons articulados à narrativa desse filme. A começar pelo fato de que, a película, produzida dentro de um novo conceito, relacionado à abordagem da América Latina pela cinematografia hollywoodiana, sinalizava o curso das mudanças da política do “grande irmão do norte” frente aos vizinhos do sul.. Sutilmente, o campo dessas relações assumia uma outra feição nos primeiros anos da década de 1930. Nesse contexto, Hollywood comparece como instrumento eficaz da propaganda em prol de certo ideal pan-americano. Não por acaso, a R.K.O esmerou-se na edição das imagens que apresentam a capital da república brasileira. Importante sublinhar que o roteiro do filme tem como cenário a conexão Miami-Rio de Janeiro. Assim, a cidade carioca foi retratada com a moldura de uma metrópole vibrante, cosmopolita e moderna; portanto, em consonância com o esforço de

nossas elites em esculpir um retrato do Brasil, condizente com o imaginário civilizado, subscrito pela visão eurocêntrica.

Mas se as imagens visuais ajustavam-se a esse novo matiz, não menos importante eram as imagens sonoras. Em *Voando para o Rio*, três números musicais estruturam o enredo do filme: o foxtrote, *Flying down to Rio*; o samba, *The Carioca* e o tango, *Orchids in the moonlight*, tais números aludem à interligação EUA-Brasil-Argentina. Eis como o ideal do pan-americanismo começava a se desenhar no início da era Roosevelt. Como veremos mais adiante, esse script musical operou dentro de um sentido alegórico, implícito aos interesses das corporações norte-americanas, a Pan American Airways e a RCA, na América do Sul.

Segundo o crítico do jornal Correio Paulistano, *The Carioca*, interpretada pelo grupo brasileiro Turunas e pela cantora norte-americana Etta Motten, tornou-se responsável pelo sucesso retumbante do desembarque do samba nas terras do Tio Sam.

*A última novidade que lhes mando deste país (de onde cedo vou partir triste por não poder ficar mais tempo) é que o samba está dominando Nova York.*

*- Como assim?*

*- É o que lhes digo. Enquanto aí no Brasil se faz campanha contra esse hino nacional do morro, Nova Iorque está como se diz na gíria amorosa americana "crazy about it" - apaixonada por ele. Não lhe chama Samba, porém, chama-lhe "Carioca".*

*Foi o caso que apareceu aqui uma fita de cinema chamada "Flying down to Rio" - "Voando para o Rio". Trata-se de uma orquestra que, mal sucedida em Miami, no sul, deliberou embarcar de avião e tentar melhor fortuna aí, no Copacabana Palace (Hotel Atlântico, no filme). Quando os músicos chegam ao hotel observam que o povo só gosta de uma dança local chamada Carioca (o samba) e há então na fita uma exibição curiosa da dança.*

*O samba da fita "Flying Down to Rio" é admirável. Não há exagero algum em eu lhes jurar, como juro, em público e rezo, que noventa por cento das orquestras de dança de Nova Iorque (e há milhares) o repetem, agora, dez vezes por dia. Chegou, como disse Machado de Assis de certa música "à consagração do assobio". Até os guris de colégio assobiam a "Carioca".(FONSECA, 1934:7)*

## II. Alegorias da dominação

A análise de Ella Shohat e Robert Stam, sobre a imagem da América Latina no filme musical, chama atenção para o fato de que a estrutura do gênero cinematográfico articulou-se à construção de alegorias afirmativas da hierarquia étnica eurocêntrica. Assim, afirmam os autores:

*O musical favoreceu uma divisão do trabalho por etnia, ao apresentar um modo de narrar relativamente "realista" ligado aos personagens brancos em oposição a números musicais implausivelmente lúdicos de latinos – já que o delicioso modo de ser destes últimos ofereceria uma licença narrativa para a exibição exótica. (SHOHAT & STAM, 2006: 331-332)*

O exemplo do número musical “genuinamente” brasileiro, *The Carioca*, apresentado em *Voando para o Rio* opera nessa lógica, sobretudo quando a canção é coreografada pelo grupo de dançarinos negros. A exceção, nesse quadro, refere-se à coreografia realizada por Astaire e Rogers. O estilo da dupla sobrepõem-se aos movimentos até então desenhados pelos outros dançarinos, não por acaso, eles serão o centro do espetáculo. Não se trata aqui do par romântico exibir sua maestria em apreender os passos da nova dança e, tampouco, de celebrá-la em sua singularidade, mas, trata-se, sim, da afirmação da competência de um estilo capaz de reinventá-la, transfigurando-a em uma dança moderna. A cena de Astaire e Rogers destaca-se, dessa forma, do cenário “exótico”, onde se realiza a apresentação de *The Carioca*, para se identificar com o cosmopolitismo do Rio de Janeiro, até então mostrado. Mas, a síntese da representação do moderno expressou-se com o balé aéreo no encerramento da película, cuja trilha sonora ficou por conta do foxtrote – *Flying down to Rio*. Nesse ponto, referendava-se a aura de modernidade que o gênero assumia no imaginário da época. Observamos que, após a Primeira Guerra Mundial, o *jazz híbrido* com seus desenhos estilizados à foxtrote encarnou os signos da América triunfante de Henry Ford, e passou a representar a tradução sonora do espírito da jovem nação, cujo progresso econômico e militar havia ultrapassado a Europa. Antes de comentarmos a cena do balé aéreo é importante fazermos algumas considerações sobre o que mencionamos ser o sentido alegórico presente no filme.

Nos filmes realizados em contextos multirraciais, afirmam Ella Shohat e Robert Stam, existe uma tendência em direção à alegoria. Aqui referida aos textos que metaforizam a esfera pública, mesmo quando narram histórias aparentemente privadas, fazendo com que aí fiquem entrelaçados o pessoal e o político, o privado e o histórico. Resguardados em violar princípios de pureza e ordem social, a grande maioria das histórias de amor nas comédias musicais, afirmam Shohat e Stam, evita qualquer insinuação de miscigenação. A exceção apareceria nas produções hollywoodianas que refletem a cobiça econômica por parte das corporações norte-americanas. Ora, esse é o caso de *Voando para o Rio*.

A comédia musical tem como pano de fundo o triângulo amoroso envolvendo o galante milionário Roger Bond, aviador e líder da orquestra Yankee Clippers, interpretado por René Raymond; Dolores Del Rio, no papel da sedutora brasileira Belinha de Rezende, filha de um rico aristocrata carioca que irá contratar a orquestra de Roger para inaugurar o seu novo empreendimento, o Copacabana Palace, no filme, *Hotel Atlântico*; e, por fim, Julio Ribeiro, com quem Belinha está prestes a se casar, cujo papel coube ao ator brasileiro, Raul Roulien. Importante dizer que Júlio é o melhor amigo de Roger e intermedia a vinda de sua orquestra

para o Brasil. Fred Astaire (Fred Ayres) e Ginger Rogers (Honey Hale) participam como integrantes dos Yankee Clippers. Dentro da chave de compreensão do sentido alegórico inscrito na narrativa da película, o desfecho realiza-se com a união matrimonial entre a brasileira e norte-americano, metaforizando, assim, os interesses imperialistas da Pan American e, também, da RCA com seus empreendimentos na área da telecomunicação. Tais corporações, na época, expandiam seus negócios no continente sul-americano.

O diálogo entre Belinha e Roger, na cena em que o casal encontra-se numa romântica ilha do Caribe, é bastante sugestivo. Ela diz respeito ao momento em que o cenário transfere-se de Miami para o Rio de Janeiro. Roger em seu avião monomotor viaja com Belinha até Porto Príncipe, onde ela deverá embarcar para o Brasil. Porém, um defeito mecânico obriga-os a pousar numa ilha do mar caribenho. Nessas circunstâncias, o galã aviador percebe um momento ideal para conquistar a irresistível latina. Em relação à personagem latino-americana, questões ligadas à moral, à tradição de sua família aristocrática, ao seu compromisso já firmado com o noivo brasileiro refreiam o desejo que a impulsiona para os braços do *band leader*. Para o norte-americano, as questões são de ordem tática. Trata-se de avaliar o método mais indicado para sair-se bem no empreendimento de sua conquista. Pesado os prós e os contras, a música lhe parece o meio infalível para avançar em seu objetivo. O problema é qual música poderia tocar a alma do seu objeto de desejo. Olhando Belinha, Roger compara sua beleza a uma orquídea, acrescenta-se aí o esplêndido luar da ilha tropical e teremos o tema da canção: *Orquídeas à luz do luar*.

Tais metáforas colocam em cena as tensões entre a tradição e a modernidade. O norte-americano, apresentado como protótipo do homem moderno, age segundo a mentalidade que prescreve a prática desvencilhada dos valores morais sustentados pela tradição. É a América liberal, idealizada como modelo de civilização e progresso. Em contraposição, a latino-americana tem seus desejos cerceados pela mentalidade sustentada pelos “ranços pré-modernos” do seu mundo. Em meio essa trama, o galã vai investir em seu plano. Ele movimenta-se orientado por um arguto senso de oportunidade. A música é apenas um artifício de sua estratégia. Resta saber, qual a mais adequada. No interior do seu avião monomotor, Roger dispõe de uma pianola. Soam os primeiros acordes da composição, a melodia mescla-se aos sons da ilha e tudo se harmoniza em uma atmosfera romântica. Belinha aos poucos sede ao encantamento daquela música que se irradia do interior do avião.

Subitamente, tomada pela consciência de seus valores morais, Belinha se afasta de Roger. Segue então o diálogo. O texto é lapidar como revelação do sentido alegórico expresso no enredo do filme.

-*Minha vida já está comprometida. (B)*  
 -*Não me fales como no século XVIII, quando uma regra familiar poderia se impor à felicidade... (R)*  
 -*As coisas se fazem assim no meu país. (B)*  
 -*Então farei algumas mudanças radicais nos costumes do seu país. (R)*  
 -*Meu noivo já construiu para mim uma bela mansão na Baía do Rio. (B)*  
 -*Mas você me quer! (R)*  
 -*Você diz com muita segurança. (B)*  
 -*E eu te quero! (R)*  
 -*Não sabes nem como eu me chamo. Vamos esquecer essa noite. Estou disposta que não me vejas nunca mais. (B)*  
 -*Nem que tenha que vasculhar o país de norte a sul. Terei você. (R)*  
 -*Não permitirei... Você fará o que eu te digo. (B)*  
 -*Você crê? Nada me impedirá... Nem tua família, nem teu noivo, nem o exército, nem a marinha, nem toda a sul América me impedirá. (R)*

### III.O balé aéreo ao som do foxtrote

Expressão do moderno, o galã norte-americano tem o seu personagem construído a partir de determinados signos que, naquele momento, afirmam o ideal de modernidade. A começar pelo fato de dispor, como meio de locomoção, de um aeroplano. Essa condição de aviador lhe confere o poder, de aventurar-se em novas experiências de espaço e tempo. Ele, senhor de si, controla o aparato técnico que lhe permite o domínio da velocidade. Tais insígnias configuram a aura do seu glamour. Pois, como analisa Paul Virilio, a revolução tecnológica que estabeleceu o primado da velocidade na civilização ocidental moderna, tende a dividir o mundo entre aqueles que capitalizam a velocidade, *esperançosos* a quem é permitido esperar pelo amanhã, pelo futuro e os *desesperançosos, imobilizados pela inferioridade de seus veículos técnicos, vivendo e subsistindo num mundo finito*. (VIRILIO, 1996:57). Mas, a máscara do personagem completa-se com a do músico, o *band leader*, identificado com o que havia de mais cosmopolita na época: o *jazz*. Assim, suas composições fascinam pela pertinência a um campo de representações simbólicas. Em outras palavras, sua arte define-se pela dialética que estabelece com o capital simbólico resultante da síntese aviador/músico. Aliás, tal síntese, no filme, projeta-se no próprio avião. Lembremos, o objeto símbolo do progresso moderno, o monomotor do nosso personagem, está equipado com um piano. Essa insólita junção - avião/piano - expressa relações simbólicas de certo sentido da

música, nesse particular contexto cultural. O avião e a música articulam-se numa espécie de síntese em *Voando para o Rio*. Tal qual o personagem do filme, na escolha de um tema musical adequado para empreender a sedução do seu objeto de desejo, trata-se de pensar uma estética musical que, através de suas imagens sonoras, mescle-se como trilha desse objeto, ou melhor, da sua representação como signo da mobilidade. Ou seja, que música – com seu ritmo, cadência, melodia, harmonia, timbre – pode emprestar sua poética para coreografar o deslocamento da aeronave? A resposta que o filme nos oferece é: o foxtrote. Pelo menos, o gênero insere-se no apoteótico balé aéreo referente às seqüências finais da película.

Enquanto os Yankee Clippers, na sacada do Hotel Atlântico (Copacabana Palace), sob a batuta de Fred Astaire, executam *Flying down to Rio*, as bailarinas, transportadas nas asas dos aviões, apresentam nos céus de Copacabana um moderno balé aéreo. O clichê do anúncio do filme sublinhava exatamente essa cena apoteótica, como a grande sensação da produção da R.K.O: *Lindo demais para ser feito na terra, ele foi filmado no céu maravilhoso do Brasil!* Cabe ainda sublinhar que a letra do foxtrote, implicitamente alude a certa mensagem publicitária da Pan American e da RCA.

### *Voando Para o Rio*<sup>1</sup>

*Um velho marinheiro, num tempo antigo cantaria uma velha canção.  
Navegando para o rio através de um mar bravio  
Um novo marinheiro, em nossa época, cantaria uma nova canção  
Voando para o Rio, venha comigo.  
Enquanto adoráveis garotas brasileiras capturam seus olhos  
Sob a luz de milhões de estrelas no céu  
Meu Rio, Rio... Voando para o Rio, onde há ritmo e rima  
Hei amigo, gire, faça girar aquela velha hélice.  
Vamos para o Rio, vamos ganhar tempo / Você vai amá-lo, voando alto  
sobre ele  
Olhe para o Rio de um firmamento azul  
Passe um rádio para o Rio de Janeiro  
Com um grande alô, assim eles saberão e estarão por lá.  
Nós vamos voar para lá  
Hei Rio, tudo estará bem. Nós vamos cantando e voando até você*

A seqüência de imagens finais do filme nos mostra, portanto, o fantástico balé nos céus de Copacabana. A cena, construída a partir da utilização de efeitos especiais, possibilitou fundir tomadas aéreas da cidade do Rio de Janeiro, com as cenas de estúdio, nas quais as

<sup>1</sup> *Flying down to Rio*, composição de Edward Eliscu/ Gus Kahan/ Vincent Youmans. Obs.: optamos por citar a tração da letra. Todos os números musicais do filme são cantados em inglês.

bailarinas realizam uma coreografia presas nas asas dos aviões. O recurso dava uma sensação realista às imagens. Aqui, a aventura da modernidade era celebrada através do espetáculo da esquadrilha de aviões ao som do foxtrote – *Flying Down To Rio*. Diferentemente do apelo erótico do número musical do samba – *The Carioca*, cuja tônica recaía na moldura exótica, a erotização agora jogava com a sensualidade de “deslumbrantes garotas”, surfando nas asas dos modernos aeroplanos.



**Imagem 1** – Sequências finais do filme *Voando para o Rio* (1933)

O erótico bailado aéreo nos céus do Rio de Janeiro. Na imagem de baixo, os aviões sobrevoam o Copacabana Palace.

**Referências bibliográficas:**

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *O “gigante brasileiro” na América Latina: ser ou não ser latino-americano*. In: Carlos Guilherme Mota, org. VIAGEM INCOMPLETA: A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA (1500-2000): A GRANDE TRANSAÇÃO. São Paulo, SENAC, 2000.

FONSECA, Goudin da. O Samba de “Voando Para o Rio” dominando Nova Iorque. *Correio Paulistano*, 10.07.1934, p.7.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood Inventou*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense. 2001.

SHOHAT Ella & STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

STOWE, David W. *Swing Changes: Big Band Jazz in New Deal America*. USA, Havard University, 1998.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e Política*. São Paulo, Estação Liberdade, 1996.