

O Tico-tico e seus Fubás: A economia cultural do choro no cinema

Peter W. Schulze

Instituto Luso-Brasileiro, Universidade de Colônia, Alemanha
kontakt-pbi@uni-koeln.de
<https://orcid.org/0000-0001-5767-6536>

RESUMO Considerado um dos gêneros musicais brasileiros por excelência e tido no discurso como expressão genuína da brasilidade, o choro se internacionalizou através da indústria cultural estadunidense, especialmente em adaptações cinematográficas hollywoodianas na década de 1940, inseridas numa circulação transmidiática que incluía sinergias com produções de discos e transmissões radiofônicas. Um choro em particular circulou de tal maneira na “economia cultural multicêntrica” (Curtin 2008) globalizada que virou uma das canções brasileiras mais conhecidas internacionalmente: *Tico-tico no Fubá*, composta por Zequinha de Abreu, em 1917. Ao analisar as adaptações desta canção, este artigo contribui não só para a elucidação da história do choro e sua globalização cinematográfica, mas também para questões relacionadas com as estruturas transmidiáticas de gêneros e suas funções na indústria cultural transnacional, que incluem o papel das estrelas na “comodificação global da diferença cultural” (Huggan 2001).

PALAVRAS-CHAVE Filme musical; choro; circulações transmidiáticas; globalização; cinema brasileiro; Hollywood.

O choro, um gênero brasileiro por excelência

Surgido por volta dos anos de 1870, no Rio de Janeiro, o choro é tido como um dos gêneros mais tradicionais da música popular brasileira.¹ Muitos estudos musicológicos enfatizam a brasilidade do gênero, por exemplo, ao caracterizar o choro como “o mais importante gênero instrumental brasileiro” (Severiano 2013, 34), ou o “estilo interpretativo

¹ Embora não exista um início definitivo do choro como gênero, um dos marcos iniciais é a criação do grupo Choro Carioca, pelo flautista Joaquim Callado, no Rio de Janeiro em 1870. Para a história do choro, em ordem cronológica, veja-se Vasconcelos (1984).

tipicamente brasileiro” (Taborda 2008, 49) ou ainda “uma das mais perfeitas sínteses musicais da cultura brasileira” (Napolitano 2002, 44). O choro se desenvolveu como um estilo abrasileirado de tocar “música importada” (Marcondes 1998, 200) da Europa, sobretudo a polca, mas também outros gêneros como a valsa, a quadrilha e o xote. A interpretação desses gêneros “à moda brasileira” consistia principalmente no acréscimo da “síncope do batuque” (Severiano 2013, 34). Ritmos sincopados de origem africana já enraizados no Brasil, particularmente o batuque e o lundu, ambos “à base de percussão, palmas e refrões” (Diniz 2003, 17), contribuíram para o surgimento do choro como gênero próprio. Na fase inicial, com apresentações exclusivamente ao vivo, o choro raramente atravessou as fronteiras. O formato discográfico e o cinema sonoro possibilitaram mudanças fundamentais na economia cultural da música popular, permitindo ao gênero uma integração nos mercados nacional e internacional de entretenimento (Bakker 2008, 404). No Brasil, na década de 1930, a música popular ganhou maior ímpeto, gerando uma “multi-centric cultural economy” (Curtin 2008, 216). Criavam-se referências intermediáticas e circulações transmidiáticas entre as produções musicais, a fim de se obter sinergias comerciais. Essa estratégia econômica manifestou-se de imediato nas primeiras adaptações midiáticas de *Tico-tico no Fubá*, em 1931.

Numa perspectiva prismática, este artigo aborda as adaptações cinematográficas de *Tico-tico no Fubá*, desde a primeira versão, em 1931, até à sua maior apoteose, em 1952, com a qual termina o ciclo de uma dúzia de filmes que integram a canção. Traçamos uma “histoire croisée” (Werner e Zimmermann 2004, 21) através das múltiplas interconexões analisadas aqui nos números musicais, principalmente as dimensões transmidiáticas, transnacionais e transculturais. Os números musicais de *Tico-tico no Fubá* são abordados em chave comparativa, com enfoque nas *performances* de identidades e alteridades músico-culturais. Agrupados por elementos similares como a Política de Boa Vizinhança em filmes hollywoodianos ou referências ao choro através de outros gêneros musicais em chanchadas brasileiras, os números musicais são submetidos a um *close reading*, instruído pelos *genre studies*, em combinação com análises de referências intertextuais e elucidações de contextos extrafílmicos.² Esta abordagem revela complexas

² Na linha de Christine Gledhill (2000, 221), “genre” é considerado um “conceptual space” que permite relacionar “issues of texts and aesthetics” com aspectos de “industry and institution, history and society,

interconexões com programas de rádio e produções de discos, com estrelatos transmidiáticos, modificações de estruturas e designações de gêneros, apropriações culturais, lógicas econômicas e políticas governamentais. O exame das adaptações desta canção pode contribuir para a elucidação não só da história do choro e de sua globalização cinematográfica, mas também de questões relacionadas às estruturas transmidiáticas de gêneros e suas funções na indústria cultural transnacional, inclusive o papel das estrelas na “global commodification of cultural difference” (Huggan 2001, vii).

***Coisas nossas* (1931): O nascimento do filme de revista no espírito da música (trans)nacional**

O primeiro filme brasileiro que explora sistematicamente as sinergias entre as emergentes indústrias de música e cinema é *Coisas nossas*.³ Contando com uma série de canções brasileiras, a maioria interpretada por grandes nomes da música popular, *Coisas nossas* segue o padrão da revista de teatro e da revista musical hollywoodiana. Com este filme, Downey inaugurou no Brasil o filme de revista, que intercalava números musicais com esquetes cômicas, interpretados por atores populares e músicos que já haviam tido sucesso no teatro, na rádio e no mercado fonográfico (Vieira 2003, 48). A inclusão de canções e de estrelas da música popular com elementos cômicos virou a fórmula principal de uma boa parte das produções cinematográficas mais bem-sucedidas no Brasil até o começo dos anos de 1960, nomeadamente no gênero das comédias musicais carnavalescas chamadas chanchada.

Coisas nossas contém dois choros, um dos quais *Tico-tico no Fubá*, interpretado pela Orquestra Colbaz e dirigida pelo maestro Gaó, que gravou o choro pela primeira vez em disco no mesmo ano da produção do filme, neste caso em 1931. A gravação foi feita com a Columbia Records, com Alberto Byington Jr. como representante no Brasil e Wallace Downey seu supervisor artístico, ou seja, o produtor e o diretor de *Coisas nossas* estavam profissionalmente vinculados à gravadora.

culture and audiences”. Neste trabalho, contudo, a última categoria será abordada somente no sentido do público intradieético dos filmes.

³ Como na maioria dos filmes brasileiros até o final dos anos 1930, não se conservou nenhuma cópia nem os negativos de *Coisas nossas*. Porém, existem os discos de som do filme, do sistema Vitaphone, ou seja, de sonorização com discos. Referente à trilha sonora de *Coisas nossas* veja-se Pfeil (1995). A publicação inclui um CD com a trilha sonora original do filme.

Fruto de uma estratégia transmidiática, todos os músicos do filme tinham contratos com a Columbia ou foram contratados pela gravadora a partir da filmagem. Embora estadunidense, Downey teve um papel fundamental para o desenvolvimento da incipiente indústria midiática brasileira, com a divulgação de produções discográficas e filmes sonoros cuja música tinha o “potencial para ser reconhecida como típica do Brasil” (Miranda 2015, 40). Apesar de serem produções brasileiras, músicas como *Tico-tico no Fubá* e suas respectivas adaptações transmidiáticas faziam parte de uma estratégia econômica e cultural transnacional, inseridas em “global cultural flows” (Appadurai 1990, 301), que incluíam a circulação de capitais, tecnologias, estruturas de gênero e artistas.

A dança da boa vizinhança: *Saludos Amigos* (1942) e *Thousands Cheer* (1943)

A segunda adaptação cinematográfica de *Tico-tico no Fubá* é uma sequência-chave de *Saludos Amigos*, um longa-metragem em *technicolor* que iniciou em Hollywood um ciclo de filmes com números musicais da canção. O filme representa programaticamente a chamada *Good Neighbor Policy* dos Estados Unidos da América (EUA) entre 1933 e 1945. *Saludos Amigos* intercala sequências documentárias sobre a viagem de Walt Disney e sua equipe à América do Sul, com quatro desenhos animados, ambientados em lugares “típicos” da Bolívia, Peru, Chile, Argentina e Brasil, destacando os encontros amistosos entre viajantes estadunidenses e personagens latino-americanas. Enfatizando valores pan-americanos com o intuito de aumentar a influência política e econômica dos EUA na América Latina, a Política de Boa Vizinhança efetuava-se através de uma “máquina de representación” pan-americanista (Salvatore 2006, 15), que operava tanto na política como na indústria e nas artes. Foram produzidos filmes pan-americanistas em Hollywood com o objetivo de, por um lado, afirmar a aliança político-cultural entre os EUA e a América Latina e, por outro, “secure Latin American markets” (Usabel 1982, 161).

Sob os auspícios do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), agência criada em 1940, Walt Disney realizou *Saludos Amigos*, cuja última parte é sobre o Rio de Janeiro, então apresentado como

símbolo do Brasil.⁴ Ela culmina no desenho animado *Aquarela do Brasil*, que começa com o samba homônimo de Ary Barroso, seguido por *Tico-tico no Fubá*. O episódio mostra o processo de criação do desenho animado. Ao compasso da música, uma mão com um pincel desenha uma paisagem tropical abundante, com plantas e animais coloridos. Essa representação do Brasil, em forma de “aquarela” deslumbrante, está em consonância com o samba-exaltação de Barroso, um subgênero caracterizado pela “letra patriótico-ufanista” e o “arranjo orquestral pomposo” (Lopes e Simas 2015, 268). Aparece então Donald Duck (Pato Donald) assistindo à criação do Zé Carioca, que, entusiasmado em conhecer o famoso pato vindo de Hollywood, o abraça e exclama: “Donald, I will show you the land of the samba!” (*Saludos Amigos*, 1942). Zé Carioca, cuja brasilidade se manifesta na cordialidade e corporeidade, começa a tocar e a dançar um samba, enquanto leva Donald Duck a lugares icônicos da Cidade Maravilhosa. Musicalmente, este *tour* turístico-amistoso inicia-se com *Tico-tico no Fubá* numa versão de samba-choro sincopado, com predominância de instrumentos de percussão, num ritmo rápido e linhas melódicas cativantes. *Saludos Amigos* termina com a silhueta de Donald Duck sambando com uma baiana, numa alusão à “descoberta” de Carmen Miranda por Lee Shubert, em 1939, facto que levou a cantora aos EUA, onde a “Embaixadora do Samba” virou uma superestrela internacional.

O samba funciona como símbolo do Brasil e da amizade brasileiro-estadunidense, vinculado a dois subgêneros e suas funções dramatúrgicas na propagação da *Good Neighbor Policy*. A sequência musicada com o samba de Barroso é uma exaltação ufanista do Brasil, baseada numa canção em sintonia com as “diretrizes ideológicas do Estado Novo” (Siqueira 2012, 232) de Getúlio Vargas, que instrumentalizou o samba e o tornou “música nacional”. Numa representação complementar, o número musical *Tico-tico no Fubá* apresenta, através do samba-choro, a amizade pan-americanista entre Zé Carioca e Donald Duck, personificações do Brasil e dos EUA. Cabe mencionar que o samba que simboliza tanto o Brasil como a Política de Boa Vizinhança é um samba branqueado, apesar das raízes afro-brasileiras do gênero – às quais aludem a letra folclorizante da primeira

⁴ No OCIAA, estabeleceu-se a Motion Picture Division, um setor de cinema identificado como mídia de massa estratégica para difusores culturais e ideológicos (Prutsch 2008, 233-255). Figura-chave em Hollywood a realizar filmes condizentes com a *Good Neighbor Policy*, Walt Disney tornou-se, em 1941, num “war-time diplomat” e “goodwill embassador”, com a tarefa de fazer filmes pan-americanistas (Hess 2013, 100).

e o prelúdio percussivo da segunda canção para efeitos de uma alteridade musical exótica. As sequências documentais sobre o Rio de Janeiro mostram exclusivamente pessoas brancas, como se não houvesse uma população negra. Esta representação reforça a exclusão dos afro-brasileiros na mercantilização do samba e de outros gêneros como o choro.⁵

Parte de um ciclo de filmes pan-americanistas, mais especificamente os de *South-of-the-border musicals* dos anos de 1930 e 1940, que identificam os “southern neighbors with rhythm, life, and a certain looseness of morals” (Altman 1987, 186), *Saludos Amigos* iniciou uma série de adaptações de *Tico-tico no Fubá* no cinema hollywoodiano. O filme seguinte, que conta com a canção de Zequinha de Abreu, é *Thousands Cheer*. Esta comédia musical retrata a relação de um *romantic couple*, estrelado por Gene Kelly e Kathryn Grayson, no âmbito do exército estadunidense, onde se realiza um show para os soldados no estilo de filme de revista. Embora a maioria dos “10 BIG SONG SPECTACLES” elogiados no *trailer* do filme pertençam à música popular estadunidense, o número de dança mais espetacular de *Thousands Cheer* é musicado por um *medley* que culmina com *Tico-tico no Fubá*. Trata-se de uma espécie de dança da boa vizinhança, personificada, de um lado, pelas estrelas do *ballroom dance*, Don Loper e Maxine Barrat, e, de outro, por um grupo de bailarinas fantasiadas de “latino-americanas”.

O número musical é estruturado por elementos contrastantes associados à América Latina e aos EUA. Começa com um prelúdio exótico. Um plano fechado mostra uma cesta com abacaxis, que a câmera revela ser o chapéu de uma moça bonita que sai ritmicamente do enquadramento, abrindo a vista a uma banda “latino-americana” em trajes folclóricos tocando instrumentos de percussão. Seguem vistas do grupo de dançarinas em roupas extravagantes, expondo seus corpos sexualizados, particularmente nos planos de leve *contra-plongée*, que acentuam as pernas expostas e os quadris balançando. O ostensivo “male gaze”, que constrói “woman as image, man as bearer of the look” (Mulvey 2000, 39), manifesta-se não só nos planos, mas também no discurso anterior do mestre de cerimônias: Kay Kyser apresenta as dançarinas com as palavras “If you like to look at pretty girls – and who doesn’t! – then get

⁵ Apesar da importante produção musical de compositores e músicos afro-brasileiros, inclusive em composições para cantores brancos famosos, a sua presença no disco, rádio e cinema da época foi pouca. Para o “branqueamento do samba” veja-se Siqueira (2012, 166-172).

on the beam with these beautiful ballerinas!” (*Thousands Cheers*, 1943). No regime de olhar da sequência manifesta-se claramente uma exotização sexualizada da mulher associada à América Latina.⁶ Nesta representação, o “male gaze” é ao mesmo tempo um “colonial gaze” (Kaplan 1997, 82) que constrói uma alteridade latino-americana a partir de uma identidade hegemônica.

À representação do grupo latino-americano segue, numa oposição dicotômica, a sequência do casal estadunidense. Loper e Barrat, de trajes discretos, são figuras individualizadas apresentadas antes do número e com destaque artístico em uma extensa dança a dois, que mostra versatilidade estilística e perfeição coreográfica, sem sexualização. Também os estilos musicais que acompanham as respectivas danças são opostos e evocam, na sua justaposição, estereótipos de primitivismo musical e sofisticação sinfônica. Na música inicial do número prevalecem instrumentos de percussão e de sopro, num ritmo rápido e sincopado, que lembram a rumba e o mambo, embora a entrada em cena do casal instaure um ritmo lento e mais variado. De repente, ressoa *Tico-tico no Fubá*. O compasso frenético do samba-choro determina a dança do casal, à qual se junta o grupo de dançarinas, numa coreografia em sincronia, com Loper e Barrat em destaque no primeiro plano. Elementos da “cine-choreography” (Brannigan 2011, 3), como o enquadramento e o movimento da câmera, enfatizam o protagonismo do casal estadunidense, que toma o *lead* na dança, com elementos de *swing* eclético, imitado pelas dançarinas “latino-americanas” visíveis em segundo plano, como uma espécie de adorno geometrizado. Se dissolve, assim, a dicotomia entre a alteridade latino-americana e a identidade estadunidense numa síntese coreográfica, na qual as dançarinas estão subordinadas ao protagonismo do casal.

A característica do filme musical em “putting up ‘community’ as an ideal concept” (Feuer 1993, 3) manifesta-se no número musical tripartido e culmina com *Tico-tico no Fubá*, que idealiza uma comunidade “pan-americanista” de hegemonia estadunidense. Trata-se de uma dança da boa vizinhança muito distinta daquela representada em *Saludos Amigos*.

⁶ O plano de abertura, que relaciona o corpo feminino com a natureza (em forma da fruta tropical), retoma um *topos* do discurso colonial. Ele remonta às alegorias do subcontinente latino-americano dos séculos XVI e XVII, das quais carrega certas reminiscências a figura de Carmen Miranda, ícone da latino-americanidade exótica e sexualizada, presente no visual das dançarinas como *pastiche* da *Brazilian bombshell*, tanto na referência aos turbantes adornados com frutas e às roupas extravagantes como na imitação de seus gestos, em particular o rebolado e o característico movimento dos braços tocando os cotovelos com as mãos.

Concebido como promoção da *Good Neighbor Policy*, o filme de Jackson, Kinney, Luske, Roberts e Ferguson constrói uma comunidade “pan-americanista” em termos de fraternidade e valorização mútua, com protagonismo tanto estadunidense como brasileiro na sequência final. Em *Thousands Cheer*, pelo contrário, as dançarinas “latino-americanas” são meras figurantes, atrações exóticas e eróticas a serem assimiladas sob o *lead* de um casal estadunidense.

A economia cultural de (auto)exotização: *Bathing Beauty* (1944) e *It's a Pleasure* (1945)

Bathing Beauty, outro filme musical que inclui uma *performance* de *Tico-tico no Fubá*, tem elementos de uma latino-americanidade exotizada como fundo de uma história de amor dos protagonistas estadunidenses. Em concordância com o pan-americanismo, o filme começa com um número musical de Xavier Cugat e sua orquestra em trajes folclóricos.⁷ Eles tocam a rumba *Bim Bam Bum*, cantada em espanhol pela “latina” sexualizada Lina Romay. Numa contrapartida ao exotismo musical latino-americano, a música popular estadunidense está representada por Harry James & His Music Makers. Na macroestrutura de *Bathing Beauty*, há uma separação entre a *performance* da música latino-americana e estadunidense por músicos que pertencem às respectivas culturas. *Tico-tico no Fubá* é uma exceção, sendo interpretada pela organista estadunidense Ethel Smith, que assume uma certa alteridade musical latino-americana. No filme, a famosa organista interpreta uma professora de música, mantendo o seu próprio nome.

Tico-tico no Fubá se segue a uma outra *performance* musical de Smith, na qual ela interpreta *By the Waters of Minnetonka: An Indian Love Song*, de Thurlow Lieurance. É uma das composições mais populares do chamado *Indianist Movement* da música clássica estadunidense.⁸ Smith interpreta a canção solenemente no órgão *Hammond*. Durante o número musical

⁷ Como poucos, Cugat encarnou a música latino-americana nos EUA a partir dos anos 1930 (Altman 1987, 186), e em *Bathing Beauty* toca várias canções “típicas”. Radicado em Cuba, o catalão Cugat chegou adolescente aos EUA e virou uma das figuras principais na divulgação da música latino-americana nos anos de 1930 e 1940, inclusive através de numerosas aparições em filmes musicais hollywoodianos. Xavier Cugat também foi o diretor do filme musical *Charros, gauchos y manolas* (1930), um dos primeiros filmes sonoros realizados em espanhol, produzido pela Hollywood Spanish Pictures, nos EUA.

⁸ O *Indianist Movement* incorporou no padrão da música romântica europeia referências às melodias indígenas dos EUA, povos então concebidos como “bons selvagens”.

suas alunas ficam quase estáticas. A postura das moças muda completamente com *Tico-tico no Fubá*. Estas se transformam em participantes eufóricas, que tocam instrumentos de percussão e rebolam conforme o ritmo. A sequência enfatiza tanto o virtuosismo de Smith como a participação imersiva das alunas, culminando num *travelling* circular que destaca o espírito comunitário do grupo.

Entre os dois números há um diálogo programático em relação à música latino-americana. Uma moça comenta a canção anterior ao samba-choro: “That was super, misses Smith. Now let’s really get hot!” Outra acrescenta: “Let’s go below the border for some South American jive!” (*Bathing Beauty*, 1944). A última frase tem um duplo significado, tanto geográfico como metafórico, no sentido de uma transgressão relacionada com a música e a dança latino-americana. O diálogo evoca as viagens pan-americanistas hollywoodianas.⁹ Este ciclo de filmes conta com uma forte exotização e sexualização de figuras latino-americanas. Nestes filmes, se manifesta com frequência uma cisão entre protagonistas estadunidenses e figuras latino-americanas: os primeiros possuem um papel central na trama, desenvolvimento psicológico e ampla articulação verbal; as últimas têm poucas funções narrativas e aparecem sobretudo em números musicais relacionados com o “cinema of attractions”, o elemento extra-narrativo e espetacular do gênero (Gunning 1990, 57).

O que chama a atenção em *Bathing Beauty* é a ausência de figuras latino-americanas no número musical de *Tico-tico no Fubá*. A sequência não corresponde às duas vertentes comuns da *performance* de música latino-americana em filmes hollywoodianos: não há um (sub)protagonismo latino-americano como atração exótica, nem o contraste entre identidade estadunidense e alteridade latino-americana. Só na justaposição das canções de Thurlow Lieurance e Zequinha de Abreu se manifesta uma dicotomia, marcos da música estadunidense e brasileira. Nos dois casos trata-se de apropriações músico-culturais, embora com implicações diferentes. Conforme o padrão do nacionalismo romântico, a *indianist music* quis diferenciar-se da Europa através da assimilação cultural dos *American Indians*, para afirmar uma identidade estadunidense própria. Por outro lado, a *performance* de *Tico-tico no Fubá* mostra um “desire for the cultural other” (Young 1994, 3).

⁹ Trata-se de filmes musicais de sucesso a partir de *Flying Down to Rio* (1933), culminando nos filmes da 20th Century Fox protagonizados por Carmen Miranda, cujos títulos também apontam à viagem “below the border”: *Down Argentine Way* (1940), *That Night in Rio* (1941) e *Week-End in Havana* (1941).

Manifesta-se na viagem musical “below the border” (nas palavras de uma das moças da sequência), que permite a incorporação de uma alteridade músico-cultural, resultando numa certa transgressão das normas identitárias em vigor. Contudo, trata-se de uma transgressão limitada ao número musical, incapaz, porém, de anular a castidade das figuras femininas, vestidas de uniformes decentes, rejeitando qualquer exotização ou sexualização, típicas na representação hollywoodiana de mulheres latino-americanas.

Na *performance* do samba-choro, Smith e as alunas assumem uma alteridade corpóreo-musical atraente relacionada com a América Latina. A música tem um efeito vitalizante nas personagens, sem ameaçar seu americanismo, que segue sendo o padrão, evidente na classificação do samba-choro como *South American jive* (um estilo de dança de salão surgido nos EUA, baseado no *swing*). As diferenças entre os EUA e a América Latina manifestam-se programaticamente em certas insígnias culturais. Antes que Smith comece a tocar *Tico-tico no Fubá*, uma moça pega um xquerê, símbolo da música latino-americana e sua herança africana. Em contraste, o órgão *Hammond*, instrumento eletromecânico estadunidense, representa sofisticação tecnológica, evocando a modernidade dos EUA em contraste com o primitivismo latino-americano. Embora opostos, o órgão e os instrumentos de percussão ressoam em consonância. Durante alguns compassos, numa *performance* de fusão instrumental pan-americana, Smith toca o órgão só com uma mão, e com a outra marca o ritmo num pandeiro. O número mostra a atração exótica da música latino-americana, apropriada pelo *all-American group*, e ressalta uma alteridade musical fascinante, disponível através da *performance* centrada em Smith.

Embora o papel de Ethel Smith seja ficcional, o filme acentua a *star persona* da organista.¹⁰ No começo, os créditos se referem a Smith como “HIT PARADE ORGANIST” (*Bathing Beauty*, 1944), explorando seu estrelato transmidiático. Quando *Bathing Beauty* chegou aos cinemas, a organista já tinha gravado *Tico-tico* pela Brunswick Records (1943). Na esteira do lançamento do filme, a Decca Records providenciou uma nova gravação sua de *Tico-tico no Fubá* (1944). Esse disco, por sua vez, inclui uma referência explícita ao exitoso filme hollywoodiano: “Featured in

¹⁰ A *star persona* ou *star image* consiste em “screen roles and obviously stage-managed public appearances, and also of images of the manufacture of that ‘image’ and of the real person who is the site or occasion of it” (Dyer 1986, 7-8).

M-G-M Picture ‘Bathing Beauty’”. Como o filme, a versão de *Tico-tico* gravada pela Decca foi um grande sucesso internacional. Através do estrelato de Smith, foram sistematicamente exploradas as sinergias transmidiáticas entre as indústrias de cinema e música. Evidente em *Bathing Beauty*, a sua *star persona* foi associada a uma alteridade musical latino-americana em voga na época, sem suspender seu americanismo.

Uma economia cultural de (auto)exotização e de sinergias transmidiáticas relacionada a *Tico-tico no Fubá* também se manifesta no filme musical de patinação *It’s a Pleasure*, estrelado por Sonja Henie. Como nos filmes anteriores em que atuou, e conforme a sua *star persona*, em *It’s a Pleasure* a célebre patinadora artística norueguesa interpreta uma artista de patinação, Chris Linden.¹¹ *Tico-tico no Fubá* acompanha, com destaque especial, o número de patinação mais espetacular do filme. A adaptação forma parte de uma circulação transmidiática da canção, beneficiando do seu sucesso e ampliando-o. No mesmo ano da exibição do filme, a máxima estrela brasileira Carmen Miranda lançou nos EUA sua interpretação de *Tico-tico* pela Decca Records (1945), com o paratexto “Featured in International Picture ‘It’s A Pleasure’”. Aproveitando o sucesso internacional do filme, a referência no disco reforçou a sinergia econômica com o cinema, que por sua vez continuou beneficiando da popularidade de *Tico-tico no Fubá* no disco e no rádio.

It’s a Pleasure termina com uma coreografia de patinação ao som de *Tico-tico no Fubá*, que se funde, num *medley*, com *Romance*, de Walter Donaldson. Típico de um “show musical” (Altman 1987, 200), a sequência final é um espetáculo num teatro. A cena começa com a página de um libreto que anuncia em grandes letras “Chris Linden / and / the Ensemble / in / Tico tico no fuba [sic] / Brazilian Samba” (*It’s a Pleasure*, 1945). As palavras estão acompanhadas por um quadro de uma paisagem coberta de neve, onde uma mulher com minissaia e turbante posa ao lado de um salgueiro-chorão branco e um lago congelado. Numa fusão, o quadro se transforma em uma cena diegética idêntica enquanto *Tico-tico no Fubá* começa. O *travelling* ágil da câmera mostra o cenário com figurantes “latino-americanos” extravagantes: mulheres com turbantes enormes, saias floridas e papagaios brancos na mão, outras com minissaias vermelhas e um grupo de percussionistas morenos. De

¹¹ Ganhadora de uma dúzia de campeonatos mundiais e Jogos Olímpicos, Sonja Henie, já havia atuado em nove filmes para a 20th Century Fox.

repente, aparece Sonja Henie, que mostra seu virtuosismo numa coreografia complexa ao compasso frenético da música.

O número é composto por uma série de elementos contrastantes. Destacam-se o branco do cenário e as cores ofuscantes dos vestuários, a paisagem de inverno e a roupa de verão, a estrela loira individualizada e os grupos de figurantes morenos, que se assemelham fisicamente. Na música também se manifestam fortes contrastes: por um lado, o samba-choro instrumental interpretado num andamento muito rápido, com destaque nos instrumentos de percussão, por outro, a música solene de tom romântico, dominado por instrumentos de cordas e cantado por um coro. Embora no filme estes elementos estejam associados às culturas latino-americanas e euro-estadunidenses, também se manifestam fusões entre eles. Na parte musical, há uma fase de transição na qual a melodia de *Tico-tico no Fubá* se funde com o coro de *Romance*. O visual da sequência também é híbrido na mistura de elementos tropicais e nórdicos. Além disso, o exotismo deslumbrante e quase surreal dos ‘trópicos nórdicos’ não somente se manifesta no cenário e nos figurinos supostamente “latino-americanos”, mas também na aparência da estrela norueguesa. Como os figurinos femininos, ela também está fortemente exotizada e sexualizada. Henie dança com um traje que expõe seu corpo, além de um extravagante rabo de algodão e um turbante enorme, numa referência aos chapéus de Carmen Miranda.

Cabe destacar que a sexualização das mulheres faz parte de uma exotização tropical relacionada ao Brasil. A *performance* de Henie se justifica pelo *show* e seu vínculo explícito com o “Brazilian Samba”. Ela realiza uma *performance* de alteridade temporária numa narrativa na qual representa uma boa moça que consegue montar um *show*, graças ao talento e persistência, e supera sua crise matrimonial num “happy end”. Depois do número de patinação, os regimes de olhar mudam. A sequência baseada num “male gaze” (Mulvey 2000, 39) termina com o rosto de Henie em *close-up*, numa troca de olhares em plano-contraplano com seu marido, que está entre os espectadores. Trata-se de uma certa ressignificação do regime de olhar na *performance* de Henie, através da mirada afetiva do marido, simbolizando o matrimônio restabelecido.

Como Ethel Smith em *Bathing Beauty*, Sonja Henie também realiza a *performance* de uma fantasia de alteridade no número musical *Tico-tico no Fubá*, vinculado a uma economia cultural de (auto)exotização, incluindo a exploração de sinergias transmidiáticas. No caso de *It’s a Pleasure*, com sua justaposição de elementos contrastantes, a sequência

de *Tico-tico no Fubá* parece desconstruir clichês do samba e da brasilidade, por um lado, e da geografia cultural nórdica, por outro. Ao mesmo tempo, a sequência explora o samba e a “tropicalidade”, usados como justificativa de uma exotização sexualizada.

Apropriações chanchadescas: *Tique-tique dans le Fubé* e *Tico-tico na Rumba*

O grande êxito internacional de *Tico-tico no Fubá* foi vinculado principalmente à indústria cultural estadunidense graças à sua estratégia transmidiática e alcance global. No auge do seu sucesso no cinema hollywoodiano, dois filmes brasileiros dela se apropriaram. *Abacaxi azul* (1944) contém uma paródia de *Tico-tico no Fubá*, enquanto *É com esse que eu vou* (1948) louva o famoso choro através de outra canção. Os dois filmes pertencem à chanchada, o gênero mais popular do cinema brasileiro na época.¹²

Em *Abacaxi azul* (1944), os protagonistas interpretados pela dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho querem contratar músicos para a estação de rádio da sua aldeia.¹³ Para isso, vão até ao Rio de Janeiro. A partir deste momento, *Abacaxi azul* se parece com um filme de revista, com apresentações de conjuntos musicais para a participação no programa de rádio, interpretados por músicos populares. Em uma sequência, o cantor e humorista Castro Barbosa interpreta o choro de Zequinha de Abreu sob o título afrancesado *Tique-tique dans le Fubé*. A frase poderia ser traduzida aproximadamente como “carrapatos no fubá” (já que a palavra fictícia “fubé” soa como uma versão francesa de “fubá”). Trata-se de uma transformação paródica do pássaro, símbolo do canto e da música. O resultado desconstrói ao mesmo tempo a atmosfera idílica que o título original evoca e a “nobreza” do francês como língua padrão no campo artístico-intelectual no Brasil da época. Aliás, a substituição de “tico-tico” por “tique-tique” contém uma abordagem meta-reflexiva, já que a paródia poderia ser considerada um procedimento artístico “parasitário”. A *performance* do número musical também é uma paródia

¹² A chanchada se caracteriza por tramas cômicas, intercaladas com histórias de amor e elementos de outros gêneros, sempre cheios de números musicais interpretados por estrelas da música popular brasileira, em sinergia com o rádio e a indústria fonográfica (Vieira 2003).

¹³ Cabe mencionar que a dupla gravou *Tico-tico no Fubá*, com letra de Murilo Alvarenga, numa versão com o subtítulo “Vamos dançar, comadre”, que teve muito êxito.

na qual a figura de Otelo Tigueliro realiza uma imitação burlesca da famosa cantora francesa Lucienne Boyer (Vivacqua 2004, 80).¹⁴

É com esse que eu vou (1948) se apropria de *Tico-tico no Fubá* por meio de um número musical de rumba. A narrativa da chanchada baseia-se na confusão de dois irmãos gêmeos separados na infância, ambos interpretados pelo comediante Oscarito. Parte do enredo passa-se numa boate, uma justificativa para apresentar vários números musicais de estrelas da música popular brasileira. Uma canção preeminente é *Tico-tico na Rumba*, na interpretação de Ruy Rey e Emilinha Borba, nesta época já uma das cantoras mais famosas do Brasil. A rumba começa com Rey no palco cantando em espanhol “El tico-tico/ Yo quiero bailar” com um par de maracas nas mãos, incorporando uma espécie de cubanidade. A palavra “tico-tico”, muitas vezes repetida, seguida de “tico-tico lá”, de um coro feminino, é uma referência clara à canção de Zequinha de Abreu.¹⁵ No final dos anos de 1940, ela já era uma das canções brasileiras mais conhecidas mundialmente, sendo quase um símbolo musical do Brasil.

A referência ao choro como gênero brasileiro é explícita numa frase que canta Emilinha Borba: “Eu fui a Cuba só pra passear/ e numa festa pedi pra tocar/ o tico-tico a la brasileira/ e o cubano ficou cantando/ a noite inteira.” Em resposta a essas palavras, Rey canta: “Acá en Cuba/ vino a pasear/ la brasileira/ a turistear/ toda la noche/ pasa junto a mí/ mueve la cintura y va guaracheando y cantando así:/ el tico-tico/ yo quiero bailar” (*É com esse que eu vou*, 1948). Em seguida, os dois começam a dançar uma *rumba ballroom*. No número musical manifesta-se uma troca intercultural e linguística, evidente nas letras em espanhol, português eportunhol. A letra celebra a transculturação mútua que inclui tanto o cubano Rey cantando *Tico-tico* como a brasileira “guaracheando”, numa referência a um gênero da música popular cubana.¹⁶ No entanto, a mistura acontece só no plano das palavras, já que se trata de uma rumba sem traços de fusão musical com o choro.

Tico-tico na Rumba evoca, na letra, um vínculo músico-afetivo entre um cubano e uma brasileira que se reflete na micronarrativa do número musical: o canto alternado bilíngue leva à união de Rey e Borba na dança,

¹⁴ Uma descrição mais detalhada do número musical não é possível porque o filme está perdido.

¹⁵ A frase “tico-tico lá” vem da primeira versão do choro com letra, escrita por Eurico Barreiros.

¹⁶ A guaracha se caracteriza pelo rápido andamento e letras cômicas ou picarescas.

da qual participa o público intradieético. Assim, se forma uma comunidade “as an ideal concept” (Feuer 1993, 3) característico do filme musical. Trata-se de uma união pan-latino-americana, em contrapartida aos filmes hollywoodianos pan-americanistas de hegemonia estadunidense. Na chanchada de Buple, a rumba não corresponde à representação comum desse gênero, caracterizado pela forte exotização e sexualização das *rumberas*, cantoras-dançarinas cubanas, particularmente no cinema hollywoodiano e no *cine de rumberas* mexicano, onde incorporam a alteridade de uma *femme fatale* em relação à mulher casta mexicana (Schulze 2023). A *performance* da rumba segue outra lógica baseada nas *star personas* de Borba e Rey e em suas atuações transmidiáticas. Embora Rey se autoexotize como músico “latino” e assumira certa cubanidade, o perfil de Borba é baseado no padrão da boa moça brasileira. Nesta linha, a *performance* fílmica de *Tico-tico na Rumba* constrói uma espécie de “pan-latino-americanismo brasileiro” sem hierarquias culturais e sem sexualização feminina, em sincronia com a circulação da canção em outras mídias.

Um ano antes da estreia de *É com esse que eu vou* (1948), *Tico-tico na Rumba* cantado por Borba e Rey já havia virado um êxito na rádio e na gravação em disco pela Continental. Surgida no contexto de uma economia cultural transnacional e vinculada a certo pan-americanismo a canção era transmitida no programa *Nas Asas de um Clipper*, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, e localmente na Argentina, em Cuba e no México (Pinto 2007, 3). No Brasil, a transmissão do programa se dava no horário nobre e tinha uma imensa audiência. Embora parecesse exclusivamente latino-americano, o programa foi intermediado pela indústria estadunidense. *Nas Asas de um Clipper* se refere às aeronaves *Clipper* da Pan American Airways, que, aliás, patrocinava o programa e promovia viagens interamericanas.¹⁷ *Tico-tico na Rumba* corresponde particularmente ao patrocínio da Pan Am, já que a letra se baseava numa viagem turística do Brasil a Cuba, uma rota aérea oferecida pela companhia. Como ressalta Theophilo Augusto Pinto, *Nas Asas de um Clipper* funcionou como “instrumento de promoção do turismo e de divulgação de um repertório mais ou menos internacionalizado de rumbas, boleros e outros ritmos mais ligados à representação do Caribe feita pelos EUA do que com o Caribe em si” (2007, 7). No caso de *Tico-*

¹⁷ A companhia já havia patrocinado outros programas da Rádio Nacional, como *Aquarelas das Américas*, e filmes pan-americanistas hollywoodianos, inclusive *Flying Down to Rio* (1933) e *Saludos Amigos* (1942).

tico na Rumba, o padrão musical não é a rumba (afro)cubana, mas a rumba orquestral comercializada com muito êxito pela indústria cultural estadunidense.

Num gesto característico de muitas chanchadas, *É com esse que eu vou* mostra o Rio de Janeiro como centro de música (inter)nacional. Grande parte do filme se passa numa boate carioca, com *performances* musicais maioritariamente de gêneros brasileiros. *Tico-tico na Rumba* leva o público numa espécie de viagem musical a Cuba, se apropriando da rumba baseada na conexão com a música brasileira.

Cantando “Tico-tico”: *Club Havana* (1945), *Copacabana* (1947) e *Carnaval no fogo* (1949)

As primeiras versões cinematográficas de *Tico-tico no Fubá* são instrumentais. A partir da década de 1940, surgiram interpretações entoadas da canção, primeiro em disco e na rádio, depois no cinema. De grande importância para a circulação do choro com letra foi a gravação de Ademilde Fonseca, a chamada *Rainha do Choro*, que cantou *Tico-tico no Fubá*, com letra de Eurico Barreiros, na sua estreia exitosa em disco pela Columbia Records (‘Tico-Tico no Fubá’, 1942). O choro cantado se internacionalizou rapidamente. Nos EUA, as famosas Andrews Sisters fizeram grande sucesso com uma versão em inglês de *Tico-tico*. Sintomático pelos vínculos transmidiáticos na comercialização do choro, o disco da Decca contém um paratexto com referência ao filme que popularizou a canção internacionalmente: “Featured In Walt Disney Picture ‘Saludos Amigos’” (‘Tico-Tico’, 1944). Em 1945, Carmen Miranda, que trabalhava na indústria cultural estadunidense desde 1939, gravou *Tico-tico no Fubá* com letra de Aloysio de Oliveira e acompanhamento do Bando da Lua. Dois anos mais tarde, fez uma *performance* espetacular da canção na comédia musical *Copacabana* (1947). Foi a segunda adaptação cinematográfica de *Tico-tico no Fubá*, esta feita numa versão cantada, depois da *performance* de Lita Baron em *Club Havana* (1945). No final da mesma década, a terceira interpretação, cantada por Eliana Macedo, foi lançada na chanchada *Carnaval no fogo* (1949). Tanto em *Club Havana* como em *Copacabana* e *Carnaval no fogo* são atrizes-cantoras que interpretam *Tico-tico no Fubá* em sequências destacadas, combinando canto e dança num âmbito de boate.

Tico-tico é a sequência esteticamente mais elaborada de *Club Havana*, um filme B hollywoodiano, que destaca a canção e seu compositor logo nos

créditos. Concebido no estilo *film noir*, o número musical de *Tico-tico* contém um jogo de sombras, além de uma mulher misteriosa e sensual, a cantora Lita Baron, com o nome artístico de Isabelita. O choro começa num andamento lento, interpretado no palco da boate Club Havana pelo maestro Carlos Molina, de *smoking*, e sua banda *Music of the Americas*, em roupas folclorizadas, com relevo de uma conga adornada de ornamentos “tribais”. Destacam-se assim elementos “sofisticados” e “primitivos” da banda, cujo nome, aparência e repertório refletem uma certa “latino-americanidade” assimilada em voga no cinema hollywoodiano da época. Isabelita é introduzida numa sequência espetacular. No fundo do plano, atrás da banda, vê-se uma divisória translúcida, onde surge a sombra e depois a silhueta de uma mulher, numa coreografia lânguida e sensual. De repente, a dançarina entra na sala. É Isabelita que, num branco vestido de noite, se destaca sob um cone de luz na sala semiescura. Começa a cantar *Tico-tico*, com letra de Erwin Drake, sobre o cuco de um relógio relacionado explicitamente com o namoro: “It’s tico-time for all the lovers in the block / I’ve got a heavy date / a tête-à-tête at eight” (*Club Havana*, 1945). Depois de ter cantado a letra em inglês, acelera-se o andamento da música e a velocidade da dança. Subitamente Isabelita tira o enroupado. Aparece num extravagante vestido apertado com uma longa fenda na frente. Isabelita começa a cantar a letra em espanhol, enquanto sensualiza movendo os quadris e exibindo as pernas. A *performance* termina com as palavras “Tico-tico tico-tico tico-tico tá”, a cortina baixa e o público aplaude.

A sequência de *Tico-tico* é uma atração desvinculada da narrativa, no sentido de um elemento de “cinema of attractions” (Gunning 1990, 57), sem função para a trama do filme. A sequência difere das interpretações cantadas de *Tico-tico no Fubá* em filmes posteriores, parecendo ser uma sequência autônoma. Essa impressão surge não só pela desvinculação da trama, mas também devido à micronarrativa, à *performance* estilizada e à artificialidade da sequência. A complexa coreografia de Isabelita e a *mise-en-scène* correspondem à letra da canção: expressam solidão e desejo sexual, bem como intimidade, seguidos de um exibicionismo espetacular. Embora o jogo de luz e sombras seja característico do *film noir*, na segunda parte de *Tico-tico* a atmosfera *noir* é complementada por elementos de uma suposta “latino-americanidade” na *performance* de Isabelita, quando canta em espanhol e começa a rebolar sensualmente os quadris. Embora a sexualização esteja vinculada à parte “latina” da canção, a aparência de Isabelita, particularmente o vestido de *haute*

couture, não corresponde aos estereótipos hollywoodianos da latino-americanidade exotizada. Esta *performance* mostra um erotismo extravagante, mas “sofisticado”, em contraste com o “primitivismo” exotizado característico das figuras latino-americanas no cinema estadunidense da época.

A interpretação cinematográfica mais conhecida de *Tico-tico no Fubá* é a de Carmen Miranda, na comédia musical *Copacabana* (1947). Embora seja uma das *performances* musicais mais famosas da estrela brasileira, trata-se também do filme com o qual termina o auge das adaptações de *Tico-tico* no cinema hollywoodiano. Depois de *Nancy Goes to Rio* (1950), com um papel somente secundário de Carmen Miranda, teve fim o ciclo de filmes hollywoodianos da vertente “pan-americana” (Altman 1987, 193).

Diferentemente das grandes produções da 20th Century Fox em cores protagonizadas por Carmen Miranda, *Copacabana* foi filmado em preto e branco, com recursos significativamente menores, e foi um fracasso comercial (Shaw 2013, 70). Apesar disso, é o filme mais complexo da estrela brasileira, uma comédia de erros que brinca com sua *star persona* e com os estereótipos da América Latina que costumava representar. Ela faz o papel da cantora desconhecida Carmen Navarro. Seu namorado, representado pelo comediante Groucho Marx, posa como agente da cantora na famosa boate-cabaré nova-iorquina Copacabana, onde na vida real Carmen Miranda seguia atuando com grande sucesso na época. No filme, Carmen é contratada, sem querer, para um duplo papel: como ela mesma e como impostora, disfarçada de Mademoiselle Fifi, uma cantora francesa.

O primeiro número musical de Carmen em *Copacabana*, *Tico-tico no Fubá*, é marcado pelo excesso corporal, em combinação com elementos autorreflexivos. De repente, quando o grupo em torno do produtor do Copacabana está saindo, ouvem-se instrumentos de percussão num rápido ritmo sincopado. Aparece Carmen Navarro no palco mexendo os quadris enquanto canta repetidamente com grande velocidade as palavras “tico-tico”, fazendo todo mundo voltar e assistir incrédulo à *performance* espetacular. Na sequência, Carmen tem todas as características da *Brazilian bombshell* exaltada, exotizada e sexualizada. Ela veste um enorme chapéu de frutas tropicais e sapatos de plataforma, além de uma saia com um sutiã prateados que acentuam a barriga, o decote e os ombros nus. Seu corpo está adornado com enormes colares, braceletes e anéis. A extravagância do vestuário combina com a

performance da atriz-cantora. Seu canto extremamente veloz é acompanhado por uma espécie híbrida de samba no pé. Ela rebola e levanta a saia em sincronia com fortes expressões faciais e gesticulações estilizadas, se aproxima e se afasta da câmera, encarando os espectadores. Destacam-se, por um lado, sua mímica e seu olhar, revirando os olhos à beira do grotesco, por outro, a intensa gesticulação de braços, mãos e dedos, bem como os movimentos sincopados de pernas, quadris e ombros.

No número *Tico-tico no Fubá*, Carmen Miranda faz uma *performance* multifacetada que traz à tona um campo de tensão, principalmente entre a hiperafirmação da sua *star persona*, inclusive seu papel alegórico do Brasil e a autoparódia do próprio estrelato, junto com uma desconstrução da brasilidade. Esta ambivalência está reforçada pela *mise-en-scène* e as reações dos espectadores intradieéticos. Por um lado, a representação autorreflexiva da *star persona* de Carmen Miranda inclui, na afirmação do seu estrelato, uma justaposição da atriz-cantora com o logotipo do *nightclub* Copacabana, numa dúzia de painéis no palco, modelados na famosa imagem da “lady in the tutti frutti hat”.¹⁸ Por outro lado, a *performance* é interrompida por representações paródicas: Groucho Marx, no papel do agente impostor, revira os olhos excessivamente, numa imitação cômica dessa particularidade de Carmen. E logo depois do número, ele faz um comentário paródico em relação à brasilidade de Carmen: “Outside a nut, she is the greatest thing that ever came out of Brazil. Outside a nut” (*Copacabana*, 1947).

O excesso da expressividade corporal em combinação com elementos autorreflexivos sobre sua *star persona* resulta numa configuração estética *camp*. Segundo Sontag (2001), o *camp* caracteriza-se pelo exagero, pela artificialidade e afetação, frequentemente como forma de ironizar a estética dominante. No número musical, a transgressão de padrões de representação inclui a fixação de uma alteridade “latina”, e particularmente brasileira, no cinema hollywoodiano, caracterizada pela exotização e sexualização da mulher latino-americana. Na *performance camp* de Carmen, a “performatividade” – no sentido de Butler (2006, 189) – de sua *star persona* fica evidente, e assim tende a desnaturalizar a

¹⁸ Carmen Miranda ficou conhecida, entre outros apelidos, como “the lady in the tutti frutti hat”, numa referência aos seus chapéus extravagantes cheios de frutas tropicais. Ela explicitamente tematiza essa indumentária que a caracterizou, à beira de uma autoparódia, no número musical homônimo do filme *The Gang's All Here* (1947).

feminilidade e a brasilidade da *Brazilian bombshell*. Essa performatividade identitária está reforçada pelo duplo papel da figura de Carmen Navarro. Ironicamente, ela faz muito mais sucesso no papel de falsa francesa com rosto velado, numa espécie de orientalismo *pastiche*, do que no de si mesma, uma figura latino-americana típica dos filmes hollywoodianos protagonizada por Carmen Miranda. Contudo, os elementos parcialmente transgressores ainda correspondem aos parâmetros genéricos da comédia musical e do samba associado ao carnaval carioca. Acima de tudo, o célere samba-choro funciona como uma espécie de mostruário para a capacidade extraordinária de Carmen Miranda de combinar o canto e a dança numa *performance* carnavalesca espetacular. Cabe ressaltar que suas *performances* nos filmes hollywoodianos estão na “corda bamba da ‘colonialidade’ e sua subversão” (Balieiro 2018, 68). Essa colonialidade não só inclui a posição de Carmen Miranda na indústria cultural estadunidense, mas também sua apropriação da figura da baiana, que implica um branqueamento da cultura afro-brasileira.

Pouco depois de *Copacabana*, outra brasileira também interpretou *Tico-tico no Fubá* numa comédia musical: Eliana Macedo, em *Carnaval no fogo* (1949), filme a partir do qual vira a principal estrela feminina da chanchada. Apesar de algumas semelhanças, o número musical é uma espécie de contrapartida da *performance* do samba-choro por Carmen Miranda. Como no filme hollywoodiano, *Tico-tico no Fubá* também é o primeiro número musical da protagonista em *Carnaval no fogo*, que tematiza o estrelato da atriz. Embora em *Copacabana* (1947) a *performance* de Miranda seja uma audição espetacular que reflete ironicamente sua *star persona* em declínio, a chanchada mostra um estrelato em construção, num ensaio de música, que destaca a personalidade artística de Eliana Macedo numa encenação bipartida.

Primeiro, uma banda toca sem vigor *Tico-tico no Fubá* com dominância de flauta, acompanhada no palco por quatro mulheres em saias curtas dançando descoordenadas. O número é interrompido por Ricardo (Anselmo Duarte), diretor artístico do Copacabana Palace, que se queixa da péssima *performance*. A banda retoma a canção num andamento rápido, e Eliana Macedo, no papel de Marina, aparece no palco e começa a dançar e a cantar com ela e presença visual, reforçada pela iluminação e por planos próximos. A *performance* de Eliana, que usa um vestido recatado, numa afirmação do papel de “mocinha”, ganha intensidade em contraste com o péssimo ensaio anterior. De acordo com sua

caracterização idealizada, Eliana canta *Tico-tico no Fubá* com letra de Eurico Barreiros, o único texto do choro que evoca uma atmosfera idílica. Na letra em inglês de Erwin Drake, o *tico-tico* virou um cuco no relógio que anuncia o namoro para todos os amantes do bairro. E a letra de Aloysio de Oliveira descreve a indignação do eu lírico diante de um tico-tico que lhe rouba o fubá. Em contraste, a letra de Barreiros, narrada por um eu lírico empático, descreve um tico-tico que constrói sua família: “A vida dos dois, / tiveram seu ninho / e filhotinhos depois” (*‘Tico-Tico no Fubá’, 1942*). Tanto a letra cantada por Eliana como sua aparição e *performance* bem-comportadas afirmam o papel de boa moça, típico da sua *star persona* em todas as chanchadas posteriores.

O número musical destaca o talento de Eliana, explicitamente articulado pelo diretor artístico intradieético, numa espécie de meta-comentário sobre o surgimento da nova estrela feminina da Atlântida. Como ressalta Lisa Shaw, o estrelato de Eliana é modelado no padrão do cinema hollywoodiano e personifica “prettiness, sweetness and whiteness” (2016, 98). Embora o estrelato de Eliana contraste com o de Carmen Miranda, as duas caracterizam-se pelo fenótipo claro da pele. Seja pela alteridade exotizada e sexualizada de Carmen Miranda nos musicais hollywoodianos seja pela identidade europeizante e casta de Eliana Macedo nas chanchadas, todas as intérpretes de *Tico-tico no Fubá* no cinema, embora personificações da América Latina e do Brasil em particular, correspondem a um modelo da branquitude.

Melodrama e mito de criação: A cinebiografia de *Tico-tico no Fubá* (1952)

Depois de numerosas adaptações de *Tico-tico no Fubá* na década de 1940, foi produzida no Brasil, em 1952, a maior apoteose fílmica da canção, sob o mesmo título, aparentemente com o objetivo de capitalizar seu sucesso internacional. *Tico-tico no Fubá* dirigido por Adolfo Celi obteve êxito comercial e artístico. O filme é uma cinebiografia da vida de Zequinha de Abreu, que celebra a “consagração universal de Tico-tico no fubá”, conforme o locutor, em *voice over*, na primeira sequência do filme; uma espécie de prelúdio documentário, com a função de autenticar a biografia ficcionalizada do compositor. Além dos elogios na abertura, o filme conta com quatro sequências do célebre choro em versões distintas. Diferente dos números musicais em adaptações anteriores, a

canção tem importantes funções dramáticas e dramáticas, conforme a lógica do “melodramatic mode” (Gledhill 2000, 230).

Tico-tico no Fubá é o fio condutor da narrativa, vinculado a momentos centrais da trama e estados emocionais mais intensos do protagonista, numa trama de amor trágico entre Zequinha de Abreu (Anselmo Duarte) e uma artista de circo, Branca (Tônia Carrero). O filme inventa um mito de criação de *Tico-tico no Fubá* num ambiente de boemia, inspirado pela musa Branca. O choro aparece como símbolo de amor dos dois e, após a partida de Branca, o protagonista não se lembra mais da melodia da canção. Num enredo melodramático do “too late” (Williams 1999, 279), Zequinha finalmente reencontra Branca e consegue tocar *Tico-tico no Fubá* para ela, mas sofre um ataque do coração e morre nos braços da sua amada.

Acompanhando o *close-up* do rosto do moribundo, ouve-se *Tico-tico no Fubá* numa rapidíssima versão de samba-choro, marcada pela batucada e uma instrumentação orquestral. Em sincronia com o ritmo da música, aparecem impressões de festa e *performances* musicais no carnaval carioca. Num interlúdio eclético, em forma de *medley*, seguem-se vários compassos de diferentes gêneros de música e dança que correspondem a imagens emblemáticas do Egito, Japão, França, EUA e Cuba, seguidas pelo samba-choro e cenas de carnaval. Assim, o final do filme ressalta a importância de *Tico-tico no Fubá* como símbolo musical do Brasil no plano internacional.

Cabe destacar que os arranjos de *Tico-tico no Fubá* são de autoria do influente compositor e pianista brasileiro Radamés Gnatalli, cuja trilha musical se inspira no padrão orquestral do cinema hollywoodiano (Onofre 2009, 76-78).¹⁹ A música, e particularmente as quatro versões de *Tico-tico no Fubá*, tem uma função de “amplificador emocional” (Ejchenbaum 2003, 110) que reflete o estado psíquico do protagonista, sempre em suporte à narrativa.

Tico-tico no Fubá é uma produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cuja fundação, em 1949, marcou no Brasil um novo padrão de cinema baseado no modelo de produção e na “estética de qualidade”, estabelecidos em Hollywood por meio de grandes investimentos em

¹⁹ Gnatalli foi arranjador da gravadora RCA Victor e da Rádio Nacional, além de ter composto as partes orquestrais de um grande número de gravações célebres, inclusive choros como “Carinhoso”, de Pixinguinha (1937), na interpretação do cantor Orlando Silva, e “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, cantado por Francisco Alves (1939).

estúdios cinematográficos modernos e da contratação de técnicos e artistas estrangeiros (Catani 2018). Em contraste com as chanchadas, feitas com orçamento baixo, as produções da Vera Cruz caracterizam-se pela sofisticação técnica, chancelada por artistas estrangeiros, e pelos altos *production values*.²⁰

Embora a cinebiografia de Celi seja a maior apoteose de *Tico-tico no Fubá*, também é o filme com o qual se fechou um ciclo de adaptações cinematográficas da canção. Por volta de 1950 terminou o “Latin craze” (Altman 1987, 193) no cinema hollywoodiano, seguido por um declínio geral do filme musical estadunidense. No cinema brasileiro também ocorreram transformações profundas. Embora *Tico-tico no Fubá* tenha sido um dos maiores sucessos de bilheteria da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o estúdio entrou em falência e fechou em 1954, resultado sobretudo dos altos custos de produção e de distribuição internacional dos filmes pela Columbia Pictures, que ficava com grande parte dos lucros gerados. E a chanchada, o gênero mais popular do cinema brasileiro por mais de duas décadas, entrou em crise nos anos 1950 e esgotou-se na década seguinte, resultando no declínio do filme musical no Brasil.

Coda

Depois da cinebiografia sobre Zequinha de Abreu, adaptações cinematográficas de *Tico-tico no Fubá* foram realizadas apenas esporadicamente. No cinema hollywoodiano, a canção foi incluída principalmente em filmes que se referem à época de ouro da rádio estadunidense.²¹ Nessas produções, diferentemente dos filmes de Hollywood dos anos de 1940 analisados aqui, *Tico-tico no Fubá* não aparece no contexto do pan-americanismo e também não está vinculado a uma economia transmidiática através de estrelas de música e cinema. Tem apenas a função, juntamente com outras canções da época, principalmente de *jazz*, de criar o ambiente sonoro que caracteriza a cultura de rádio estadunidense da época. A maioria dos filmes mais

²⁰ Para suas produções, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz contratou muitos europeus. No caso de *Tico-tico no Fubá*, a equipe técnico-artística é principalmente europeia: o diretor, Adolfo Celi, veio de Itália, os operadores de câmera, Henry Edward Fowle e José María Beltrán, de Inglaterra e Espanha, respectivamente, e o montador, Oswald Hafenrichter, era austríaco.

²¹ Exemplos proeminentes são *Radio Days* (1987) e *Radioland Murders* (1994).

recentes que adaptam o choro de Zequinha de Abreu o fazem numa narrativa de um estrelato musical.²²

Embora o auge das adaptações cinematográficas de *Tico-tico no Fubá* tenha terminado no começo dos anos de 1950, a canção segue sendo adaptada até hoje nas formas mais variadas e em diferentes mídias audiovisuais. Além das esporádicas adaptações em filmes e séries de televisão, há videoclipes e gravações audiovisuais de *shows* que são particularmente interessantes do ponto de vista das transculturações e sinergias transmidiáticas. Um exemplo é a *performance* de *Tico-tico no Fuba* [sic] pela banda japonesa ALI PROJECT, que gravou a canção no álbum *Violetta Operetta* (2015). A interpretação ao vivo, no vídeo do mesmo ano, inclui uma orquestra sinfônica, dando à canção um toque de tango na abertura instrumental.²³ O vídeo destaca a cantora Arika Takarano, que surge numa mistura de estilo gótico com a estética do mangá e uma boneca na mão parecendo uma cópia da cantora. Ela começa a cantar em japonês, variando a versão da letra em inglês, de Ervin Drake, com elementos mais sensuais e também agressivos, inclusive a ameaça de “arrancar a língua” do tico-tico (“その舌を抜いてしまおうわ”). O vídeo das ALI PROJECT e várias outras adaptações – que merecem análises mais detalhadas – são provas de que “o tico-tico tá, tá outra vez aqui”.

Referências

Altman, Rick. 1987. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

Appadurai, Arjun. 1990. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.” *Theory, Culture & Society* 7(2-3): 295-310. <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>.

²² Exemplos dessa vertente são *Ma vie en cinemascopie* (2004) e *Swing* (2014). Uma adaptação que foge desse esquema é *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), um filme histórico pós-moderno sobre a corte portuguesa no Brasil. Nesse filme, *Tico-tico no Fubá* acompanha o encontro amoroso entre a protagonista e um jovem negro, numa espécie de “apropriação dos signos, reconvertidos novamente em signos de brasilidade, exótico, tropicalidade” (Schwarzman 2003, 169).

²³ Veja-se: <https://www.youtube.com/watch?v=GrhKne95ZOs> (acessado a 09/07/2023).

- Bakker, Gerben. 2008. *Entertainment Industrialised: The emergence of the international film industry, 1890–1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Balieiro, Fernando de Figueiredo. 2018. *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: Cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva*. São Paulo: Annablume.
- Brannigan, Erin. 2011. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press.
- Butler, Judith. 2006. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- Catani, Afranio Mendes. 2018. “A Vera Cruz e os Estúdios Paulistas nos Anos 1950.” Em *Nova História do Cinema Brasileiro – Volume 1*, organizado por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, 432-453. São Paulo: Edições Sesc SP.
- Curtin, Michael. 2008. “Spatial Dynamics of Film and Television.” Em *The Cultural Economy*, editado por Helmut K. Anheier e Yudhishtir Raj Isar, 215-226. London: Sage Publications.
- Diniz, André. 2003. *Almanaque do Choro: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Dyer, Richard. 1986. *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York: St. Martin’s Press.
- Ejchenbaum, Boris M. 2003. “Probleme der Filmstilistik.” Em *Texte zur Theorie des Films*, editado por Franz-Josef Albersmeier, 97-137. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Feuer, Jane. 1993. *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gledhill, Christine. 2000. “Rethinking Genre.” Em *Reinventing Film Studies*, editado por Christine Gledhill e Linda Williams, 221-243. London: Arnold.
- Gunning, Tom. 1990. “The Cinema of Attractions.” Em *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, editado por Thomas Elsaesser e Adam Barker, 54-60. London: British Film Institute.
- Hess, Carol A. 2013. *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*. Oxford: Oxford University Press.

- Huggan, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. London & New York: Routledge.
- Kaplan, E. Ann. 1997. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. London & New York: Routledge.
- Lopes, Nei, e Simas, Luiz Antonio. 2015. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Marcondes, Marcos Antônio. 1998. "Choro." Em *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, erudita e folclórica*, editado por Marcos Antônio Marcondes, 200-201. São Paulo: Art Editora.
- Miranda, Suzana Reck. 2015. "Que Coisas Nossas São Estas? Música Popular, Disco e o Início do Cinema Sonoro no Brasil." *Significação: Revista de cultura audiovisual* 42(44): 29-44. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103701>.
- Mulvey, Laura. 2000. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Em *Feminism and Film*, editado por E. Ann Kaplan, 34-47. Oxford: Oxford University Press.
- Napolitano, Marcos. 2002. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Onofre, Cintia Campolina de. 2009. "A memória do cinema brasileiro na década de 50: A música nos filmes da Companhia Vera Cruz." *Resgate* 17(1): 69-83. <https://doi.org/10.20396/resgate.v17i18.8645671>.
- Pfeil, Antonio Jesus. 1995. *Vozes do primeiro musical brasileiro: Coisas Nossas*. Porto Alegre, Corag.
- Pinto, Theophilo Augusto. 2007. "O 'Tico-Tico na Rumba': A representação da música caribenha no Brasil pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro (1946-1947)." Em *História e multidisciplinaridade: Territórios e deslocamentos*, organizado por ANPUH – Associação Nacional de História, 1-9. São Leopoldo: Editora Oikos.
- Prutsch, Ursula. 2008. *Creating Good Neighbors? Die Kultur- und Wirtschaftspolitik der USA in Lateinamerika, 1940-1946*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Salvatore, Ricardo D. 2006. *Imágenes de un Imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Schulze, Peter W. 2023. "Songs Beyond 'el Rancho Grande': Trans/national and Cross-media Dimensions in the Comedia Ranchera." Em *The Routledge Companion to Global Film Music in the Early Sound Era*, editado por Jeremy Barham. London & New York: Routledge (no prelo).
- Schwarzman, Sheila. 2003. "As encenações da História." *História* 22(1): 165-182.
- Severiano, Jairo. 2013. *Uma História da Música Popular Brasileira. Das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34.
- Shaw, Lisa. 2013. *Carmen Miranda*. London: Bloomsbury Publishing.
- _____. 2016. "Cinelândia Magazine and the Creation of Home-grown Movie Stars in the 1950s." Em *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*, editado por Tim Bergfeld, Lisa Shaw e João Luiz Vieira, 93-110. New York: Berghahn.
- Siqueira, Magno Bissoli. 2012. *Samba e Identidade Nacional: Das origens à Era Vargas*. São Paulo: Editora Unesp.
- Sontag, Susan. 2001. "Notes on Camp." Em *Against Interpretation and Other Essays*, editado por Susan Sontag, 275-292. New York: Picador.
- Taborda, Marcia. 2008. "O choro, uma questão de estilo?" *Música em Contexto* 2(1): 47-69. <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11044>.
- Usabel, Gaizka de. 1982. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Vasconcelos, Ary. 1984. *Carinhoso, etc.: História e inventário do choro, volume 1*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda.
- Vieira, João Luiz. 2003. "O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência." *Acervo* 16(1): 45-62. <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/40817>.
- Vivacqua, Renato. 2004. *Crônica carnavalesca da História. A História cantada e contada pela música carnavalesca*. Brasília: Thesaurus.
- Werner, Michael e Zimmermann, Bénédicte. 2004. "Penser l'Histoire Croisée: Entre empirie et réflexivité." Em *De la Comparaison à l'Histoire Croisée*, editado por Michael Werner e Bénédicte Zimmermann, 15-49. Paris: Éditions du Seuil.

Williams, Linda. 1999. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess." Em *Feminist Film Theory: A Reader*, editado por Sue Thornham, 267-281. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Young, Robert J. C. 1994. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London & New York: Routledge.

Discografia

"Aquarela do Brasil" [faixa, single]. Writ. Ary Barroso, Perf. Francisco Alves com Radamés Gnattali. Odeon, Brasil, 1939. 6min 8s. [Odeon 11768-A/1939 | Odeon 11768-B/1939].

"By The Waters Of Minnetonka" [faixa, vinil/side A]. Writ. Thurlow Lieurance, Perf. Ethel Smith with Musical Accompaniment. Brunswick, Inglaterra, 1949. 2min 41s. [Decca A 04069-A/1949].

"Carinhoso", *Carinhoso* [faixa, vinil/side A]. Writ. Pixinguinha e João de Barros, Perf. Orlando Silva. RCA Victor, Brasil, 1937. 3min 26s. [RCA Victor 3418-A/1937].

"Tico-Tico" [faixa vinil/side A]. Writ. Zequinha de Abreu e Aloysio de Oliveira, Perf. Ethel Smith. Brunswick, Inglaterra, 1943. 2min 48s. [Brunswick 03.571-a/1943].

"Tico-Tico" [faixa, vinil/side A]. Writ. Aloysio Oliveira, E. Drake e Zequinha de Abreu, Perf. Andrews Sisters with Vic Schoen and his orchestra. Decca Records, EUA, 1944. 2min 16s. [Decca, 18606-A-1944].

"Tico-Tico" [faixa, vinil/side A]. Writ. Zequinha de Abreu, Perf. Ethel Smith and The Bando Carioca. Decca, França, 1944. 2min 45s. [Decca 23353-A/1944].

"Tico-Tico" [faixa, vinil/side A]. Writ. Zequinha de Abreu e Aloysio de Oliveira, Perf. Carmen Miranda with Bando da Lua. Decca, EUA, 1945. 2min 42s. [Decca 23910A/1945].

"Tico-Tico na Rumba (Yo Quiero Bailar)" [faixa, vinil/side B]. Writ. Peterpan e Haroldo Barbosa, Perf. Emilinha Borba e Ruy Rey. Continental, Brasil 1947. [Continental 15806-B/1947].

"Tico-Tico no Fubá" [faixa, vinil/side B]. Writ. Zequinha de Abreu, Perf. Orquestra Colbaz. Columbia, Brasil, 1931. 2min 43 s. [Columbia 22.029-B/1931].

“Tico-Tico no Fubá” [faixa, vinil/side A]. Writ. Zequinha de Abreu, Perf. Ademilde Fonseca com Conjunto de Benedito Lacerda. Columbia, Brasil, 1942. [Columbia 55368-A/1942].

“Tico-Tico no Fubá” [faixa, vinil/side B]. Writ. Aloysio Oliveira, E. Drake e Zequinha de Abreu, Perf. Carmen Miranda com O Bando da Lua. Odeon, Brasil, 1945. 2min 39s. [Odeon 288.084-b/1945].

“Tico-Tico no Fubá (Vamos Dançar Comadre)” [faixa, vinil/side A]. Writ. Zequinha de Abreu e Murilo Alvarenga, Perf. Alvarenga & Ranchinho. Odeon, Brasil, 1942. 2min 53s. [Odeon/12.202-a/1942-10].

Violetta Operetta [álbum, CD]. Perf. ALI PROJECT. Zazou Records, Japão, 2015. 37min 33s. [Tokuma Japan Communications, TKCU-78103, 2015].

Filmografia

Abacaxi azul [longa-metragem, digital]. Dir. Ruy Costa e Wallace Downey. Cinédia/ Sonofilmes, Brasil, 1944, 90min.

Bathing Beauty [longa-metragem, digital]. Dir. George Sidney. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), EUA, 1944, 101min.

Carlota Joaquina, princesa do Brazil [longa-metragem, digital]. Dir. Carla Camurati. Copacabana Filmes e Produções, Brasil, 1995, 100min.

Carnaval no fogo [longa-metragem, digital]. Dir. Watson Macedo. Atlântida Cinematográfica, Brasil, 1949, 97 min.

Charros, gauchos y manolas [longa-metragem, digital]. Dir. Xavier Cugat. Hollywood Spanish Pictures, EUA, 1930, 91min.

Club Havana [longa-metragem, digital]. Dir. Edgar G. Ulmer. Producers Releasing Corporation (PRC), EUA, 1945, 62min.

Coisas nossas [longa-metragem, digital]. Dir. Wallace Downey. Byington e Cia, Brasil, 1931.

Copacabana [longa-metragem, digital]. Dir. Alfred E. Green. Beacon Productions, EUA, 1947, 92min.

Down Argentine Way [longa-metragem, digital]. Dir. Irving Cummings. Twentieth Century Fox, EUA, 1940, 89min.

É com esse que eu vou [longa-metragem, digital]. Dir. José Carlos Burle. Atlântida Cinematográfica, Brasil, 1948, 98min.

Flying Down to Rio [longa-metragem, digital]. Dir. Thornton Freeland. RKO Radio Pictures, EUA, 1933, 89min.

It's a Pleasure [longa-metragem, digital]. Dir. William A. Seiter. International Pictures, EUA, 1945, 90min.

Ma Vie en Cinemascope [longa-metragem, digital]. Dir. Denise Filiatrault. Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC)/Cinémaginaire Inc./Quebec Film and Television Tax Credit, EUA, 2004, 105min.

Nancy Goes to Rio [longa-metragem, digital]. Dir. Robert Z. Leonard. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), EUA, 1950, 100min.

Radio Days [longa-metragem, digital]. Dir. Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production/Orion Pictures, EUA, 1987, 88min.

Radioland Murders [longa-metragem, digital]. Dir. Mel Smith. Universal Pictures/Lucasfilm, EUA, 1994, 108min.

Saludos amigos [longa-metragem, digital]. Dir. Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts e Norman Ferguson. Walt Disney Animation Studios, EUA, 1942, 42min.

Swing [longa-metragem, digital]. Dir. Csaba Fazekas. Sparks/Unió Film, Hungria, 2014, 117min.

That Night in Rio [longa-metragem, digital]. Dir. Irving Cummings. Twentieth Century Fox Studios, EUA, 1941, 91min.

The Gang's All Here [longa-metragem, digital]. Dir. Busby Berkeley. Twentieth Century Fox Studios, EUA, 1943, 103min.

Thousands Cheer [longa-metragem, digital]. Dir. George Sidney. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), EUA, 1943, 180min.

Tico-tico no Fubá [longa-metragem, digital]. Dir. Adolfo Celi. Vera Cruz Studios, Brasil, 1952, 109min.

Week-End in Havana [longa-metragem, digital]. Dir. Walter Lang. Twentieth Century Fox, EUA, 1941, 81min.

Tico-tico and its *Fubás*: The Cultural Economy of the *Choro* in Cinema

ABSTRACT Considered a Brazilian genre *par excellence* and taken in the musical discourse as a genuine expression of Brazilianness, *choro* was actually internationalized through the American cultural industry, especially in Hollywood film adaptations of the 1940s, inserted in a cross-media circulation that included synergies with record productions and radio broadcasts. One *choro* in particular circulated in the globalized “multi-centric cultural economy” (Curtin 2008) in such a way that it became one of the best-known Brazilian songs internationally: *Tico-tico no Fubá*, composed by Zequinha de Abreu, in 1917. By analysing the adaptations of this song, this article sheds light not only on the history of *choro* and its cinematic globalization, but also on issues related to cross-media structures of genres and their functions in a transnational cultural industry, including the role of stars in the “global commodification of cultural difference” (Huggan 2001).

KEYWORDS Musical film; choro music; cross-media circulation; globalization; Brazilian cinema; Hollywood.

Recebido a 26-10-2021. Aceite para publicação a 03-05-2023.