

ELLEN KARIN DAINESE MAZIERO

**MUNDO ÀS AVESSAS:
mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na
década de 1950**

**ASSIS
2011**

ELLEN KARIN DAINESE MAZIERO

**MUNDO ÀS AVESSAS:
mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na
década de 1950**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva

**ASSIS
2011**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

M475r Maziero, Ellen Karin Dainese
Mundo às avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos
filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950 / Ellen
Karin Daínese Maziero. Assis, 2011
154 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientadora: Prof^a Dr^a Zélia Lopes da Silva

1. Mulheres. 2. Carnaval. 3. Cinema brasileiro. 4. Rio de
Janeiro (RJ) – Carnaval. 5. Imprensa – Brasil. I. Título.

CDD 301.412
394.25
791.43

ELLEN KARIN DAINESE MAZIERO

**MUNDO ÀS AVESSAS:
mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na
década de 1950**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Data da Aprovação: ____ / ____ / ____

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROFA. DRA. ZÉLIA LOPES DA SILVA – UNESP/Assis

DR. CARLOS EDUARDO JORDÃO MACHADO – UNESP/Assis

DRA. MARIA DE FÁTIMA DA CUNHA – UEL/Londrina

Dedico esta dissertação àqueles que sempre me apoiaram e estiveram ao meu lado: os meus queridos pais José Donizete Maziero e Cirene Maria Dainese Maziero. O amor e o incentivo de vocês foram fundamentais para a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus e aos meus pais, pela minha vida e pela oportunidade de desenvolver este estudo. Estendo este agradecimento à minha querida avó Idalina, pelas orações e constantes palavras de confiança.

De forma especial, à minha orientadora, a professora Zélia Lopes da Silva, pelas inestimáveis contribuições a este trabalho e pelos conselhos que ultrapassaram o âmbito estritamente acadêmico. A ela sou grata por me acompanhar nessa trajetória, desde a escolha do tema até a conclusão desta dissertação, fornecendo apoio em momentos de insegurança, e lições por meio do seu modelo de dedicação e rigor profissional.

Ao Eduardo Motta, que esteve comigo tanto nos momentos de incerteza, me ensinando a ser perseverante e a não desistir diante dos obstáculos, quanto nas alegrias, compartilhando as minhas conquistas. Sou grata por estar comigo em todos esses momentos, sempre com palavras de incentivo, gestos de carinho, e até mesmo com sugestões para o trabalho.

A todos os meus amigos que estiveram comigo nesta caminhada. Meu “muito obrigada” a: Milena Maróstica, Danilo Bezerra, Joice Serafim, Amanda Coelho, Aline Bartcus, Rafael Villares e, de maneira especial, Fernanda Aparecida Henrique da Silva e Pâmela Torres Michelette, com quem pude dividir dúvidas e alegrias ao longo destes anos.

Aos professores Tania Regina de Luca e Carlos Eduardo Jordão Machado, pelas importantes contribuições oferecidas durante o Exame de Qualificação, que foram fundamentais para a finalização deste trabalho.

Aos professores da FCL/Unesp de Assis, pela contribuição à minha formação acadêmica, e também aos funcionários do campus, especialmente os da seção de Pós-Graduação e da Biblioteca, pela presteza com que sempre me atenderam.

Ao Arquivo Público do Estado de São Paulo, ao CEDAP (FCL/Unesp – Assis), à Cinemateca Brasileira e à Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), por facilitarem o processo de pesquisa às fontes.

E, por fim, à CAPES, pela bolsa de estudos, concedida durante os dois anos de mestrado, que foi essencial para a viabilização desta pesquisa.

“[...] Hoje, Pierrôs e Arlequins são igualmente palhaços de camisa esporte e Colombina – rasgada a sua fantasia – está reduzida a uma mulher como tantas outras, vulgarmente vestida de “short” e maiô sem alça... E a meia-máscara, a doce, a poética meia-máscara, caída em desuso, já não empresta o seu quê de suave mistério aos rostos femininos – serve apenas para decorar salões e ilustrar capas de revistas.”

(CARLOS, J. *Correio da Manhã*, 28 fev. 1954)

MAZIERO, Ellen Karin Dainese. *Mundo às Avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950*. 2011. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

RESUMO

Esta dissertação trata das representações das mulheres em manifestações carnavalescas presentes nas chanchadas e na cobertura da imprensa brasileira, na década de 1950. Para tanto, são utilizados como fontes de pesquisa os filmes *Carnaval Atlântida* (1953) e *Garotas e Samba* (1957), e os periódicos *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Correio da Manhã*, que fornecem indícios importantes para a apreensão da mulher em expressões carnavalescas no período selecionado. Os filmes de chanchada conseguiram unir em um único gênero as principais características de comicidade e outros elementos ligados ao universo popular, a partir de influências diversas, advindas do circo, rádio, teatro de variedades, cinema estrangeiro e, principalmente, do carnaval. De forma especial, as chanchadas propuseram a linguagem carnavalesca como forma de expressão, o que possibilitou a construção de personagens e situações em um modelo marcado pela inversão da ordem e pela criação de um mundo totalmente às avessas, em que a mulher aparecia, muitas vezes, em representações controversas. Os periódicos, por sua vez, apresentavam intensa cobertura dos festejos carnavalescos, permitindo inferir a especificidade da mulher nessas celebrações e as repercussões dos folguedos na sociedade. Desse modo, a partir da análise das fontes mencionadas, pretendeu-se investigar as dimensões do imaginário a respeito das mulheres inseridas em práticas carnavalescas na década de 1950.

Palavras-chave: Representação da Mulher; Filmes de Chanchada; Manifestações Carnavalescas; Imprensa e Carnaval; Rio de Janeiro.

MAZIERO, Ellen Karin Dainese. *Upside-Down World: the carnival women in the point-of-view of the chanchada films and the press coverage in the 1950s*. 2011. 154 p. Dissertation (Master's degree in History) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

ABSTRACT

This dissertation deals with the representations of women in carnival manifestations found in chanchadas and the coverage of Brazilian press, in the 1950s. Therefore, the chanchada films *Carnaval Atlântida* (1953) and *Garotas e Samba* (1957), and the periodicals *O Cruzeiro*, *Manchete*, and *Correio da Manhã* were used as source materials which provide us with important clues to apprehend women in carnival expressions in the period in scope. The chanchada films managed to combine into an only genre the main features of comicality and other elements linked to the popular universe, based on various influences derived from the circus, radio, variety shows, foreign movies, and, mainly, from carnival. In a special way, these films proposed a carnival language as a way of expression, what made possible the making-up of characters and situations in a model marked by an order reversal and the creation of a totally upside-down world in which women often appeared in questionable representations. The periodicals, by their turn, presented an extensive coverage of carnival celebrations, allowing us to conclude the specificity of women in those celebrations and the effects of the frolic on society. Thus, based on the analysis of the source materials above mentioned one tried to investigate the dimensions of the imaginary about women within the context of carnival practices in the 1950s.

Keywords: Representation of women; Chanchada Films; Carnival Manifestations; the Press and Carnival; Rio de Janeiro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Grupo de foliões no tradicional Baile do Teatro Municipal, em 1953	37
Figura 2 - Foliona no Baile dos Tarados, em 1953	38
Figura 3 - A foliona Zélia Hoffman em três momentos diferentes no luxuoso Baile do Municipal: como “Shalimar” em 1955, “Borboleta Real” em 1956 e “Candelabro Imperial” em 1957, respectivamente	41
Figura 4 - Pierrete no Baile dos Artistas de 1957	42
Figura 5 - Arlequim-biquíni no Baile das Atrizes, em 1958	43
Figura 6 - Mulher sobre a mesa no Baile dos Artistas do Hotel Glória, em 1958	48
Figura 7 - Grupo de mulheres no Baile do Municipal de 1959	49
Figura 8 - Pastora no desfile das escolas de samba de 1958	51
Figura 9 - Cartaz de divulgação do filme <i>Carnaval Atlântida</i>	88
Figura 10 - Quadro Musical <i>Dona Cegonha</i> . Filme <i>Carnaval Atlântida</i>	91
Figura 11 - Quadro Musical <i>Tabuleiro da Baiana</i> . Filme <i>Carnaval Atlântida</i>	93
Figura 12 - Três momentos diferentes do “ <i>potpourri</i> dos carnavais brasileiros”. Filme <i>Carnaval Atlântida</i>	106
Figura 13 - Três momentos diferentes do número musical <i>Quem vai gargalhar?</i> . Filme <i>Garotas e Samba</i>	113
Figura 14 - Cartaz de divulgação do filme <i>Garotas e Samba</i>	115
Figura 15 - Apresentação do número musical <i>Está na hora da onça beber água</i> com a participação de Isaurinha Garcia. Filme <i>Garotas e Samba</i>	125
Figura 16 - Zizi em sua estreia como vedete. Filme <i>Garotas e Samba</i>	127
Figura 17 - Os três principais casais no desfecho da trama. Filme <i>Garotas e Samba</i>	128

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Crescimento da População Total e Favelada no Município do Rio de Janeiro entre 1950 e 1960	24
Tabela 2 - Participação Feminina nos Setores da Economia entre 1950 e 1960	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 MULHERES E CARNAVAIS NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 50: O OLHAR DA IMPRENSA	23
1.1 A Presença Feminina nos Carnavais Cariocas	25
2 O GÊNERO CHANCHADA E SUAS HERANÇAS CARNAVALESCAS	57
2.1 Carnavalização e Chanchada	71
2.2 O Cinema como Produto da Cultura de Massa	78
3 AS MULHERES EM MANIFESTAÇÕES CARNAVALESCAS NO FILME <i>CARNAVAL ATLÂNTIDA</i>	83
3.1 <i>Carnaval Atlântida</i> : tramas e musicais carnavalescos	87
4 AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NO FILME <i>GAROTAS E SAMBA</i>	109
4.1 Mulheres e Chanchada: um “mundo às avessas”	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, pretende-se investigar a forma como as mulheres foram representadas em manifestações carnavalescas presentes nas chanchadas e na cobertura da imprensa, na década de 1950¹. Para tanto, foram utilizados como fontes os filmes *Carnaval Atlântida* (1953), dirigido por José Carlos Burle, e *Garotas e Samba* (1957), de Carlos Manga, bem como os periódicos *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Correio da Manhã*, que circularam no período. O cenário definido neste estudo revela um contexto de importantes transformações econômicas, políticas e culturais que se processaram no Brasil ao longo da década de 50, as quais provocaram mudanças no modo de fazer o carnaval, na cinematografia brasileira e no próprio papel da mulher na sociedade - em particular, na cidade do Rio de Janeiro.

A importância do estudo das representações das mulheres em manifestações carnavalescas pode ser apreendida levando-se em conta que a inclusão desse público como categoria analítica é recente na historiografia brasileira (década de 70)², de modo que ainda existe um vasto campo a ser explorado. Esse retardo da inserção da temática feminina é explicado, em grande parte, pelo fato de se ter considerado o homem como sujeito universal da história, sendo que as mulheres estariam contempladas nessa categoria. Apenas após as contribuições da *Escola dos Annales* foi reconhecida a importância do estudo das mulheres e suas representações na sociedade³.

A Nova História contribuiu para a ampliação dos temas tipicamente relacionados ao sexo feminino, como bruxaria, prostituição, aborto, parto e sexualidade, entre outros. A expansão dos estudos que incorporaram a mulher como sujeito histórico se fez, consideravelmente, pela pressão crescente dos movimentos feministas, que lutavam cada vez mais pela igualdade de direitos e liberdade da mulher. Outro fator importante para a conquista do espaço feminino nos estudos históricos foi o maior ingresso de mulheres nas universidades, o que levou à criação de núcleos de estudo e pesquisa dedicados ao feminino e à inclusão de novas temáticas, permitindo compreender a origem de muitas crenças e valores, bem como das formas de estigmatização pelas quais passava a mulher.⁴

¹ No decorrer deste trabalho, as indicações às décadas referem-se aos anos de 1900, ou seja, século XX.

² RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes da. (Org.). *Cultura Histórica em Debate* – Seminários & Debates. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995. p. 81-93, p. 82.

³ SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, dez. 2007. p. 284.

⁴ RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar (Orgs.). *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Mulheres, 1998. p. 21-41, p. 34.

Ainda a respeito da história das mulheres, de acordo com Margareth Rago, a primeira vertente de estudos investigou as mudanças do papel feminino no meio social, fruto das transformações na organização capitalista do trabalho, tendo como pontos centrais o seu ingresso no mercado de trabalho e a opressão por parte dos homens. Uma segunda vertente de produções acadêmicas sobre as mulheres teria surgido na década de 80, trazendo um entendimento sobre a sua atuação na vida social e como sujeito histórico, capaz de se envolver na transformação das condições sociais e na luta contra os abusos de poder.

A terceira corrente de estudos relativos à história das mulheres identificada por Rago consiste nas novas abordagens, que substituíram a análise de uma “tematização da mulher” e de uma “identidade feminina” pelo trabalho com gênero, englobando as relações entre homens e mulheres e enfatizando o entendimento das diferenças entre ambos os sexos enquanto construções sociais e culturais. Para a autora, esta última abordagem mostra-se especialmente importante para o entendimento da construção social e sexual das percepções.⁵

Atentando para a atualidade dessa temática, e considerando que a representação da mulher carnavalesca na década de 50 foi pouco explorada até o presente momento, esta pesquisa objetiva o entendimento de aspectos relacionados ao imaginário em torno da mulher de segmentos populares e médios, estabelecendo inter-relações entre as dimensões dos festejos momescos presentes nos filmes e periódicos. Nesse sentido, as questões que direcionaram a pesquisa são as seguintes: tendo em vista que as chanchadas são associadas a uma produção massificada, destinada às camadas populares, qual enfoque é dado às temáticas carnavalescas nesses filmes, considerando os seus enredos, fantasias e músicas? Como a mulher carnavalesca foi representada pelos filmes de chanchada e pelos periódicos da época? Há similaridade entre as figuras femininas apresentadas em ambas as fontes?

O recorte temporal definido neste estudo – a década de 50 – é considerado um período em que se experimentou uma nova forma de se fazer o carnaval no Brasil, com a conquista do espaço festivo pelas camadas inferiores urbanas, sobretudo morenas e negras, que conseguiram impor suas músicas e danças provenientes da África como centro das atividades carnavalescas, nucleadas em torno das escolas de samba.⁶ No entanto, tal questão é controversa em âmbito historiográfico. A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, por exemplo, assinala que essa mudança no perfil dos festejos significou uma vitória do carnaval

⁵ RAGO, op. cit., 1995, p. 82-89.

⁶ A antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, corroborando Maria Isaura Pereira de Queiroz, mostra que foi nesse período que se configuraram os processos definidores das escolas de samba no carnaval brasileiro, o que levou à ampliação de suas bases sociais, com a entrada crescente das camadas médias na produção dos desfiles. CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1994, p. 26.

popular sobre o chamado grande carnaval.⁷ Zélia Lopes da Silva, por sua vez, pondera tal interpretação, advertindo para o fato de que a ditadura varguista e a Segunda Guerra Mundial provocaram desestruturas significativas nos festejos carnavalescos. Esse dado dificulta a concordância com a periodização proposta por Queiroz, a qual considera que de meados da década de 40 em diante o carnaval torna-se popular. Segundo Silva, aqueles acontecimentos contribuíram para desestruturar definitivamente as antigas modalidades, como o corso e os desfiles das antigas Sociedades Carnavalescas, que já se encontravam decadentes e haviam perdido o respaldo dos foliões, dada a emergência de novas práticas carnavalescas, como os cordões, os ranchos – que vinham imprimindo um perfil distinto ao carnaval do país – e, principalmente, as emergentes escolas de samba do Rio de Janeiro.⁸

Além disso, a ditadura varguista e a guerra afetaram drasticamente a forma de brincar o carnaval, em decorrência de limitações e proibições que passaram a vigorar no período, como a censura, o forte esquema policial, o racionamento de combustível e a dificuldade em adquirir determinados produtos carnavalescos. Surgiram também diversas normas disciplinares que inibiam a livre participação dos foliões nos festejos, como a fiscalização quanto ao uso do lança-perfume, os horários prescritos para a realização dos ensaios carnavalescos e as proibições sobre o uso de fantasias de papel, entre outras⁹. Dado esse contexto de debilidade apresentado pelo carnaval durante os anos de guerra, cabe questionar se os festejos momescos conseguiram de fato recuperar a sua força na década de 50.

Não obstante a importância da questão anterior, o interesse desta pesquisa não é outro senão apreender as representações sobre a mulher em expressões carnavalescas na década de 50, presentes nos filmes de chanchada e nos periódicos – fontes que se mostraram importantes devido à sua representatividade entre os veículos de manifestação da cultura.¹⁰

⁷ O chamado “Grande Carnaval” surgiu na metade do século XIX e era constituído pelas grandes sociedades carnavalescas, que começaram a despontar a partir de 1856 e tinham como finalidade a organização de grandes desfiles de carros alegóricos na noite de Terça-Feira Gorda. Desta nova forma de festejar o carnaval fazia parte também o “corso”, que surgiu quase no mesmo momento e consistia em passeios, a princípio de carruagem e, posteriormente, de automóvel, em que as famílias desfilavam luxuosamente fantasiadas na tarde dos dias consagrados à folia. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 51.

⁸ SILVA, Zélia Lopes da. Os carnavais na cidade de São Paulo nos anos de 1935 a 1945. In: FENELON, Dea Ribeiro et al. (Orgs.). *Muitas Memórias, Outras Histórias*. São Paulo: Olho da Água, 2004, p. 68-93, p. 69.

⁹ *Ibid.*, p. 69-71.

¹⁰ Conforme afirma Renato Ortiz, “[...] as chanchadas da Atlântida não eram simples comédias: elas secretavam e difundiam um imaginário no qual o espírito de carnavalização era centrado na figura da capital nacional, o Rio de Janeiro”. ORTIZ, Renato. Sociedade e Cultura. In: SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio (Orgs.). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 184-210, p. 195. Os periódicos, por sua vez, consistem em importantes formadores de opinião, veiculando, na maioria das vezes, as representações de uma época, passíveis de apreensão por meio da análise do conteúdo das matérias, das imagens, e das críticas dos jornalistas aos festejos.

Entre os filmes produzidos na década de 50 no Brasil, as chanchadas foram escolhidas pelo fato de incorporarem manifestações carnavalescas em seus enredos e tematizarem sobretudo o imaginário popular, razão pela qual a sua análise se insere no campo da *Nova História Cultural*¹¹. Este tipo de filme pode ser considerado como um gênero de comédia musical que mistura elementos do circo, do rádio, do cinema estrangeiro e do teatro de variedades¹². Seus enredos envolviam acontecimentos cotidianos, política e costumes da cidade do Rio de Janeiro, e seus quadros musicais eram as canções de grande sucesso na época, interpretadas por artistas até então conhecidos apenas por meio das rádios, que passavam a ter suas imagens conhecidas pelo grande público por intermédio desses filmes.¹³

Além disso, foi durante a década de 50 que as chanchadas atingiram seu apogeu, principalmente com o desenvolvimento da Atlântida, a principal produtora de comédias carnavalescas. O carnaval – um dos principais motivos que apareciam nos filmes do gênero – permitia uma série de inversões e sátiras, sobretudo pela presença de marchinhas carnavalescas e de sua linguagem satírica e paródica. O “mundo às avessas” apresentado pelas chanchadas permitia uma expressão mais ativa das mulheres, ao mesmo tempo em que suas marchinhas, maliciosas e brincalhonas, eram portadoras de várias representações sobre o feminino.

Dessa forma, com enredos simples e temáticas de apelo popular, a chanchada buscou atingir um grande público, utilizando paródias¹⁴ que tinham como característica a inversão dos sentidos e a criação de novas maneiras de ler os acontecimentos. Além disso, os filmes do gênero representam uma fonte rica por meio da qual se pode desvendar a visão de mundo de

¹¹ A História Cultural, tal como passou a ser praticada pelos historiadores a partir das últimas décadas do século XX, expandiu os objetos historiográficos, permitindo estudos diversos a respeito de temáticas como as práticas culturais partilhadas pelos diversos grupos, incluindo seus ritos, gestos e formas de pensar e sentir. Essa corrente historiográfica distinguiu-se da antiga “história da cultura”, que se concentrava no estudo de manifestações oficiais da cultura, como artes, literatura e filosofia, passando a centrar-se nos sujeitos produtores e receptores de cultura.

¹² MEIRELLES, William Reis. *Paródia & Chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina: Eduel, 2005, p. 91.

¹³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴ A paródia, principalmente aquela relacionada ao cinema dominante, foi entendida por muitos pesquisadores, como William Reis Meirelles, Rosângela de Oliveira Dias e João Luis Vieira, apenas para citar alguns, como um traço característico do gênero. Vieira, por exemplo, entende a paródia, inserida no universo da tradição carnavalesca e da sátira, como uma forma de sobrevivência do cinema brasileiro diante da concorrência estrangeira. VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 129-187, p. 168.

seus criadores e de seu público, razão que justifica a sua utilização no contexto da pesquisa histórica.¹⁵

Outro ângulo de reflexão desta pesquisa volta-se à cobertura do carnaval empreendida pelos periódicos *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Correio da Manhã* – publicações bastante difundidas na década de 50 e que atingiam um número significativo de leitores pertencentes principalmente às camadas médias urbanas.

As revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* representam fontes primordiais para a investigação do clima e do grau de entusiasmo dos festejos carnavalescos da década de 50, sobretudo pelo grande número de páginas e comentários dedicados a essa temática. Por meio de suas reportagens e fotografias sobre os festejos momescos, foi possível perceber a inversão e o extravasamento de muitas mulheres, especialmente aquelas enquadradas nos segmentos médios. O carnaval popular também era coberto por essas revistas, mesmo que com menor ênfase, por meio de matérias sobre o ensaio e o desfile das escolas de samba, e sobre as apresentações dos ranchos, dos frevos e dos blocos. O periódico *Correio da Manhã*, assim como os demais, foi de suma importância para o trabalho, uma vez que suas páginas permitiram o acesso ao conhecimento sobre os festejos carnavalescos realizados no período.

Constata-se que as mudanças ocorridas ao longo do século XX, com a modernização dos processos gráficos e o desenvolvimento de equipamentos mais eficientes e de melhor qualidade, a fotografia jornalística deixou de ser utilizada como uma mera ilustração do texto verbal para se tornar um importante elemento de significação e de atribuição de sentido, podendo informar tanto ou mais que o texto escrito. O uso da fotografia como ilustração por um longo período de tempo pode ser explicado pelas características a ela atribuídas desde o seu surgimento, de evidência imparcial e objetiva, e, portanto, testemunho direto da realidade.

¹⁵ Tomar os filmes como fonte da pesquisa histórica tornou-se possível a partir do rompimento com os paradigmas tradicionais da historiografia que privilegiavam o documento escrito em detrimento do não-escrito. A renovação historiográfica trazida pela *Escola dos Annales* ampliou a noção de documento e conseqüentemente a tipologia das fontes, e o cinema passou a ser valorizado pelos historiadores como um objeto de estudo significativo para a apreensão das representações da realidade de uma determinada época e sociedade. Nesse sentido, o historiador francês Marc Ferro foi um dos primeiros a incorporar o cinema ao fazer histórico e a mostrar sua validade como fonte e objeto de estudo. Conforme afirma o autor, o seu reconhecimento como fonte foi decorrente da própria necessidade do historiador, que, segundo a natureza da sua missão, de acordo com a época, escolheu um conjunto de fontes, adotou determinado método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perdem sua eficácia. FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: Novos Objetos*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. p. 199-215, p. 200.

De acordo com Eduardo Morettin, historiador e pesquisador de cinema, Ferro entendeu a exclusão da produção cinematográfica ficcional do fazer histórico pelo fato de pertencer ao imaginário da sociedade, que não era foco de atenção dos historiadores antes da *História Nova*. MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64, p. 48.

Refletindo sobre essa questão, Rebeca Monroy Nasr argumenta que aquilo que o fotógrafo vê e registra é influenciado pelo seu entorno, pela sua formação social, pelas suas determinações culturais e pelas técnicas disponíveis em uma determinada época.¹⁶ Desse modo, as imagens expressam significados e atendem a objetivos, por mais imparciais que possam parecer.

Considerando os pontos ressaltados, faz-se necessária a pontuação de breves informações sobre os três periódicos trabalhados nesta pesquisa. O jornal *Correio da Manhã*, fundado por Edmundo Bittencourt em 15 de junho de 1901, foi durante muito tempo um dos principais órgãos da imprensa brasileira, destacando-se por ser um “jornal de opinião” e apresentando-se como isento de qualquer compromisso partidário. Alguns posicionamentos caracterizaram a criação do jornal: uma linha mais participativa e combativa; a defesa do direito, do bem-estar e das liberdades do povo; e o alinhamento com as camadas menos favorecidas da sociedade.¹⁷ Sob a alegação de imprimir em suas oficinas folhetos clandestinos, com supostas propostas tenentistas, o periódico teve a sua circulação suspensa de agosto de 1924 a maio de 1925.

Durante o Governo Provisório, já sob a direção de Paulo Bittencourt, filho de Edmundo, o periódico manteve-se numa posição ambígua ao apoiar parcialmente Vargas. Até esse período, o jornal ainda afirmava a sua posição isenta de ligações com partidos políticos, mas, a partir de então, assumiria uma postura de oposição a Getúlio Vargas, posicionando-se contra o monopólio estatal do petróleo, antes da criação da Petrobrás, e apoiando o inquérito policial-militar instaurado pela Aeronáutica para apurar os responsáveis pelos atentados a Carlos Lacerda e pela morte do major-aviador Rubens Vaz.¹⁸ Em 1955, o *Correio da Manhã* defendeu a posse de JK, embora tenha demonstrado ser um de seus piores opositores durante o tempo em que governou.¹⁹ Com a instauração da ditadura e, principalmente, com o Ato Institucional nº 5, o jornal entrou em declínio e deixou de circular em 8 de julho de 1974.

A revista ilustrada *O Cruzeiro*, fundada em 1928 pelo Grupo dos Diários Associados, de propriedade de Francisco Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, contava com grande prestígio entre o público feminino, dado o grande número de reportagens, fotos e ilustrações

¹⁶ NASR, Rebeca Monroy. ¿Ante la mentirosa veracidad, la inverosímil realidad fotográfica? *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 6, n. 1, p. 80-104, jun. 2010. p. 87.

¹⁷ Entre as campanhas iniciais do periódico podem ser citadas as suas lutas contra o aumento do preço das passagens de bonde da Companhia São Cristovão, os jogos de azar e a existência de funcionários públicos que extorquiam dinheiro de comerciantes. Suas páginas costumavam destacar os movimentos coletivos e demonstrar insatisfação com o controle do poder pelas oligarquias agroexportadoras. LEAL, Carlos Eduardo. *Correio da Manhã*. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* - pós 1930. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. v. I, p. 1625-1632, p. 1625-1626.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1627-1629.

¹⁹ Manifestou-se contra a construção de Brasília, acreditando em um possível esvaziamento político do Rio de Janeiro, o que não seria interessante para um jornal que tinha a sua sede na Capital Federal. *Ibid.*, p. 1630.

que trazia em suas páginas, além da qualidade do papel utilizado, do renome dos colaboradores, dos aconselhamentos ao sexo feminino e das novidades do mundo da moda. Entre as inovações trazidas pela revista, que conquistou muitos adeptos no Brasil e no mundo, e chegou a obter um público de quatro milhões de leitores, destaca-se o fato de inaugurar a rotogravura na imprensa ilustrada nacional, e contar, já no início da década de 40, com agências espalhadas em todo o país e com correspondentes nas principais capitais internacionais²⁰, como Lisboa, Paris, Roma, Madri, Londres, Berlim e Nova Iorque.

A revista *O Cruzeiro* alcançou seu auge durante a segunda metade da década de 40 e os anos 50, quando atingiu a média de 550 mil exemplares, número que seria mantido até o início dos anos 60.²¹ O periódico procurava impor à sociedade novos padrões de comportamento, intitulando-se “porta voz da modernidade”, e encontrava respaldo principalmente nas camadas médias urbanas, embora a circulação de informações não se limitasse somente a estas, uma vez que outros grupos tinham acesso à publicação por meio de empréstimos ou doações de números antigos.²²

Em 1952, *O Cruzeiro*, que então representava a mídia escrita de maior circulação no país, encontrou uma forte concorrente: a revista *Manchete*. Esta foi fundada em 26 de abril daquele ano por Adolfo Bloch, apresentando uma concepção mais moderna, com a incorporação de inovações gráficas e exposição de um maior número de páginas em cores. A fim de vencer a concorrente, Bloch aliou a experiência adquirida nas tipografias da família, ainda na antiga União Soviética, com a introdução de aprimoramentos no equipamento gráfico. Assim como a antecessora, a *Manchete* buscou inspiração em revistas ilustradas estrangeiras, sobretudo na francesa *Paris Match*, e apresentou como ponto forte o elemento fotográfico, chegando inclusive a contratar agências estrangeiras para fornecer material fotográfico de qualidade. A *Manchete* foi considerada a segunda maior revista brasileira de sua época e atingiu o seu apogeu com o declínio de *O Cruzeiro*.

Ao trabalhar com os filmes de chanchada e com os periódicos, pretende-se explorar o imaginário social, e, para tanto, é conveniente recorrer às reflexões de Bronislaw Backzo, de acordo com quem é justamente por meio do imaginário que uma coletividade constrói uma identidade, cria uma representação de si e estabelece a distribuição dos papéis e das posições

²⁰ RIBEIRO, Diva Conceição. *Retórica e propaganda: o feminino na revista O CRUZEIRO – 1928 a 1960*. 2009. 133 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 22-23.

²¹ VELASQUES, Muza Clara Chaves. *O Cruzeiro*. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro - pós 1930*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. v. I. p. 1727-1730, p. 1729.

²² ESSUS, Ana Maria Mauad de S. Andrade; GRINBERG, Lúcia. O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 129-148, 1994. p. 141.

sociais.²³ Segundo o autor, o imaginário social opera pelo sistema simbólico, construído pelas experiências, desejos e aspirações dos agentes sociais.²⁴

O imaginário, enquanto objeto de investigação dos historiadores, ganhou importância com o declínio das posturas científicas e racionalizantes que dominavam o saber histórico e que entendiam o imaginário como deformação da realidade. À medida que as certezas do processo científico se mostraram incapazes de explicar a complexidade do real, o estudo do imaginário passou a ocupar uma posição de maior destaque. Segundo Sandra Jatahy Pesavento, “[...] o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade”.²⁵ Assim, enquanto representação do real, o imaginário caracteriza-se por um sistema de ideias-imagens de representação coletiva, que enuncia um sentido além do aparente e atribui significado ao mundo.²⁶

Uma vez que as análises nesta pesquisa envolvem imagens em movimento (filmes) e fixas (periódicos), foram utilizadas abordagens que tratam da análise dessas duas modalidades, como as de Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété²⁷, Martine Joly²⁸ e Boris Kossoy²⁹. O documento fílmico não foi trabalhado como “verdade absoluta” ou “reflexo” direto ou indireto da realidade, mas como manifestação das percepções humanas, inserida no âmbito de práticas e representações culturais, políticas e ideológicas do tempo em que foi produzida³⁰. As imagens cinematográficas são representações coletivas do mundo social e, portanto, permitem entender como o homem representou a si mesmo, recriou o seu mundo e se viu nesse universo recriado.³¹

A obra de Martine Joly sobre a análise da imagem mostrou-se especialmente importante na realização desta pesquisa, haja vista o aporte teórico que representa, a revisão que faz dos principais estudiosos do assunto e o fato de trabalhar com a imagem visual fixa,

²³ BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: ROMANO, Ruggiero. *Enciclopedia Einaudi* (Anthropos-Homem). Tradução de Manuel Villaverde Cabral. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. v. 5. p. 296-332., p. 309.

²⁴ Ibid., p. 311-314.

²⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995. p. 15.

²⁶ Ibid., p. 16.

²⁷ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

²⁸ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

²⁹ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002; KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

³⁰ PELEGRINI, Sandra de C. A. História e Imagem: a ficção teatral e a linguagem cinematográfica. In: _____ (Org.). *Dimensões da imagem: interfaces teóricas e metodológicas*. Maringá: Eduem, 2005. p. 123-154, p. 125.

³¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1. p. 165-196, p. 189.

entendida como necessária para a abordagem de mensagens mais complexas, tais como filmes, animação e imagem em sequência.

As considerações de Joly foram utilizadas por especificarem diversas significações e usos da “imagem”. A partir das análises de Charles Sanders Peirce sobre os signos, Joly observa que um signo é “[...] algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade”. Os signos foram divididos por Peirce em três tipos principais – ícone, índice e símbolo – e a imagem, que será abordada nesta pesquisa, foi considerada como uma subcategoria do ícone, por manter uma relação de analogia qualitativa entre o referente e seu significante. Nesse sentido, a autora chama a atenção para a redução que houve da imagem enquanto representação visual e ao posterior entendimento de que a imagem é algo complexo, que envolve várias categorias de signos, como: signos icônicos (analógico), signos plásticos (cores, formas, composição interna, textura) e signos linguísticos (linguagem verbal).

O ponto comum entre as significações diferentes da “imagem”, a partir do que se pode apreender da leitura de Joly, reside no fato de se assemelharem a outra coisa, e, por isso, estarem no campo das representações. Ou seja, sua função seria a de evocar outra coisa que não ela própria, utilizando o processo de semelhança, razão pela qual seria percebida, segundo essa interpretação, como um signo.³² A autora coloca ainda outras questões importantes para a análise da imagem, como conhecer para quem ela foi dirigida, sua função, seu contexto de produção e recepção e as significações que a “naturalidade” aparente das mensagens visuais implica.³³

Ainda para o trabalho com imagens, sobretudo as fotográficas, foram utilizadas as obras de Boris Kossoy, para quem a fotografia tem sido considerada como um “testemunho da verdade” dos fatos, uma vez que lhe foi atribuída uma credibilidade que impediu o questionamento da sua fidedignidade³⁴. No entanto, Kossoy mostra que a fotografia não está imune a manipulações diversas, relacionadas aos interesses do fotógrafo, do cliente e da casa publicadora. Sendo assim, a fotografia reflete a escolha do fotógrafo por determinado assunto, tendo como limites o espaço e o tempo em que se insere e os recursos tecnológicos disponíveis³⁵. A fotografia é, para Kossoy, um documento e uma representação, cuja análise iconográfica deve ser feita por meio da identificação de elementos técnicos (tais como fotógrafo, assunto, tecnologia empregada e detalhes icônicos) e elementos interpretativos, os

³² JOLY, op. cit., p.32-39.

³³ Ibid., passim.

³⁴ KOSSOY, op. cit., 2002, p. 19.

³⁵ KOSSOY, op. cit., 1989, p. 23-24.

quais envolvem a contextualização do assunto da fotografia dentro do seu momento histórico e o entendimento da realidade interior da representação fotográfica.³⁶ As reflexões de Kossoy devem ser levadas em consideração na análise das imagens, sobretudo as fixas, que nesta pesquisa compreendem as fotografias de mulheres no carnaval, presentes nos periódicos selecionados.

Considerando a forma como a mulher foi apreendida em manifestações carnavalescas nos periódicos e filmes trabalhados aqui, fez-se necessária a utilização do conceito de *representação*, conforme descrito por Roger Chartier, em *A história cultural: entre práticas e representações*. O autor considera que as representações, criadas pelos indivíduos ou grupos sociais para interpretar e atribuírem sentido à realidade em que vivem, são determinadas pelos interesses dos que as forjam e, portanto, não são formadas de maneira neutra, mas utilizadas pelos grupos para tentar impor seus valores e suas concepções de mundo social.³⁷

Ao considerar o campo das representações como um espaço de conflito entre as visões do mundo social elaboradas pelos grupos, Chartier afirma que a história cultural poderia regressar ao social. Ele recusa um social previamente definido na correspondência entre formas culturais particulares e grupos sociais específicos, preferindo as “práticas partilhadas que atravessam os horizontes sociais”. O autor, então, propõe que se considere como representações os vestígios, sejam eles do tipo que forem, sempre atrelados às práticas sociais, que constituem o seu referente externo. Os objetos históricos devem ser entendidos dentro das práticas que os determinam, uma vez que as próprias práticas são histórica e socialmente variáveis, dependendo das formações sociais e culturais.³⁸

Nesse sentido, Chartier ressalta a singularidade das práticas e a relação de complementaridade entre elas e as representações. Tanto os objetos culturais seriam produzidos entre práticas e representações, quanto os sujeitos produtores e receptores de cultura, e a noção de representação, tal como entendida pelo autor, tornaria a apreensão do real inteligível, dado o seu papel como lugar de construção de significados. Sendo assim, por meio da utilização do conceito de representação, foi possível perceber como a imprensa e o cinema apreenderam a mulher, a partir da visão que tinham sobre a sua participação no carnaval e na sociedade como um todo, traduzindo uma determinada forma de ver e pensar o feminino.

³⁶ KOSSOY, op. cit, 2002, p. 57-60.

³⁷ CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988, p. 17-23.

³⁸ Ibid., p. 78-87.

Como as reflexões de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété envolvem questões sobre a linguagem cinematográfica – como narrativa, linguagem e análise de cenários –, estas foram utilizadas na análise dos filmes propostos. A análise de um filme, conforme a metodologia desenvolvida por esses autores, deve conter uma parte descritiva e outra interpretativa. A primeira equivale à desconstrução do filme, ou seja, sua decomposição em elementos constitutivos e o detalhamento de suas sequências, a fim de reconhecer os códigos narrativos utilizados na obra. A segunda corresponde à reconstrução, que consiste em estabelecer elos entre esses elementos isolados e em entender como eles se associam, a fim de fazer surgir um todo significativo³⁹. Para tal, os autores mostram a necessidade de interrogar o filme, uma vez que fornece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve⁴⁰.

Considerando os objetivos específicos desta pesquisa, não foi priorizada uma análise mais técnica dos filmes, envolvendo decupagem de cenas e detalhamento do enquadramento cinematográfico. Optou-se por uma análise fílmica pautada na seleção das sequências mais representativas para a temática proposta, na transcrição dos diálogos considerados importantes e na análise de números musicais, tendo em vista os elementos que permitissem identificar as representações femininas presentes nos filmes, quais sejam: enredo, diálogos, vestimentas, músicas, cenários, comportamentos e perfis das personagens, para citar alguns.

A partir das questões que nortearam a pesquisa, e a fim de encaminhar a temática proposta, este trabalho foi estruturado em quatro capítulos.

No capítulo 1 – Mulheres e Carnavais no Rio de Janeiro dos Anos 50: o olhar da imprensa – apresenta-se a percepção da imprensa a respeito da presença da mulher nos festejos momescos. Por meio das imagens registradas pelos periódicos, é possível perceber as transgressões e o extravasamento das mulheres, que aproveitavam o clima mais livre dos festejos momescos para manifestar seus desejos e sua sexualidade. A década de 50 caracterizou-se por mudanças significativas na maneira de brincar o carnaval, com o crescimento vertiginoso das escolas de samba, a descentralização dos festejos (os bairros e subúrbios passaram cada vez mais a realizar os seus próprios folguedos), o desenvolvimento de clubes e sociedades e a preferência dos foliões por fantasias mais leves ou roupas esportivas, entre outras. Fez-se necessária, portanto, a compreensão da especificidade da mulher nessas celebrações, a fim de permitir uma posterior correlação com as temáticas carnavalescas presentes nos filmes de chanchada trabalhados na pesquisa.

³⁹ VANOYE; GOLIOT-LÉTÈ, op. cit., p. 15.

⁴⁰ Ibid., p. 54-55.

O capítulo 2 – O Gênero Chanchada e suas Heranças Carnavalescas – procura abordar o desenvolvimento do gênero cinematográfico chanchada, a trajetória da Atlântida (a maior produtora de filmes musicais carnavalescos) e a relação estabelecida entre chanchada e carnaval. É importante salientar que os valores culturais associados ao carnaval sempre estiveram presentes no cinema brasileiro, especialmente por meio do princípio de carnavalização, que consiste em parodiar, satirizar e debochar de situações, pessoas e elementos diversos, apresentando uma série de inversões e uma interpretação carnavalesca e cômica da realidade.

Os dois próximos capítulos tratam especificamente dos filmes de chanchada selecionados para a pesquisa e apresentam as temáticas carnavalescas expressas, principalmente, por meio das marchinhas e dos números musicais, a fim de se analisar a representação implícita da mulher. Por fim, é importante perceber a relação entre essas temáticas carnavalescas e a presença da mulher no carnaval, conforme a cobertura da imprensa. Além das questões expostas, o capítulo 3 – As Mulheres em Manifestações Carnavalescas no Filme *Carnaval Atlântida* – aborda também a proposta cinematográfica defendida pela produtora Atlântida, explicitada neste filme de 1953 por meio dos seus números musicais e enredo. *Carnaval Atlântida* é considerado o filme-manifesto da empresa, uma vez que apresenta uma discussão sobre o modo de fazer cinema no Brasil e estabelece a união entre paródia, chanchada e carnaval como a melhor alternativa para um cinema ainda em fase de desenvolvimento.

O último capítulo – As Representações das Mulheres no Filme *Garotas e Samba* – aborda as representações femininas contidas neste filme de 1957, por meio da análise de seus personagens, marchinhas carnavalescas, cenários, figurinos e enredo. O carnaval mostrado no filme é o das músicas das rádios – principalmente das marchinhas carnavalescas, que favoreciam sátiras e inversões – e dos bailes de salão – onde eram utilizadas fantasias estilizadas e curtas, típicas do período. Este filme evidencia, de forma clara, o “mundo às avessas” apresentado pelas chanchadas, uma vez que as mulheres aparecem em uma posição muito mais ativa no espaço público em relação à situação real de grande parte das mulheres dos anos 50. Apesar disso, o filme expressou representações ora conservadoras, ora ousadas a respeito da mulher, demonstrando a ambiguidade de uma sociedade em fase de transição.

1 MULHERES E CARNAVAIS NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 50: O OLHAR DA IMPRENSA

A década de 50 do século XX foi um período marcado por intensas transformações de ordem econômica, política e social no Brasil. Estiveram à frente do país dois governos – o de Getúlio Vargas e o de Juscelino Kubitschek – que fizeram de industrialização, urbanização e tecnologia as palavras de ordem. O fim da ditadura estadonovista no Brasil e a vitória da democracia no cenário mundial do pós-guerra criaram um clima de grande euforia e otimismo⁴¹. Com esse espírito, o desenvolvimento econômico foi colocado como a grande meta a ser atingida e os governos de Vargas e Kubitschek promoveram a aceleração da industrialização no país.

No período de 1933 a 1955 o processo industrial foi realizado sob a égide do capital estatal e do financiamento governamental dos Estados Unidos, concedido como contrapartida à participação brasileira ao lado dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial. A política varguista conseguiu que a taxa média da produção industrial brasileira crescesse cerca de 8% ao ano entre 1939 e 1952, e, nesse período, foram criadas a usina de Volta Redonda, da Cia. Siderúrgica Nacional, a Petrobrás e a Eletrobrás. De 1956 a 1967, a industrialização ficou concentrada no capital multinacional, principalmente no governo de JK, que impulsionou ainda mais o processo industrial, através da implantação da indústria automobilística, e promoveu a integração física do território por meio da mudança da capital para o centro do país e da construção de ampla rede rodoviária⁴². Desse modo, os chamados anos dourados, como Angela de Castro Gomes se refere aos anos do governo de Juscelino Kubitschek, foram caracterizados por euforia e pela crença no futuro promissor do Brasil, sendo que o desenvolvimento econômico deveria ocorrer paralelamente ao político, pretendendo, como resultado, um país moderno e democrático.⁴³

No que concerne ao crescimento industrial do Rio de Janeiro, são ilustrativos os dados do censo de 1950, que demonstram um significativo desenvolvimento nos anos precedentes à década de 50: o número de estabelecimentos industriais instalados na cidade passou de 1.541 em 1920 para 5.693 em 1950 (aumento de 269%), enquanto a mão de obra

⁴¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; CPDOC, 1991. p. 122-143, p.122.

⁴² SINGER, Paul. Interpretação do Brasil: uma experiência histórica de desenvolvimento. In: FAUSTO, Boris (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. O Brasil Republicano. Economia e Cultura (1930-1964). São Paulo: Deifel, 1984. v. 4. p. 209-245, p. 222-225.

⁴³ GOMES, Angela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; CPDOC, 1991, p. 2-3.

empregada no setor industrial passou de 56.299 em 1920 para 171.643 em 1950 (crescimento de 205%)⁴⁴. Desse modo, os desdobramentos socioeconômicos ao longo dessas três décadas criaram condições para que a cidade do Rio de Janeiro ganhasse ainda mais visibilidade no cenário nacional durante os anos 50 e passasse a sofrer os problemas típicos das cidades em crescimento.

As mudanças econômicas pelas quais passava o Brasil nesse período influenciaram alterações de ordem social e cultural nas cidades, com destaque para os impactos trazidos pelo intenso êxodo rural e pela urbanização. Tratando especificamente da década de 50, o Rio de Janeiro, capital federal que abrigava grande número de estabelecimentos industriais instalados, constituiu-se como uma das principais áreas de atração de migrantes. A população da cidade passou de aproximadamente 2,4 milhões de habitantes em 1950 para 3,3 milhões em 1960⁴⁵, o que gerou a ocorrência de diversos problemas, como é o caso das taxas elevadas de crescimento populacional, que não foram acompanhadas pelo aumento da oferta de emprego, gerando a desvalorização do preço da força de trabalho e o aumento da marginalização urbana.

Nesse contexto, com a grande especulação imobiliária, as pessoas mais pobres passaram a morar em áreas de difícil edificação – primeiramente nos morros do centro da cidade, e, posteriormente, nos da zona sul, o que acelerou o processo de favelização. Entre 1950 e 1960, enquanto o crescimento populacional registrado foi de 41%, a população favelada teve um incremento de 99%, levando a proporção de favelados em relação à população a passar de 7% para 10%, como demonstram os dados da Tabela 1, a seguir.

Tabela 1 - Crescimento da População Total e Favelada no Município do Rio de Janeiro entre 1950 e 1960

	1950	1960	Crescimento
População	2.337.451	3.307.163	41%
Favelados	169.305	337.412	99%
Proporção de favelados	7%	10%	

Fonte: PERLMAN, Janice. Marginalidade: do mito à realidade nas favelas do Rio de Janeiro. *Rio Estudos*, Rio de Janeiro, n.102, p. 1-18, maio 2003. (Coleção Estudos da Cidade). p. 05.

As transformações verificadas no período exerceram influência na participação feminina na sociedade, com a intensificação da entrada das mulheres no mercado de trabalho e o aumento da absorção da sua mão de obra pelas indústrias em desenvolvimento. De acordo

⁴⁴ CARDOSO, Ciro Flamarion; ARAUJO, Paulo Henrique da Silva. *Rio de Janeiro*. Madri: Mapfre, 1992, p. 219.

⁴⁵ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, Censo demográfico 1950-1960.

com Rosângela de Oliveira Dias, esse contexto levou as mulheres a pleitearem com mais vigor a sua participação no espaço público, embora ainda representassem um pequeno percentual do total da mão de obra efetiva do país e a maior parte da população feminina continuasse no lar. Os dados demonstram que a mão de obra feminina representava apenas 14,7% da força de trabalho total no Brasil em 1950, percentual que passou para 17,9% em 1960. No Rio de Janeiro, local de destaque na produção cinematográfica do país, a participação feminina era ainda menor, representando 11,4% da mão de obra total⁴⁶.

No mesmo período, o país foi palco do desenvolvimento das escolas de samba, do surgimento da televisão e de uma relativa massificação do rádio, dos discos, do cinema e de outras mídias, como jornais, revistas e livros, que experimentaram um significativo aumento de circulação. A atividade jornalística profissionalizou-se e os jornais tornaram-se empresas comerciais detentoras de poder econômico.⁴⁷ O jornalismo de opinião, de combate, foi gradualmente substituído pelo modelo norte-americano, que privilegiava a informação e separava o comentário pessoal da informação impessoal. Seguindo o modelo de desenvolvimento industrial da imprensa brasileira, as revistas femininas passaram por um processo de expansão, com um aumento significativo do público leitor e da tiragem de periódicos. A revista *O Cruzeiro*, por exemplo, publicou 300 mil exemplares semanais em 1948 e passou a 500 mil em 1952.⁴⁸ As transformações se ampliaram também para outros campos da produção cultural, como as artes plásticas e a poesia, com a preferência por *designs* mais arrojados e o desenvolvimento do concretismo, respectivamente. O Rio de Janeiro manteve nesse período sua posição central na vida política e cultural do país, tendo sido palco do surgimento de um importante movimento musical brasileiro no final da década: a Bossa Nova.

1.1 A Presença Feminina nos Carnavais Cariocas

Ao longo da trajetória do carnaval no Brasil, as mulheres desempenharam diversos papéis, de formas distintas conforme a época, as camadas sociais e o tipo de folguedo considerado. A fim de traçar a forma como a mulher carnavalesca foi apreendida pelos

⁴⁶ DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada*. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 84-86.

⁴⁷ ABREU, Alzira Alves (Org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 10.

⁴⁸ ORTIZ, op. cit., 2001, p. 192.

periódicos na década de 50, convém percorrer a sua trajetória nos carnavais passados, especialmente útil para entender o papel e o engajamento assumidos pelo sexo feminino durante os festejos momescos do período selecionado.

Apesar de a temática ter sido explorada em poucos trabalhos, que trataram de períodos anteriores ao aqui pesquisado, é possível apreender a participação do sujeito feminino nos carnavais, bem como os diversos papéis que assumiu nessas festividades. No artigo *Mulher e carnaval: mito e realidade*, a socióloga Olga von Simson mostra que ao longo da história do carnaval brasileiro a mulher desempenhou um papel indispensável nos festejos. No Entrudo, praticado entre o período colonial e o final do século XIX, por exemplo, a participação das mulheres de elite era significativa na organização e na efetivação propriamente dita da brincadeira, e suas casas eram utilizadas como centros da folia. Durante essas festas as mulheres participantes sentiam-se mais liberadas, a ponto de começarem os arremessos de farinha e água nos homens que mais as interessavam, enquanto as mulheres escravas, que não participavam da folia, confeccionavam os projéteis carnavalescos (laranjas de cheiro, por exemplo) que seriam usados durante as brincadeiras.⁴⁹

A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz assinala que, a partir de 1850, com o surgimento das sociedades carnavalescas e dos corsos, a participação da mulher de elite restringiu-se a uma posição de espectadora, uma vez que perdera o papel ativo na organização dos festejos e em outras atividades das sociedades carnavalescas, e não podia participar dos desfiles dos préstitos (formados por grandes carros alegóricos) e dos bailes de máscaras. A elas era permitido participar apenas do curso vespertino, das batalhas de confete e serpentina e de alguns bailes “reservados às famílias”. Tudo isso porque havia uma distinção entre as “mulheres honestas” e as “mulheres de má vida”, que participavam dos cortejos carnavalescos, sendo que as primeiras estavam protegidas do grande público pela reclusão nas carruagens, enquanto as segundas podiam se expor livremente. Com relação à mulher popular, esta tinha um papel ainda mais restrito, uma vez que os requisitos de luxo exigidos tornavam-se um empecilho para a sua participação.⁵⁰ Partilhando a mesma opinião, Simson assumiu que as mulheres participaram de forma limitada nos festejos momescos durante o carnaval cidadão-burguês, e até mesmo no início do carnaval popular.

A historiadora Raquel Soihet reconhece que nas décadas de 20 e 30 as mulheres sofreram censuras e críticas por parte do Estado e de suas famílias, devido à crença

⁴⁹ SIMSON, Olga R. de Moraes von. *Mulher e carnaval: mito e realidade* (Análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o Entrudo até as Escolas de Samba). *Revista de História*, São Paulo, n. 125-126, p. 07-32, ago./dez. 1991 a jan./jul. 1992. p. 09-11.

⁵⁰ QUEIROZ, op. cit., p. 52.

socialmente difundida em uma personalidade feminina conformista, obediente e intuitiva, que deveria exercer o seu papel de esposa e mãe dedicada. Havia sobre a mulher pressões exercidas pelos meios de comunicação, pela literatura, pela educação formal e também pelo aparato jurídico, que procuravam inibir a expressão de seus desejos e condenar qualquer tipo de atitude que fosse contrária às regras de comportamento consideradas adequadas. Entretanto, as crônicas da época demonstravam uma maior ousadia de mulheres que, na ausência de seus noivos e maridos, caíam na folia e provocavam desconfianças em seus parceiros, que passavam a vigiá-las.⁵¹ Apesar das contestações impostas pela sociedade da época, Soihet assinala que cada vez mais as mulheres populares, e também as pertencentes a outros segmentos sociais, manifestavam erotismo e assumiam um papel transgressor nos carnavais, ao buscar nestas festividades a realização de seus desejos e de sua sexualidade, aproveitando este momento tradicional de liberação à sua plena manifestação.⁵²

Por sua vez, Zélia Lopes da Silva questiona como as mulheres chegaram ao carnaval de rua, se após as mudanças de meados do século XIX elas perderam a posição central que ocupavam na organização e condução do carnaval, conforme apontaram os estudos de Queiroz e Simson. A autora trabalha com a hipótese de que o deslocamento da mulher burguesa da casa para a rua e a partilha do espaço público com outros estratos femininos propiciaram a busca por diferenciação em sua maneira de brincar o carnaval, de modo que mesmo não assumindo o papel tradicional de organizadoras dos festejos, as mulheres, tanto da elite quanto das classes populares, passaram, a partir de 1930, a ocupar outros papéis nos festejos momescos. Ao estudar o carnaval da cidade de São Paulo nas décadas de 20 e 30, a autora chamou atenção para alterações na participação feminina de diversos segmentos sociais nos carnavais realizados na capital. Por meio de suas pesquisas, Silva percebeu que as mulheres de elite passaram também a organizar festas carnavalescas, como aquelas promovidas pelo Clube Harmonia, enquanto as mulheres de origem popular, principalmente as negras, integraram os cordões existentes, ocupando nos desfiles oficiais posições de porta-estandarte e, posteriormente, de porta-bandeira, além de aparecerem muitas vezes como membros de diretorias de agremiações carnavalescas.⁵³

Em relação à sensualidade da mulher nos festejos momescos, Silva ressalta que, apesar de os cronistas e as autoridades públicas terem destacado o caráter libidinoso e erótico

⁵¹ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 157-176.

⁵² SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 177-197, p. 182.

⁵³ SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Eduel, 2008, p. 208-209.

de suas danças, este elemento não constituía a tônica dos desfiles. Os blocos e cordões da cidade de São Paulo, por exemplo, eram estruturados a partir do núcleo familiar e de amigos próximos, o que leva a crer que as mulheres contavam com a proteção do grupo do qual faziam parte. A autora conclui, dessas análises, que o carnaval propiciava às mulheres de todos os segmentos sociais experiências novas, uma vez que os comportamentos considerados “desviantes” atingiram, de igual maneira, tanto as mulheres das elites quanto as das camadas populares, apesar da escassez de informações a respeito das últimas.⁵⁴

No que diz respeito aos anos 50, alguns periódicos empreenderam uma intensa cobertura do carnaval, como as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, nas quais era comum que edições praticamente inteiras fossem dedicadas a registrar os principais festejos momescos do Rio de Janeiro, principalmente aqueles destinados às camadas médias e altas, que contavam na maioria das vezes com a presença de figuras de relevo nacional e internacional. Dessa forma, os jornalistas dessas revistas destacavam as festas realizadas em salões, como os do Teatro Municipal, do Hotel Copacabana, do Hotel Quitandinha e do Iate Clube, e tornavam-se comentaristas dos acontecimentos dos bailes, emitindo diversas opiniões sobre a animação dos foliões, seus excessos, o sucesso dos carnavais, a participação das mulheres, seus modos de brincar e as vestimentas que trajavam. Outras modalidades de brincar o carnaval também eram cobertas pela imprensa ilustrada, principalmente os desfiles das escolas de samba, que no decorrer da década passaram a ganhar mais espaço nas revistas. Contudo, os grandes bailes carnavalescos ainda eram o seu foco principal.

Outro importante periódico a ser considerado para compreensão da configuração do carnaval na década de 50 é o jornal matutino *Correio da Manhã*, que divulgava em suas páginas os principais bailes pré-carnavalescos e carnavalescos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro e trazia a público as instruções da polícia sobre aquilo que não seria permitido durante os festejos.

As edições de carnaval das revistas ilustradas alcançavam grande sucesso de público e exigiam significativos esforços de suas equipes, como demonstra o depoimento de Accioly Netto, diretor de *O Cruzeiro*:

Os números de Carnaval eram igualmente atraentes, só que muito mais difíceis de editar, já que tudo precisava ser feito em cima da hora, para que a cobertura dos bailes e desfiles não ficasse “velha”. Isto significava muitas noites de vigília, na redação e nas oficinas, bem como entre os repórteres que saíam para cobrir os eventos. O número que circulava na semana anterior ao Carnaval era também especialmente difícil pois, embora já tratasse quase que exclusivamente do assunto, era na verdade feito “no vazio”, isto é, em cima de fatos que ainda iriam acontecer.

⁵⁴ SILVA, op. cit., 2008, p. 220-239.

Era portanto necessária muita imaginação e grande dose de malícia. Esse número trazia sempre reportagem sobre o Baile do Havaí, no Iate Clube, que acontecia na sexta-feira anterior à semana do Carnaval, facilitando um pouco as coisas.⁵⁵

Uma das inovações trazidas pelos periódicos da época, aplicada fortemente na cobertura do carnaval, foi a utilização do fotojornalismo, que consistia na presença de uma dupla “repórter-fotógrafo” para o registro dos principais eventos, permitindo que fossem apresentadas fotos dos desfiles das escolas de samba, dos ranchos, dos préstitos, dos bailes de salão e dos bailes à fantasia para adultos e crianças. Constituía uma linguagem imbuída de um caráter didático, de um forte controle por parte da equipe editorial na correlação texto/imagem e de uma nova forma de disposição das fotos e do texto, utilizando diferentes tamanhos e formatos, e rompendo os esquemas tradicionais de enquadramento. Ainda por meio da imagem, o fotojornalismo⁵⁶ estruturaria uma nova mensagem, que visava naturalizar as representações de classe e reafirmar, pelo texto escrito, a força de convencimento da imagem fotográfica.⁵⁷

É importante ressaltar que a década de 50 constituiu o auge da fotorreportagem no Brasil, advindo do crescimento da circulação de revistas ilustradas e do predomínio da fotografia na edição jornalística. Dessa forma, as imagens apresentadas pelos periódicos trabalhados nesta pesquisa – produzidas na maior parte das vezes com a finalidade de satisfazer os interesses e as expectativas dos seus leitores – constituem indícios importantes para desvendar as representações da mulher nos festejos carnavalescos do período.

Superados os problemas decorrentes da Segunda Guerra Mundial e da ditadura varguista, responsáveis pela repressão da livre expressão popular, pela dificuldade em adquirir determinados produtos carnavalescos e pela debilidade do carnaval nos anos anteriores, no início da década de 50 havia muita expectativa em relação aos festejos carnavalescos. Apesar das previsões de uma possível “morte do carnaval”, os festejos de 1950 foram descritos como

⁵⁵ NETTO, Accioly. *O império de papel* – Os bastidores de O Cruzeiro. Porto Alegre: Sulina, 1998, p. 136.

⁵⁶ O fotojornalismo pode ainda ser dividido em duas categorias: a foto como registro em um momento único, ou como elemento de uma série, destinada a formar uma história. Neste último caso insere-se a fotorreportagem, a qual tem a imagem fotográfica como o cerne da cobertura jornalística, de tal modo que os textos passam a funcionar como complementos. Não obstante a sua autonomia icônica, a fotografia de imprensa precisa de texto/legenda para completar o processo comunicacional e orientar o “nível correto da leitura”, haja vista a multiplicidade de sentidos que uma imagem pode gerar. Além disso, na fotografia de imprensa o sistema produtivo é constituído pela relação entre produção, circulação e consumo, sendo que o modo de formação do discurso define a natureza do sistema no conjunto. PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991, p. 44-45.

⁵⁷ ESSUS; GRINBERG, op. cit., p. 139.

um verdadeiro sucesso, graças às iniciativas do prefeito Ângelo Mendes de Moraes⁵⁸, que procurou restaurar os festejos na cidade.

A presença de mulheres bonitas e animadas era requisito básico para o êxito de qualquer baile de carnaval, segundo a imprensa. No entanto, era ressaltada a disputa existente entre as mulheres mais velhas – as “balzaquianas” – e as mais jovens – os “brotinhos” – pela atração dos olhares do sexo masculino e pelo destaque nos bailes. Algumas músicas carnavalescas do período tematizaram o assunto, como as marchinhas *Meu brotinho*⁵⁹ (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), *Balzaqueana*⁶⁰ (Antônio Nássara e Wilson Batista) e *Marcha do cabrito*⁶¹ (Roberto Martins e Ary Monteiro), para citar apenas algumas. Nos anos 50 a aparência jovem era bastante valorizada, razão pela qual a cobertura dos festejos carnavalescos apresentava grande número de referências aos “brotinhos” e à sua preferência por roupas mais curtas, capazes de ressaltar sua beleza. A respeito disso, é representativa a declaração dada por um grupo de brotinhos, em 1952, sobre a tendência em deixar as pernas à mostra nas fantasias: “Muito pano no carnaval é para balzaquiana – Sou brotinho e do cordão da Eva Me Leva”.⁶²

O periódico *O Cruzeiro* ressaltava a sensualidade de algumas mulheres no período, principalmente das mais jovens, e frequentemente era destacado o olhar “malicioso, vivo e brejeiro” das garotas, as quais eram capazes de atrair a atenção dos foliões com a sua beleza, espontaneidade e graça, e de abrir as mais “cerradas portas” com as suas pernas à mostra.⁶³ A revista trazia sempre os versinhos do escritor A. Ladino (pseudônimo de Edgar Alencar), a respeito da participação feminina no carnaval, que denotavam ora um tom de aconselhamento, ora de ironia e sarcasmo. Nos vários números da revista, Ladino convocou as mulheres a aderirem francamente à farra carnavalesca, exaltando atributos como liberdade, sensualidade, alegria e jovialidade, tal qual fica evidenciado nos trechos a seguir, selecionados de 1950:

⁵⁸ As ações do então ex-oficial do Exército, que incluíram investimentos em decoração e iluminação na cidade do Rio de Janeiro, e a difusão da festa pelos jornais, rádios e outros meios de divulgação, foram entendidas como benéficas para o carnaval carioca, razão pela qual o seu busto chegaria a ser colocado em 1953 na sede da Associação dos Cronistas Carnavalescos, em homenagem aos serviços prestados ao carnaval durante o período que governou a cidade. LEAL, José. Os grandes foliões do Rio. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 48, 21 fev.1953.

⁵⁹ “Ai, Ai brotinho/não cresça meu brotinho/E nem murche como a flor.../ai, ai brotinho/ eu sou um galho velho,/mas eu quero o seu amor! Meu brotinho, por favor, não cresça! por favor, não cresça! já é grande o cipoal! Veja só que galharia seca/ tá pegando fogo este carnaval!”

⁶⁰ “Não quero broto /Não quero, não quero não/ Não sou garoto/Pra viver na ilusão/ Sete dias da semana/Eu preciso ver/ Minha balzaqueana/ O francês sabe escolher/Por isso ele não quer/Qualquer mulher/ Papai Balzac já dizia/ Paris inteira repetia/ Balzac tirou na pinta/ mulher, só depois dos trinta”.

⁶¹ “Caramba que broto bonito/De onde é que este broto vem/ Quem gosta de broto é cabrito/É cabrito e eu também/Mé.....é me/ Faz o cabrito/ Quando vê um brotinho, quer comer/ E eu faço/ Fiu, fiu/ Quando vejo um brotinho aparecer”.

⁶² AMÁDIO, José. Alegria e Confusão. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 18, 01 mar. 1952.

⁶³ GRACO, Eduardo. Mamãe, eles são de família. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 66, 8 mar. 1952b.

Se a vida é tão passageira,
garôtas não fazeis mal,
transformando a vida inteira
num eterno carnaval.

[...]

que me importa o moralista,
se eu não faço isso por mal
e quem puder que resista
ao fogo do carnaval.

[...]

Que me importa o Ludgero
que me importa o Valdemar,
nada de afeto sincero,
o que eu quero é me esbaldar.

[...]

De pierrete ou colombina,
de calças, “shorte” ou maiô,
vou cumprir a minha sina
zombando do meu pierrô.⁶⁴

Enquanto momento de inversão, o carnaval permitia comportamentos considerados “imorais” ou “pecaminosos” na vida cotidiana, tal como expresso nos versos acima pelas afirmações “nada de afeto sincero, o que eu quero é me esbaldar” e “quem puder que resista ao fogo do carnaval”. A provocação dos homens pelas mulheres passa a ser considerada como algo normal, típico dos festejos carnavalescos, pois, como apontou Roberto da Matta, o corpo em movimento manifesto no carnaval exigia seu complemento masculino ou feminino, atraindo o “outro” numa alusão ao ato sexual. A norma do recato, prezada no mundo diário, é substituída pela “abertura” do corpo ao grotesco e, portanto, às suas possibilidades de tornar-se objeto de desejo e instrumento de prazer.⁶⁵

O carnaval era palco também de desentendimentos entre os casais, ou mesmo de términos de relacionamentos, motivados pelo ambiente considerado mais “livre”, pelo uso excessivo de bebidas e pelas manifestações de ciúmes. São inúmeros os casos de brigas descritos pelos periódicos, como estes ocorridos durante o baile do rádio em 1950:

[...] uma senhora não gostou que o marido flertasse com um brotinho ou não se entusiasmou muito com o interesse do brotinho pelo marido. O fato é que, tentando mostrar aos dois que eles não estavam agindo direito, despachou alguns copos ao rosto de ambos [...]. O segundo caso foi mais ou menos semelhante. Um folião que se requebrava junto aos demais achou por bem aproximar-se o mais que pôde de uma dama que olhava a fuzarca de uma mesa recuada. Diante da dama, fez passo de frevo, de samba e de marcha, até de maracatu fez também. E parecia estar a não mais deixar-lhe a visão livre, quando o marido da senhora, que vinha assistindo pacientemente a demonstração, achou que era tempo de interferir. Um murro aplicado no queixo.⁶⁶

⁶⁴ LADINO, A. Chegou a hora garôtas! *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 35, 18 fev. 1950.

⁶⁵ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 140.

⁶⁶ CARNEIRO, Luciano. O baile do rádio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 52-68, 04 mar. 1950.

O amor celebrado nos carnavais não era o amor idealizado como “puro” e ligado ao casamento e à família, mas sim aquele arrebatado pelas paixões momentâneas (típicas desses festejos) e desprovido, na maioria das vezes, de intenções de desdobramento em um envolvimento posterior. Apesar de o carnaval constituir um momento naturalmente libertador das hierarquias e tabus, havia ainda um moralismo quanto à participação de determinados segmentos de mulheres, como as desquitadas, o que fica explícito no diálogo estabelecido entre um fotógrafo e um folião durante uma festa pré-carnavalesca de 1952:

- Não fotografe aquela moça de vestido floreado
- Por quê?
- Porque ela está se desquitando e não fica bem...⁶⁷

Na década de 50, a separação ainda era considerada uma grande ameaça às mulheres casadas, haja vista a dependência econômica em relação ao marido e os preconceitos que sofriam em uma sociedade que prezava o casamento como forma primordial de realização da mulher. As mulheres separadas, rotuladas como “liberadas”, eram consideradas más influências para as casadas, razão pela qual estavam sujeitas a toda espécie de crítica social, e eram vigiadas pelos demais para que não mantivessem relacionamentos amorosos, sob a pena de perder a guarda dos filhos. As regras sociais para o homem eram mais brandas e o fato de ser desquitado e ter outra mulher não influenciava negativamente a sua reputação.⁶⁸

Não obstante o crescimento urbano e industrial dos anos 50 ter conduzido o país ao aumento das possibilidades educacionais e profissionais de homens e mulheres, e a uma maior aproximação entre ambos os sexos, as distinções entre os papéis feminino e masculino continuavam nítidas. As mulheres deveriam se dedicar primordialmente à vida doméstica, cuidando da casa, dos filhos e do marido, enquanto os homens eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos, tendo poder sobre ambos.⁶⁹

O código tácito de moralidade distinguia dois tipos de mulheres: as de família e as levianas. As primeiras apresentavam um comportamento considerado recatado, com respeito à família e as regras sociais, e não mantinham relações sexuais antes do casamento. As segundas, por sua vez, eram as mulheres que se deixavam envolver sexualmente antes do matrimônio. Alguns periódicos do período, como *O Cruzeiro* e o *Jornal das Moças*, apresentavam a infidelidade masculina como algo aceitável, justificada pelo instinto natural

⁶⁷ GRACO, Eduardo. Apaches invadem o Rio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 82, 12 jan. 1952a.

⁶⁸ BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 607-639, p. 631-636.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 608.

do homem, em contraposição à mulher, para quem tal comportamento era condenado. Quanto à participação da mulher no mercado de trabalho, havia ainda na sociedade preconceitos pautados no argumento de que elas poderiam colocar em perigo a estabilidade do matrimônio e a organização doméstica.⁷⁰

Embora o código de conduta fosse forte o suficiente para moldar o comportamento de muitas mulheres nos anos 50, não impediu que muitas fugissem aos padrões estabelecidos. A vontade de transgredir manifestava-se em práticas como ler coisas proibidas, fumar, explorar a sensualidade das roupas e penteados, buscar colocação profissional, contestar secreta ou abertamente a moral sexual e abandonar o ideal de casamento e virgindade. Os questionamentos das mulheres mais ousadas contribuíram para a ampliação dos limites estabelecidos para o feminino e criaram espaço para futuras transformações.⁷¹

Os festejos momescos eram considerados como naturalmente propiciadores de inversões e transgressões, uma vez que as pessoas podiam manifestar seus desejos e sua sexualidade de uma forma mais aberta que no cotidiano. A manifestação da sensualidade evidencia-se nas mulheres de todos os segmentos sociais, não apenas naquelas pertencentes às camadas populares, contrariando o julgamento de que esse atributo seria exclusivo da negra e da mulata. Diferentemente das décadas de 20 e 30, em que a sociedade brasileira apresentava-se mais rígida e normatizadora, e o disfarce ocupava um papel preponderante nas transgressões femininas, na de 50 é possível perceber a inversão e o extravasamento das mulheres, sobretudo nas poses e atitudes registradas pela imprensa, que selecionava as imagens com maior impacto visual. As fantasias continuaram representando uma das formas pelas quais as mulheres manifestavam seus desejos nos carnavais, mas sua presença foi menos recorrente nessa década. Verificar-se-á que o fato de as fantasias terem passado a ser descritas como cada vez mais minguadas é indicativo da maior ousadia do sexo feminino, que buscava no carnaval formas mais explícitas para extravasar e expor a sua sensualidade.

Outrossim, não obstante a perceptível susceptibilidade das mulheres a permitir-se flagrar em poses e comportamentos ousados, é importante contrapor esse fato à interferência do fotógrafo no momento da realização da imagem. A participação deste se efetiva, sobretudo, na seleção dos elementos que entrarão na composição da fotografia, havendo assim um trabalho de investigação, análise e intervenção no real.⁷² No carnaval, por exemplo, os fotógrafos registravam os momentos considerados mais significativos para transmitir uma

⁷⁰ BASSANEZI, op. cit., p. 610-624.

⁷¹ Ibid., p. 622.

⁷² PEREGRINO, op. cit., p. 84-85.

determinada visão sobre os folguedos, de modo que escolhas eram feitas a partir de um conjunto de outras possibilidades. As revistas ilustradas procuravam trazer imagens e reportagens sobre o carnaval que pudessem atrair os leitores, ávidos em ter acesso a fatos inusitados e às melhores imagens dos festejos. Para destacar-se entre as demais revistas, *O Cruzeiro* recorreu a diversas formas de manipulação na cobertura do carnaval, como revelou posteriormente o diretor de redação do periódico, Accioly Netto:

[...] devo dizer que era difícil fazer uma cobertura original, já que todas as revistas publicavam fotografias praticamente iguais. Mas nós acabamos lançando mão de um pequeno truque para contornar o problema. Contratávamos algumas garotas bonitas, que eram vestidas com fantasias mandadas fabricar por nós. Em determinado momento do baile, em pontos estratégicos do salão – onde se encontravam nossos fotógrafos –, as garotas apareciam, enquanto os flashes espoucavam, para logo desaparecer. Com isto, *O Cruzeiro* circulava mostrando gente bonita que nenhuma outra revista tinha tido tempo de focalizar.⁷³

Os jornais e revistas expunham as fotografias como atestados de autenticidade daquilo que fora captado pelas lentes do fotógrafo, ou seja, como referenciais da própria realidade. Segundo Roland Barthes, a especificidade da fotografia reside na emanção do real passado, de modo que seria impossível negar seu conteúdo, justamente por representar um momento único no tempo e no espaço, não passível de repetição, e um testemunho “daquilo que aconteceu”⁷⁴. Essas colocações permitem compreender o uso da fotografia pelos periódicos como forma de atestar a veracidade dos fatos, mesmo que muitas delas fossem forjadas.

O autor expõe ainda outros pontos importantes que devem ser considerados na análise das imagens, como o fato de que muitas situações apresentadas nas fotografias eram o resultado de situações produzidas, e não flagrantes surpreendidos pela câmera. Além disso, o simples fato de saber que está sendo observado pela objetiva de uma máquina fotográfica pode provocar uma mudança de comportamento do sujeito, a fim de transmitir outra imagem de si. Conforme afirma Barthes, diante da objetiva, a pessoa torna-se ao mesmo tempo aquela que julga ser, aquela como gostaria de ser julgada, aquela que o fotógrafo realmente julga e aquela de que busca exibir sua arte.⁷⁵ Essas considerações são importantes para desvendar as representações construídas a respeito da mulher nos festejos carnavalescos, tendo em vista a forma como estas mulheres se deixaram fotografar e como quiseram ser vistas.

⁷³ NETTO, op. cit., p. 137.

⁷⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 13-15.

⁷⁵ BARTHES, op. cit., p. 27.

O fato de muitas fotos serem claramente posadas não significa uma ausência de transgressão e desnudamento por parte das mulheres que participavam dos festejos carnavalescos, pois, apesar da interferência do fotógrafo na sugestão de determinadas situações, as mulheres tinham consciência do grau de exibição ao qual estavam expostas. Uma evidência disso é que muitos comportamentos e vestimentas apresentados durante o carnaval eram considerados inapropriados e imorais pelos segmentos mais conservadores da sociedade da época, o que demonstra um clima de maior permissividade durante os folguedos. As fotografias dos carnavais das décadas de 20 e 30, por exemplo, revelam que as mulheres também posavam para as câmeras de jornais e revistas, embora suas transgressões fossem mais sutis, manifestas principalmente por meio das fantasias utilizadas, cujos personagens indicavam a quebra das normas tradicionais que norteavam a sociedade da época.⁷⁶

A década de 50 marcou mudanças significativas quanto às vestimentas utilizadas no carnaval, com as fantasias luxuosas e ornamentadas, típicas dos festejos passados, cedendo lugar a roupas mais leves, como shorts, blusas tomara-que-caia, baby dolls e fantasias que expunham as pernas e permitiam às folionas brincar de maneira mais descontraída o carnaval. Como já explicitado, as fantasias com muito tecido eram consideradas apropriadas para as balzaquianas, enquanto os brotinhos deveriam abusar das pernas à mostra.

Os periódicos lamentavam a escassez cada vez maior de fantasias, que resistiam em maior proporção apenas nos bailes do Municipal, do Copacabana e nos shows carnavalescos das boates. Entre as razões para essa mudança, além da praticidade e do conforto dos trajes esportivos, destacaram-se o alto preço das fantasias e o contexto inflacionário do período, que levaram os foliões a buscarem roupas que podiam ser aproveitadas em outras situações depois das comemorações do tríduo de Momo. É importante ressaltar que o carnaval possibilitava às mulheres manifestarem seus desejos também por meio das fantasias, que as permitiam assumirem temporariamente o papel de mulher-gato, dançarina de can-can, diaba, ou simplesmente revelar partes do corpo normalmente encobertas pelas roupas do dia a dia. Isso era possível devido ao caráter libertador dos festejos em relação às convenções da vida diária.

O sucesso dos carnavais da década de 50, segundo os periódicos, estava relacionado, entre outros fatores, à presença de mulheres bonitas e sensuais, que se destacavam nos bailes por meio de fantasias que permitiam a exposição de suas pernas. Roupas de banho, como maiôs e calções, passaram a ser utilizadas por foliões em algumas festas carnavalescas, principalmente nos banhos de mar à fantasia, embora fosse recomendado que não se

⁷⁶ Sobre o assunto, ver: SILVA, op. cit., 2008, p. 199-239.

utilizassem esses tipos de trajes em determinados festejos. Os jornais costumavam divulgar portarias do chefe de polícia estabelecendo normas para os festejos do tríduo de Momo, que frequentemente traziam instruções quanto ao uso de roupas de banho, como esta publicada em 1952 pelo *Correio da Manhã*: “Não será permitido [...] o uso de fantasias que atentem contra a moral ou possam chocar a opinião pública, como calções de banho excessivamente curtos ou transparentes ‘maillots’ de duas peças excessivamente reduzidas”⁷⁷.

Durante a década de 50 tornava-se mais comum a utilização de “shorts” e “maiôs de duas peças” pelas mulheres. Mudanças no vestuário feminino faziam parte de uma revolução nos costumes, que ganhou projeção em todo o mundo ocidental após a Segunda Guerra Mundial. Os biquínis passaram a ser usados nas praias brasileiras principalmente na segunda metade da década de 50, enquanto os “shorts”, usados para práticas esportivas desde a década de 30, ganharam efetivamente as ruas somente no final dos anos 60⁷⁸. Nessa época, o Rio de Janeiro era um centro gerador de cultura, modismos e comportamentos, projetando as principais transformações para o restante do país. O carnaval carioca era considerado mais ousado e animado, e a imprensa transmitia essa ideia principalmente por meio das fantasias utilizadas e da manifestação de determinados comportamentos pelos foliões. Os periódicos procuravam captar imagens que mostrassem a irreverência dos festejos no Rio de Janeiro, e por mais que pudessem causar escândalos entre as pessoas mais conservadoras do Brasil, eram responsáveis pelo aumento da vendagem das revistas.

Tendo em vista as colocações apresentadas anteriormente sobre os trajes carnavalescos, pertinentes ao carnaval carioca, e a fim de ressaltar o seu caráter mais livre e ousado, vale explorar alguns festejos momescos do período. É possível identificar duas situações diferentes evidenciadas nas fotografias a seguir, ambas datadas de 1953. A Figura 1 mostra o baile de elite do Teatro Municipal, em que os foliões aparecem trajados com roupas de gala – como smokings e vestidos de festa – sem maiores preocupações com fantasias. Este baile costumava ser destacado pela elegância dos foliões, pelo clima de menor licenciosidade, pela ordem e pela profusão de fantasias. No entanto, o carnaval de 1953 foi descrito pela revista *Manchete* como fraco em relação aos anos anteriores em termos de animação e, principalmente, de fantasias utilizadas, em contraste às recomendações frisadas no convite: “a rigor ou fantasia de luxo, não sendo permitido em absoluto o branco para os cavalheiros”.⁷⁹ Ainda na Figura 1, o

⁷⁷ AMPLA liberdade no carnaval. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1952, p. 05.

⁷⁸ PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos, garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2010, p. 76.

⁷⁹ ROCHA, Antonio. Os ministros preferiram a bailarina mas... o morcego foi a fantasia mais aclamada. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 22, 28 fev. 1953.

grande número de homens de branco e a quase ausência de fantasias de luxo demonstram que, exceto os participantes dos famosos concursos, a maioria dos foliões não aderiu ao uso dos trajes solicitados pela organização do evento, indicando a mudança de comportamento dos participantes da pomposa festa que, segundo o periódico, decepcionou os curiosos que se aglomeravam nos arredores do teatro para apreciar as fantasias comumente glamorosas.

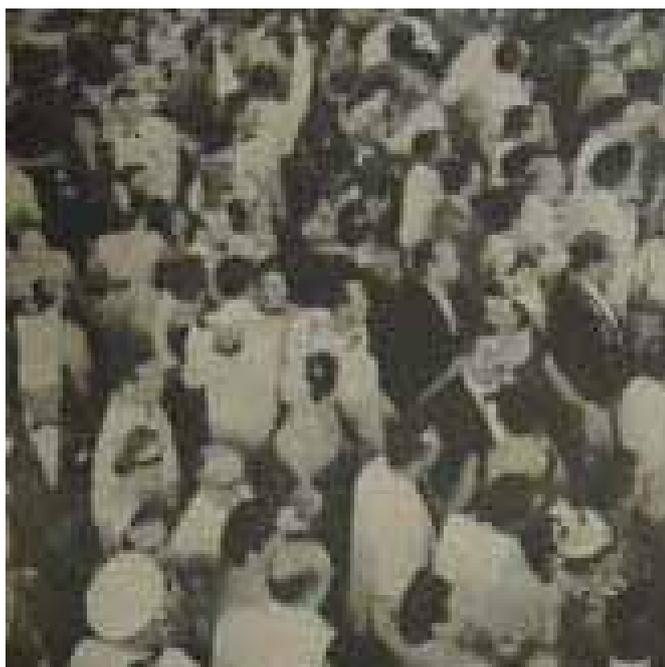


Figura 1 - Grupo de foliões no tradicional Baile do Teatro Municipal, em 1953⁸⁰

Já na Figura 2, é possível perceber uma maior liberdade e permissividade da foliã em um festejo pré-carnavalesco de 1953. A fotografia foi acompanhada da seguinte legenda: “A dúvida no baile era saber se esta jovem já entrou no baile tarada ou si ficou depois”. O termo utilizado para se referir a garota é uma referência ao nome do próprio bloco carnavalesco, denominado “Os Tarados”, que pela primeira vez em 1953 organizou bailes pré-carnavalescos e carnavalescos. O bloco foi criado por um grupo de rapazes de classes média e alta residentes em Copacabana, que tinham como objetivo promover bailes animados, em que fosse possível a total entrega “ao sereno, às bebidas e, principalmente, às mulheres”. O convite do baile era capaz de “impressionar a moral mais elástica”, segundo a revista *Manchete*, uma vez que apresentava os seguintes dizeres: “Um grupo de tarados espera a sua desprezível pessoa, sexta-feira, às 23 horas, (não foi identificado) do manicômio”.⁸¹

⁸⁰ Figura retirada de ROCHA, op. cit., p. 22.

⁸¹ OLIVEIRA, Carlos. Fala Tarado! *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 38, 07 mar. 1953.

O próprio emblema do grupo – um lobo descabelado, de dentes pontudos, babando lascivamente diante de uma mulher de seios descobertos – demonstra o propósito da festa e a forma como a mulher era representada: uma presa para os homens. Dessa forma, o grupo deixava claras as suas intenções de libertinagem durante os festejos, que foram descritos como animados e sem confusões. Essa Figura (2) apresenta uma moça trajada como heroína, com as pernas à mostra – característica típica das fantasias do período – e com uma postura que demonstra alegria e descontração. Verifica-se que o carnaval realizava-se de maneira diversa conforme o local e o grupo social a que era destinado. Roupas esportivas e descontraídas eram a preferência dos foliões no período, e, embora em bailes, como o do Teatro Municipal, essa indumentária não fosse recomendada, era comum que os foliões dela fizessem uso.



Figura 2 - Foliona no Baile dos Tarados, em 1953⁸²

Nesse sentido, é visível uma distinção entre ambas as fotografias, pois, enquanto a primeira é típica de um festejo em um clube de elite, a segunda denota um clima de maior liberdade e extravasamento. Apesar do desnudamento apresentado na imagem acima, é importante ressaltar que as fotografias de imprensa não são simples registros de um acontecimento, já que há interesses implícitos como o do fotógrafo, o da revista e o do próprio público consumidor. A produção de uma fotorreportagem é um processo fragmentado, que envolve: (1) a seleção da foto, determinada pelo acontecimento a ser retratado, e que requer

⁸² Figura retirada de OLIVEIRA, op. cit., p. 38.

escolhas técnicas; (2) o trabalho do editor de fotografia, que seleciona entre as imagens registradas aquelas que vão ser publicadas; e (3), por último, a editoria geral, que determina o espaço que as fotografias selecionadas vão ocupar junto ao texto na revista. Até a sua publicação, a foto pode ser cortada, ampliada e distorcida.⁸³ As imagens do carnaval são o resultado de escolhas realizadas pelos fotógrafos e trazem consigo a sua visão a respeito dos festejos e do papel da mulher nessas celebrações.

A cobertura realizada por revistas ilustradas a respeito do carnaval foi questionada pelo jornal *Correio da Manhã*, que, em matéria publicada em 1953, criticou a forma como os festejos carnavalescos eram apresentados pelas revistas desse gênero, afirmando haver, segundo o seu ponto de vista, um exagero daquilo que realmente acontecia durante o carnaval. Assim, publicou que:

O Carnaval das revistas ilustradas – quero dizer das estampas que o rememoram nos periódicos – é talvez mais livre, mais desabotoado, mais nu que os das ruas e bailes; porque nas ruas e bailes o que se vê é o espetáculo das pessoas em seu conjunto, na febre embora dêsse apêlo a todos os sentidos que existe na massa inebriada pela música e pelo álcool, aproximada pelos contatos ousados e certa, certíssima de que só a licenciosidade é de bom tom na circunstância, ao passo que nas revistas ilustradas o abuso da reportagem leva à fixação de poses lascivas, que muitas vezes nem são espontâneas, porque determinadas pela presença do fotógrafo ou por este sugerida. Assim, quem, passado o carnaval, abre uma revista supõe muito pior o ânimo dos folgasões. Veja-se esta série de pretendidos instantâneos, onde podemos observar mulheres embriagadas em colóquio impúdico, outras cavalgando homens pelo pescoço, mais outras exibindo ao extremo seus encantos naturais, tudo isso agravado por legendas explicativas, de que até se não excluem os nomes dos indivíduos [...] fazemos do Carnaval uma idéia lamentável, atribuindo-lhe sinal de ampla dissolução dos costumes, quando, bem examinadas as coisas, estas cenas constituem meros acidentes, não espelham a índole do povo. Sim, não espelham a índole de um povo devotado à família, como instituição que se encontra na base de sua vida. Ganham todavia o prestígio da publicidade, insinuando-se qual se fôssem a regra e não a exceção.⁸⁴

Neste discurso é negado o caráter libertador e subversivo do carnaval, uma vez que as poses apresentadas pelos foliões são colocadas como exceções que não deveriam receber maior atenção da imprensa. O jornal reitera, ainda, o papel da família como sustentáculo da vida e como valor moral presente inclusive no carnaval. O fotógrafo nestes festejos, assim como na sociedade como um todo, mais que capturar a espacialidade do cotidiano, compõe imagens de forma a transmitir significados e representações, e as fotografias, por mais pessoais que possam parecer, se inserem em um conjunto de escolhas possíveis, dentro do arsenal de recursos técnicos e estéticos disponíveis, e na ideologia com a qual o fotógrafo está

⁸³ PEREGRINO, op. cit., p. 45-46.

⁸⁴ REGO, Costa. O carnaval das fotografias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1953, p. 4.

comprometido.⁸⁵ No caso específico deste estudo, é visível, em várias reportagens das revistas ilustradas, o comprometimento dos jornalistas/fotógrafos com a ideia de carnaval como inversão e quebra de hierarquia, evidenciado em textos do tipo:

[...] foram três dias de tremendos desrecalques coletivos, 3 dias mágicos durante os quais pairou sobre a cidade inteira uma atmosfera misteriosa e inebriante, três dias de evasão das pequenas coisas que compõem a vida rotineira, com as suas convenções, os seus costumes, os seus valores estabelecidos. Homens e mulheres foram buscar no mais profundo de si mesmos os desejos insatisfeitos, os complexos de infância, as ambições irrealizadas, a inquietação irrelada, a sede soturna de amores e aventuras – e em rápidas horas de loucura consciente, das mais variadas formas, a maioria delas à maneira de uma legítima “transferência” onírica, procuravam a realização dos seus verdadeiros eus.⁸⁶

Assim, os periódicos procuravam registrar imagens que manifestassem a inversão dos valores estabelecidos, a fim de sustentar um ponto de vista sobre os festejos. Embora as fotos não sejam o único elemento que demonstre o caráter transgressor do carnaval, verifica-se que eram usadas como evidências desse julgamento, de modo que, mesmo sendo muitas vezes posadas, eram apresentadas como se fossem espontâneas, a fim de atribuir ao discurso maior poder de convencimento e criar a ilusão de que os comportamentos eram recorrentes, podendo ser flagrados a qualquer instante.

Enquanto o interesse pelas fantasias era menor pela maior parte dos foliões, como demonstrado anteriormente, os periódicos ainda incentivavam a utilização desse tipo de indumentária. A revista *O Cruzeiro* apresentava com frequência sugestões de fantasias assinadas pelo artista gráfico Alceu Penna, que propunha tanto concepções mais antigas, como as de colombina, pierrô e cigana, quanto mais modernas, tais quais as de motivos regionais brasileiros (gaúcho, malandro carioca e frevo), musicais (frevo, marchinha, samba e maxixe) e de inspiração de outras nacionalidades (pescador napolitano, coolie, Guadalajara, pampa, catalã, pescador português, tirolês, lótus). Em geral, as fantasias propostas eram luxuosas e destinadas às classes média e alta, compostas de veludo, bordado, linho, seda, cetim, crepe, strass e outros materiais de difícil acesso às camadas populares, de tal maneira que as roupas mais elaboradas ficavam restritas às classes economicamente favorecidas, que participavam dos concursos de fantasias promovidos pelos grandes clubes e salões, onde eram avaliados a riqueza de detalhes, o acabamento, a mão de obra e a estética dos trajés.

Os bailes do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, realizados entre 1932 e 1975, resultaram de uma longa linhagem de grandes bailes de máscaras que aconteciam desde 1840

⁸⁵ ESSUS; GRINBERG, op. cit., p. 137.

⁸⁶ MARTINS, João. O carnaval acaba no Iate Clube. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 51, 22 mar. 1952.

por todo o Brasil, influenciados por tradições europeias.⁸⁷ A fim de manter a identidade desses bailes, e estimular os foliões a comparecerem fantasiados, seus organizadores oficializaram, a partir de 1936, concursos para premiar as melhores fantasias apresentadas. Esses concursos passaram a ser realizados sempre na segunda-feira gorda e tornaram-se ponto central no roteiro do carnaval do Rio de Janeiro.

Algumas mulheres tornaram-se famosas na sociedade carioca pela sua participação assídua nos bailes do Municipal, como a foliona Zélia Hoffman, que ficou entre as primeiras classificações em três anos consecutivos: em 1955, alcançou o segundo lugar com a fantasia “Shalimar”; em 1956 recebeu a primeira colocação com “Borboleta Real”; e, em 1957, conquistou a terceira posição com “Candelabro Imperial” (Figura 3). Dessa maneira, com quase sempre os mesmos participantes e premiados, o sucesso dos concursos possibilitou que os bailes do Municipal fossem sempre elogiados pela originalidade dos trajes e pela riqueza da decoração dos salões.



Figura 3 - A foliona Zélia Hoffman em três momentos diferentes no luxuoso Baile do Municipal: como “Shalimar” em 1955⁸⁸, “Borboleta Real” em 1956⁸⁹ e “Candelabro Imperial” em 1957⁹⁰, respectivamente.

É possível perceber, por meio da observação das fantasias apresentadas, o luxo e o requinte necessários para alçar as principais colocações no Baile do Municipal. A citada foliona Zélia Hoffman, por exemplo, gastou 130.000 cruzeiros na fantasia de “Borboleta Real”,

⁸⁷ FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 323.

⁸⁸ Figura retirada de O MUNICIPAL foi o maior. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 150, p. 28, 05 mar. 1955.

⁸⁹ Figura retirada de O MUNICIPAL espetacular. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 200, p. 08, 18 fev. 1956.

⁹⁰ Figura retirada de NEVES, Jader; BATISTA, Gervásio. As sete ganhadoras estão cansadas de ganhar. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 256, p. 35, 16 mar. 1957.

vencedora do ano de 1956. Segundo a descrição da revista *Manchete*, a fantasia apresentava-se tão sofisticada que os olhos e as antenas da borboleta tinham luzes, e era necessário o auxílio de ao menos duas pessoas para que Zélia conseguisse andar pelo salão, sem que as asas atrapalhassem-na. Como prêmio, recebeu uma pulseira de ouro, platina e diamantes.⁹¹ A fantasia de “Candelabro Imperial” do carnaval de 1957, por sua vez, foi uma composição de Viriato Ferreira e compunha-se de strass, pedras, saia de lamê e pele de raposa polar, o que evidencia os investimentos que essas mulheres estavam dispostas a fazer para se destacar na sociedade carioca do período.⁹²

Algumas fantasias fundamentais em qualquer baile carnavalesco – como as de pierrô e arlequim – figuraram entre os foliões na década de 50, embora tenham adquirido estilos diferentes, como é possível perceber nas imagens selecionadas a seguir. Os pompons e a gola franzida da foliona, na Figura 4, sugerem tratar-se de uma pierrete, cujo estilo mais ousado no Baile dos Artistas de 1957 pouco lembrava o caráter romântico e ingênuo do personagem da comédia italiana. É importante ressaltar, entretanto, que desde a década de 20 tais figuras carnavalescas ganharam novas reelaborações que sinalizavam para um afastamento em relação ao mundo idílico e romântico ao qual estavam tradicionalmente vinculadas.⁹³

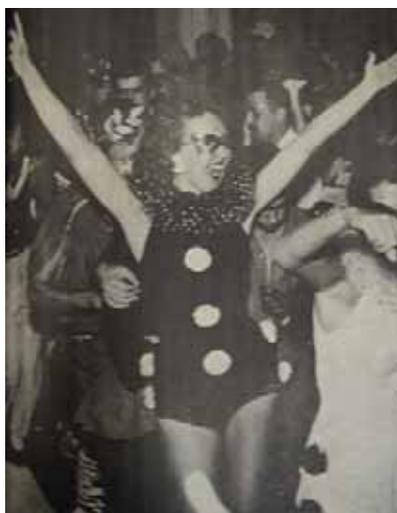


Figura 4 - Pierrete no Baile dos Artistas de 1957⁹⁴

Na Figura 5, datada de 1958, a foliona veste uma fantasia de arlequim, caracterizada por losangos multicolores, em formato de biquíni – uma versão adaptada ao gosto das garotas

⁹¹ O MUNICIPAL espetacular, op. cit., p. 08.

⁹² NEVES; BATISTA, op.cit., p. 35.

⁹³ Sobre o assunto, ver: SILVA, op. cit., 2008, p. 43-58.

⁹⁴ Figura retirada de NO BAILE dos artistas. Muita ordem, muita gente, mas pouca animação. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 254, p. 33, 02 mar. 1957.

dos anos 50. São perceptíveis mudanças nos trajes carnavalescos apresentados pelas mulheres ao longo do carnaval, como demonstra o fato de essa foliona comparecer ao baile usando um biquíni, roupa proibida em carnavais passados, mesmo em se tratando do Baile das Atrizes. Em geral, as mulheres cariocas das classes média e alta eram consideradas mais liberadas que as jovens de outras cidades brasileiras, talvez pelo fato de estarem em contato com os estímulos da então capital do país – uma metrópole repleta de estrangeiros e em que as pessoas gozavam de uma intensa vida nas praias, onde o amor era visto como mais livre – o que contribuía para a manifestação de comportamentos e modos de pensar diferenciados.⁹⁵ Em 1958, ano em que a foto foi registrada, o biquíni já fazia parte da realidade das praias brasileiras, passando a integrar o rol de “fantasias” utilizadas pelas mulheres nos festejos carnavalescos. A praia representava o local em que se podia desfrutar de maiores liberações, tanto pelo uso de roupas de banho que exibiam partes do corpo normalmente encobertas no cotidiano, quanto pelo maior contato com o sexo oposto.⁹⁶



Figura 5 - Arlequim-biquíni no Baile das Atrizes, em 1958⁹⁷

Neste período, as mulheres passaram a ocupar mais o espaço público e a descobrir mais o corpo, explorando principalmente a sensualidade das roupas, embora vivessem ainda em uma sociedade marcadamente conservadora e machista. Essas mulheres usaram o carnaval como brecha para a assunção do seu corpo e da sua sexualidade, contribuindo para o clamor

⁹⁵ BASSANEZI, Carla; URSINI, Leslye Bombonato. O Cruzeiro e as garotas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 4, p. 243-260, 1995. p. 247.

⁹⁶ PENNA, op. cit., p. 85.

⁹⁷ Figura retirada de ATRIZES mantêm tradição pouca roupa e muito tapa. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 305, p. 09, 22 fev. 1958.

feminista da década de 60, marcado por reivindicações no campo da sexualidade.⁹⁸ As revistas souberam aproveitar essas transformações para apresentar imagens de maior impacto visual, principalmente aquelas em que as mulheres apareciam em situações mais livres. Na maioria das vezes, eram as mulheres que ganhavam destaque nas reportagens sobre os festejos carnavalescos, enquanto os homens apareciam como meros coadjuvantes da festa. As fotografias de mulheres constituíam um chamariz de vendagem de revistas, principalmente quando estavam vestidas com roupas de banho, como revela Accioly Netto:

O banho de mar e sol na praia de Copacabana era também assunto predominante, principalmente, claro, no verão. As praias estavam sempre repletas de moças bonitas, exibindo novos tipos de maiô, algumas inclusive já usando o chamado “duas peças”, com calças e bustiês sumários para a época – o que constantemente causava escândalo entre as beatas ou entre as leitoras do interior do Brasil. Mas os homens adoravam tais exhibições... e isto fazia vender a revista.⁹⁹

Entre os diversos bailes realizados no Rio de Janeiro na década de 50, na semana anterior ao carnaval e durante os três dias de festejo, alguns recebiam maior cobertura da imprensa: o dos Artistas, nos salões do Hotel Glória, na quinta-feira gorda; o do Copacabana Palace, nos salões do hotel, no sábado; e o tradicional Baile do Municipal, na segunda-feira. Nestes, é perceptível, por meio das fotografias presentes nos periódicos, uma maior liberdade de certas mulheres, que subiam nas mesas e exibiam-se movimentando seus corpos. É importante ressaltar que os bailes do Municipal e os do Copacabana eram voltados para as camadas mais elevadas da sociedade e contavam, na maior parte das vezes, com um sistema de segurança mais rigoroso, o que permitia a manifestação de comportamentos mais ousados por parte dos foliões, que encontravam nesses locais ambientes mais seguros.

Os bailes carnavalescos, predominantes na cobertura da imprensa ilustrada, constituíam espaços primordiais para o divertimento da elite, principalmente pelo fato de acontecerem em locais fechados, reservados em relação à multidão, e por cobrarem ingressos caros, o que acabava por barrar aqueles que não dispusessem de boas condições materiais. Por sua vez, os bailes populares de salão – realizados sobretudo nas áreas periféricas da cidade do Rio de Janeiro – não eram foco da imprensa ilustrada, que preferia cobrir outras modalidades de carnaval popular, como o desfile de escolas de samba, ranchos e blocos.

Maria Isaura Pereira de Queiroz aponta as diferenças entre os bailes “fechados” e os “populares”, afirmando que nos primeiros havia uma prévia escolha dos participantes, que

⁹⁸ SOIHET, Rachel. Violência Simbólica. Saberes masculinos e representações femininas. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 7-29, 1997. p. 29.

⁹⁹ NETTO, op. cit., p. 49.

incluíam autoridades, personalidades e outras figuras frequentes nas colunas sociais. Nos segundos, por outro lado, todos os que pudessem pagar os ingressos eram admitidos. Embora ambos fossem caros, estar no estrito rol de convidados dos bailes “fechados” significava pertencer “à nata” da sociedade.¹⁰⁰ A autora não discorre, contudo, sobre os bailes realmente populares, realizados nos salões dos subúrbios cariocas, não obstante sua importância na configuração do carnaval carioca na década de 50. Em muitos bairros suburbanos cariocas eram organizados bailes carnavalescos por clubes e entidades, aglutinando em seus salões grande número de foliões sedentos por diversão.

Ainda a respeito da diferenciação entre bailes “fechados” e “populares”, Queiroz acrescenta que:

Os participantes de um baile “fechado” formam por definição um conjunto homogêneo uma vez que foram previamente escolhidos com essa finalidade; divertem-se num recinto que pode não ter divisões internas e estão verdadeiramente “entre pares”. Os participantes de um baile “popular”, ao contrário, não compõem um bloco monolítico, nem do ponto de vista dos recursos econômicos, nem do ponto de vista do prestígio social. Esta disparidade se torna imediatamente visível nos espaços que ocupam no interior do salão. Autoridades, políticos de renome, personagens da elite internacional e nacional, personalidades famosas (escritores, artistas, desportistas, manequins) formam um conjunto que se destaca da multidão; [...] permanecem em seus camarotes, ofertados pelos organizadores da festa ou comprados a bom preço, e raramente descem à pista de dança. Uma segunda camada é composta pelos que compraram mesas em lugares de destaque ou em torno da pista, sendo que, como os primeiros, têm direito à ceia. Uma chusma de participantes anônimos, que, além de pagar a entrada, também têm de despendir dinheiro com as consumações, acotovela-se na pista.¹⁰¹

Os bailes do Municipal estavam entre os mais elegantes, sofisticados e caros do Rio de Janeiro e tinham como diferencial a sua decoração, elaborada por artistas como Fernando Pamplona, Alceu Penna, Gilberto Trompowsky e Arlindo Rodrigues, entre outros. As revistas ilustradas traziam diversas imagens e informações sobre os festejos do Municipal, a fim de satisfazer a curiosidade dos leitores do interior do país e daqueles que não podiam participar da festa. Os festejos de salão mais badalados marcaram, sobretudo, o carnaval da elite, cuja participação era restringida por convites, ingressos pagos ou até mesmo indicações. Havia famílias que eram frequentadoras assíduas do Baile do Municipal e todos os anos garantiam a sua presença nos camarotes do teatro, correspondendo, em sua grande maioria, a nomes conhecidos dos meios sociais, industriais, políticos e jornalísticos do Rio de Janeiro. Os bailes eram regados a muita comida e bebida, e os foliões podiam optar pela ceia ou buffet, ambos elaborados pela tradicional Confeitaria Colombo. Em 1957, por exemplo, os salões do

¹⁰⁰ QUEIROZ, op. cit., p. 125-126.

¹⁰¹ Ibid., p. 130.

Municipal receberam seis mil foliões e os ingressos chegaram a custar entre 1.200 e 1.600 cruzeiros.¹⁰²

Além de ser considerada uma festa tradicional e elegante, o carnaval do Municipal era visto como menos licencioso, e, por isso, passível de ser assistido por qualquer mocinha de família, embora trajes cada vez mais sumários começassem a aparecer, sem, contudo, predominar. Em contraposição, o Baile dos Artistas, realizado todos os anos no Hotel Glória, era conhecido pelo clima de maior licenciosidade, manifesto nas atitudes e nos trajes mais ousados, como biquínis e baby dolls, bem como no abuso das bebidas e do lança-perfume, que eram considerados responsáveis pelas constantes brigas. Este baile constituía um dos principais festejos pré-carnavalescos do Rio de Janeiro e atraía muitos jornalistas, que procuravam fotografar as principais estrelas do cenário artístico nacional, bem como as confusões que aconteciam com frequência. O mesmo acontecia com o Baile das Atrizes realizado no Teatro João Caetano, conhecido pela coroação da rainha das atrizes, e que tinha como objetivo angariar fundos para o Retiro dos Artistas. Enquanto o luxo era a principal mensagem transmitida com as fotografias do Baile do Municipal, a ousadia das folionas do Baile dos Artistas/Atrizes era o foco dos jornalistas da imprensa ilustrada, que exploravam tais imagens.

Contudo, é atribuído ao Baile das Atrizes um caráter mais democratizante, como é possível perceber em uma matéria da revista *Manchete*, sobre os festejos de 1959:

O Baile das Atrizes é uma espécie de confraternização anual do público com seus ídolos do teatro, rádio, televisão e cinema. À porta do teatro, na Praça Tiradentes, uma enorme multidão aplaude seus astros favoritos, que em pouco estarão brincando ombro a ombro com os fãs.¹⁰³

Nesta matéria, assim como na maioria das reportagens destinadas ao carnaval, era transmitida a ideia de que pessoas – separadas na vida cotidiana por uma série de hierarquias e barreiras pessoais – podiam manter contato mais próximo naqueles ambientes. No caso do Baile das Atrizes, sugeria-se que os fãs poderiam brincar lado a lado com os seus artistas preferidos, como se o baile fosse acessível a qualquer pessoa, o que de fato não era, com exceção de parte dos leitores das revistas *Manchete* e *O Cruzeiro*, pertencentes às camadas médias. Neste baile, as atrizes costumavam trajar as roupas usadas no teatro musicado, enquanto no Baile dos Artistas predominavam biquínis, shorts e maiôs, considerados

¹⁰² AMADIO, José. O baile do Municipal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 17, 16 mar. 1957.

¹⁰³ BATISTA, Gervasio; KERR, Carlos. As certinhas deram <show> no Baile das Atrizes. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 357, p. 08, 21 fev. 1959.

vestimentas mais sumárias. Apesar da pouca roupa, durante a década de 50, as mulheres, fantasiadas ou não, ainda estavam vestidas. A completa nudez demorou aproximadamente vinte anos para tornar-se corrente nos carnavais brasileiros.¹⁰⁴

Outro baile carnavalesco muito polêmico era o dos Enxutos, realizado na sexta-feira que antecedia o Carnaval, no Teatro Recreio, que recebia um número significativo de homossexuais. Estes vinham de todos os Estados brasileiros e alguns deles possuíam boa situação financeira, manifesta nas ricas e engenhosas fantasias. Os primeiros bailes de travestidos apareceram por volta de 1940, como resultado da iniciativa de pessoas ligadas ao universo de *shows* no Rio de Janeiro, como Walter Pinto, Carlos Machado e os irmãos Marzullo. Eles organizavam bailes em teatros como o Recreio, o Rival, o João Caetano e o cineteatro São José, atraindo muita gente. Embora houvesse, ao mesmo tempo, preconceito e curiosidade por parte da elite e da média burguesia, indivíduos pertencentes a esses grupos sociais acorriam a tais bailes para conferir a “excentricidade dos enxutos”. A revista *Manchete* foi um dos primeiros periódicos a noticiar o Baile dos Enxutos no final da década de 50, seguida por outros jornais e revistas nacionais. Os comentários sobre esses bailes passaram a ser cada vez mais frequentes nas revistas, e estas festas, antes realizadas de forma quase clandestina, foram ganhando maior destaque no calendário carnavalesco.¹⁰⁵

Em alguns festejos ora citados, as mulheres apresentavam maior despojamento, como é possível perceber nas imagens selecionadas a seguir. Na Figura 6, datada de 1958, uma foliona aparece divertindo-se sobre uma mesa cercada de homens, com uma perna levantada e um copo de bebida na mão, ao mesmo tempo em que posa para o fotógrafo, durante o Baile dos Artistas no Hotel Glória. É provável que o editor de imagens tenha selecionado essa fotografia, entre tantas outras registradas, pois era mais significativa para corroborar a ideia de carnaval como inversão da ordem e demonstrar o desnudamento maior existente no Baile dos Artistas. O comportamento apresentado pela mulher nesta imagem poderia ser entendido pelos leitores da revista como admissível, tratando-se de uma festa carnavalesca frequentada principalmente por artistas. No entanto, a manifestação de tal comportamento não seria aceita com naturalidade se fosse flagrada no cotidiano, uma vez que o código de conduta pregava a discrição como regra de comportamento a ser seguida pelas mulheres em ambientes públicos.

¹⁰⁴ QUEIROZ, op. cit., p. 133.

¹⁰⁵ Ibid., p. 143.



Figura 6 - Mulher sobre a mesa no Baile dos Artistas do Hotel Glória, em 1958¹⁰⁶

De forma semelhante à imagem acima, no Baile do Municipal de 1959, duas garotas chamam atenção de todos à sua volta com a sua animação e extroversão ao subir em cima de cadeiras para brincar e cantar (Figura 7). Vale destacar que o carnaval de 1959 do Municipal foi descrito pelos periódicos como um verdadeiro sucesso, no entanto, a revista *O Cruzeiro* destacou com pesar a presença de algumas mulheres com poucas roupas naquele famoso evento da alta sociedade, afirmando que:

[...] no mundo maravilhoso de cetim, pérola e fios de ouro e prata, criando fantasias de luxo e bom gosto, temos a registrar a pobreza de imaginação de muitos foliões, que não souberam corresponder à noitada de gala. É o caso de duas “Noivas”, de véu, grinalda... e biquíni, que nossas objetivas não fixaram, pois atentavam contra o sagrado instituto do casamento.¹⁰⁷

Neste comentário fica perceptível que mesmo em se tratando de uma festa carnavalesca, determinados comportamentos e trajes eram vistos como inadequados, sobretudo no pomposo Baile do Municipal. Na afirmação do jornalista, percebe-se a visão conservadora da época a respeito do casamento, expressa por meio da censura à transgressão da pureza e da sacralidade do matrimônio manifestado nos trajes das mulheres, que eram contrários ao ideal de recato e inocência esperados de uma noiva. Tal manifestação demonstra o desejo feminino de zombar de determinadas características do casamento, como evidências das mudanças pelas quais passava o papel da mulher na sociedade, enquanto a afirmação do

¹⁰⁶ Figura retirada de O CARNAVAL começou no Glória. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 304, p. 47, 15 fev. 1958.

¹⁰⁷ MUNICIPAL: de arlequim a pierrô: festa que contou com quase 8 mil pessoas. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 9, 21 fev. 1959.

jornalista demonstra o receio de que essa instituição, considerada base da sociedade, fosse maculada.

Ainda a respeito dessa matéria, é importante ressaltar que o objetivo da imprensa ao cobrir o Baile do Municipal era justamente apresentar o luxo e o glamour das fantasias, bem como a elegância dos demais foliões. Nesse sentido, moças com roupas sumárias como aquelas presentes no baile de 1959, do Municipal, não correspondiam ao esplendor esperado em tal celebração momesca. O uso de roupas de banho como fantasia era mais comum nos Bailes das Atrizes e dos Artistas, e tal vestimenta não provocava excessivo estranhamento na imprensa e no público leitor, que já aguardavam esse tipo de comportamento.



Figura 7 - Grupo de mulheres no Baile do Municipal de 1959¹⁰⁸

No que se refere ao carnaval popular, é importante frisar que as mulheres estiveram presentes desde o surgimento das escolas de samba. Muitos blocos carnavalescos, gérmen das futuras agremiações carnavalescas, foram criados nas casas das chamadas “tias”, que promoviam, durante o ano, rodas de samba com fartura de comida e bebida. Neste período de aparecimento das escolas de samba, durante a década de 20, a liderança feminina era tão expressiva que os blocos recebiam, segundo Olga R. de Moraes von Simson, o nome da tia que os havia criado.¹⁰⁹ Além disso, as casas das tias se convertiam em um polo aglutinador de energia, onde aconteciam a socialização do grupo; elas desempenhavam o papel de líderes de uma “grande família” e suas casas eram os centros de uma série de atividades como

¹⁰⁸ Figura retirada de O CONCURSO começou fora: na passarela. *Manchete*, Rio de Janeiro, s/n, p. 42, 28 fev. 1959.

¹⁰⁹ SIMSON, op. cit., p. 18.

candomblé, samba, culinária e blocos carnavalescos.¹¹⁰ Com o desenvolvimento dessas agremiações carnavalescas, as mulheres conseguiram expandir ainda mais a sua área de atuação, passando a ocupar a posição de porta-bandeira e a ala das baianas.¹¹¹ A participação de muitas “matriarcas do samba” nos desfiles e ensaios das agremiações carnavalescas era fator importante de coesão e de proteção do grupo. Tal fato pode ser aferido em depoimentos como este, datado de 1958, durante a cobertura de um ensaio do Império Serrano:

O ensaio da Império Serrano talvez seja o que mais impressiona. E se reveste de certo misticismo. É bonito. Os seus cantos têm um sentido quase litúrgico. Ali, como no desfile, o folião esconde o místico. É a troca temporária de um deus por outro. Depois, tudo volta ao normal. O ensaio começa em geral às 10 em ponto. É tempo em que Dona Marta, espécie de mãe-de-santo e a mais antiga fundadora da escola, sobe. É recebida à porta pelo presidente e autoridades. A sua entrada no recinto se reveste do maior respeito. Em seguida, ela vai ao “pegi”, onde acende duas velas aos pés de São Jorge. Reza. As baterias, que nunca pararam de tocar, de repente troam mais fortes. Aparecem cabrochas de todos os lados. Vai começar.¹¹²

Verifica-se também a combinação entre manifestações religiosas e profanas nas exibições das escolas de samba, sendo que o próprio local dos ensaios era chamado de terreiro, termo idêntico ao do lugar onde eram realizados os cultos afro-brasileiros. O terreiro cumpriu, ao longo do desenvolvimento dos festejos carnavalescos, um papel importante na articulação de festas, encontros e reuniões de confraternização. De maneira semelhante ao antigo desfile dos ranchos, em que “tias” eram reverenciadas e solicitadas a dar suas bênçãos aos foliões antes da folia, no ensaio do Império Serrano, percebe-se o papel de Dona Marta, uma das fundadoras da escola, que no início dos ensaios pede proteção a São Jorge, figura cultuada no candomblé e na umbanda.

A ginga e a sensualidade das mulheres dos morros cariocas também foram aspectos abordados pelos periódicos, embora seus esforços fossem mais ressaltados nas matérias referentes às agremiações carnavalescas. O samba como fator determinante na manifestação da sensualidade das mulheres pode ser verificado em frases como estas da revista *O Cruzeiro* de 1953: “Reboleando o corpo num mar de ritmo as mulheres do morro dignificaram o melhor carnaval no mundo”¹¹³ e “As cabrochas tinham ares de rainha, abanavam-se em leques

¹¹⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990. p. 215.

¹¹¹ SIMSON, op. cit., p. 18.

¹¹² LEMOS, Carlos; DAMATA, Gasparino. Terreiro de escola é oficina do samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 304, p. 58, 15 fev. 1958b.

¹¹³ FERREIRA, Jorge. Espetacular desfile das escolas de samba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 17, 07 fev. 1953a.

rendados e rodopiavam com requebros graciosos ao som dos atabaques”.¹¹⁴ Tal aspecto também foi ressaltado pela revista *Manchete*, em matéria de 1956: “A marcação do tamborim repercute na alma delas e o corpo ginga”¹¹⁵. O prazer de participar dos desfiles carnavalescos mesmo sem garantias de ganhar o campeonato é destacado, igualmente, pela revista *Manchete* de 1958 (Figura 8): “Para a pastora não houve derrota, o prazer de desfilar, mostrando seu viço e sua mocidade é o bastante, é a vitória, o resultado não importa”.¹¹⁶

Ao contrário da cobertura sobre os festejos de salão, em que os destaques eram o luxo das fantasias e a ousadia das roupas das folionas, as matérias concernentes às escolas de samba ressaltavam a disciplina dos seus componentes para produzir o que era considerado o principal espetáculo do carnaval de rua.¹¹⁷



Figura 8 - Pastora no desfile das escolas de samba de 1958¹¹⁸

¹¹⁴ FERREIRA, Jorge. Império Serrano. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 06, 14 fev 1953b.

¹¹⁵ O CARNAVAL nasce no morro. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 198, p. 30, 28 jan. 1956.

¹¹⁶ LEMOS, Carlos; DAMATTA, Gasparino. Cinco vencedores e um só carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 307, p. 21, 08 mar. 1958a.

¹¹⁷ A década de 50 foi marcada pela disputa entre poucas escolas de samba de destaque pela hegemonia do carnaval carioca. De fato, as duas maiores escolas que se sobressaíram neste período foram a Portela e o Império Serrano. Esta última tornou-se tão relevante que fez com que a Estação Primeira e a Portela deixassem de lado os antigos desentendimentos para unirem-se na tentativa de vencê-la. Os resultados comprovam tal disputa: enquanto o Império Serrano venceu os carnavais de 1950, 1951 (vitoriosa pela Federação Brasileira das Escolas de Samba), 1955 e 1956, a Portela consagrou-se campeã em 1951 (ganhadora pela União Geral das Escolas de Samba do Brasil), 1953, 1957, 1958 e 1959. Em 1953, surge outra importante agremiação carnavalesca, *Acadêmicos do Salgueiro*, que desde o primeiro desfile, em 1954, obteve classificações em posição de destaque, logo abaixo das três escolas mais importantes. No final da década, pessoas com formação universitária passaram a integrar o grupo dos *Acadêmicos do Salgueiro*, marcando uma nova etapa na elaboração das escolas de samba, com uma valorização maior das fantasias e alegorias. Por fim, é importante assinalar, ainda, o enriquecimento das escolas de samba no período, que passaram a receber contribuições cada vez maiores de bicheiros e sofreram assédio de políticos, interessados em utilizá-las como forma de obter votos. As investidas de candidatos, no entanto, não surtiram o efeito desejado, já que as escolas jamais elegeram um político sequer, seja em nível municipal, estadual ou federal. CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 161-174.

¹¹⁸ Figura retirada de LEMOS; DAMATTA, op. cit., 1958a, p. 21.

Além disso, o papel desempenhado por essas mulheres nas agremiações foi constantemente destacado, principalmente ao assumirem as posições de pastora, porta-bandeira e baiana, como fica evidenciado no trecho a seguir, a respeito do posto de porta-bandeira:

A cabrocha eleita para tal posto desfruta de uma posição privilegiada e em torno de sua figura eleva-se um certo respeito e até mesmo uma mística [...] a prova de que elas julgam honrosa a posição que ocupam, está no fato de quando eleitas têm que arcar inteiramente com as despesas para a confecção de um luxuoso traje do qual consta um manto de grande beleza [...]. Tôda porta-bandeira ao lhe ser entregue o estandarte, presta um compromisso no qual assegura o propósito de manter a tradição, e preservar o prestígio da escola a que pertence.¹¹⁹

A revista *O Cruzeiro* traz a história de Neide Francisco Gomes como representativa do empenho para não perder o posto de porta-bandeira na Estação-Primeira, em 1959:

Neide Francisco Gomes é lavadeira durante 362 dias. Nos outros três, Neide é outra pessoa. Uma pessoa altamente importante: é porta-bandeira da famosa escola de samba da Mangueira “Estação Primeira”. O seu carnaval é tirado da roupa que lava. Um carnaval suado, de duro batente. No ano passado (1958), por exemplo, Neide Francisco Gomes teve que lançar mão de suas prendas. “Guardou” na Caixa Econômica um cordão de ouro, um anel e um relógio. E mais a sua querida radiola, personagem importante na vida de Neide. Este ano ela não tinha mais nada para torrar. Mas, com os seus trabalhos, já conseguiu depositar quatro mil cruzeiros no fundo do baú.¹²⁰

O caso de Neide ilustrava a vida de tantas outras mulheres, que assim como ela demonstraram persistência para conseguirem desfilar na sua agremiação favorita, muitas vezes sem se importarem com o fato de estarem grávidas ou amamentando, o que exprime a importância atribuída aos festejos pelos foliões. Nesse sentido, o papel de porta-bandeira era valorizado, e, mesmo que na maior parte das escolas de samba esse posto fosse ocupado por mulheres conhecidas e de participação tradicional, sempre existia a possibilidade de serem substituídas por outras consideradas melhores para a posição, a depender da opinião da diretoria quanto à manutenção ou não da mesma mulher no posto. Em 1958, duas escolas tiveram problemas com as suas porta-bandeiras: a Portela e a Mangueira. As representantes de ambas as escolas casaram e não sabiam se poderiam desfilar, uma vez que os seus respectivos maridos apresentavam resistência em aceitar a continuação das mesmas nas agremiações.¹²¹

¹¹⁹ BARRETO, Luis Carlos. S. M. A porta-bandeira. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 116-117, 24 fev. 1951.

¹²⁰ VASCONCELOS, Ary. O samba dá o toque de reunir. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 48, 07 fev. 1959.

¹²¹ LEMOS; DAMATA, op.cit., 1958b, p. 59.

É válido notar o fato de que, mesmo pertencendo à “Ala dos Impossíveis” da mesma escola de samba que a esposa – a Portela – o marido de Wilma não sabia se daria ou não a “licença” à sua mulher para participar da festa como porta-bandeira. Apesar dos protestos do cônjuge, Wilma desfilou em 1958, quando já estavam casados, e no ano seguinte mais uma vez teve que lidar com os protestos do marido, desta vez em razão do nascimento da filha do casal. Segundo a revista *O Cruzeiro*, a possível desistência do posto de porta-bandeira se daria pelas novas responsabilidades assumidas por Wilma dentro do âmbito doméstico e pelo alto custo das fantasias¹²², em torno de oito mil cruzeiros, podendo chegar a 30 mil no caso dos principais figurantes. Não obstante as dificuldades encaradas pelos foliões, a proibição do marido de Wilma demonstra certa acomodação às regras existentes na sociedade mais ampla, segundo as quais a mulher deveria exercer prioritariamente o papel de “rainha do lar-esposamãe”, abdicando de outras atividades na vida. Contudo, tal situação não pode ser estendida à maioria das mulheres das agremiações carnavalescas, haja vista o grande número de mulheres casadas e com filhos que participavam dos desfiles.

Participar em uma escola de samba como porta-bandeira, pastora, baiana ou cabrocha significava para as mulheres negras e mulatas das áreas pobres do Rio de Janeiro uma forma de ganharem visibilidade social durante a realização dos festejos momescos – dado o crescimento das escolas de samba no período, que passaram, inclusive, a ter os seus desfiles televisionados – e, acima de tudo, representarem a sua agremiação preferida. Estas mulheres trabalhavam durante o ano inteiro para contribuir com o orçamento familiar e ainda guardar dinheiro para “descer do morro e brilhar entre ritmos de samba e roncões tristes de cuícas”.¹²³ Nos dias de folia deixavam de lado as suas funções habituais e pouco prestigiosas, como as de empregada doméstica, lavadeira e costureira, para transformarem-se em estrelas da festa, como era demonstrado pela imprensa.

Um discurso muito comum nos anos 50 era o de que o carnaval de rua estava em declínio, principalmente pelo crescimento dos bailes de salão, pela diminuição da presença de foliões nas avenidas centrais do Rio de Janeiro e pela intensificação da perda de prestígio de antigas modalidades de brincar o carnaval, como os préstitos. Entre os fatores apontados para o decréscimo do carnaval de rua encontram-se: a situação econômica do período (a inflação chegava a 25,6% em 1954), as restrições impostas aos foliões, a descentralização dos festejos, a comercialização do carnaval, o aumento do número de espectadores em detrimento do número de foliões ativos, o desenvolvimento de grandes clubes e sociedades, a fuga de não

¹²² VASCONCELOS, op. cit., p. 48.

¹²³ Ibid., p. 50.

carnavalescos, a modificação dos costumes, a flexibilização das fantasias (como exposto anteriormente, passou a ser frequente o uso de trajes esportivos que, segundo a imprensa, tiravam o encanto do carnaval) e a suposta “imoralidade” dos festejos.

Neste período, o carnaval de salão atingiu seu esplendor máximo e o Rio de Janeiro assumiu importante papel na celebração desse tipo de festejo, chegando inclusive a servir de modelo a outros lugares.¹²⁴ Conforme exposto, as mulheres de camadas mais elevadas compareciam principalmente a essa modalidade de festejo, em locais como o Teatro Municipal, o Hotel Quitandinha e o Copacabana Palace – conhecidos pelo luxo e elegância. No entanto, o carnaval de salão não era exclusividade da elite, uma vez que os clubes esportivos e agremiações sociais e recreativas de bairros e subúrbios do Rio de Janeiro passaram a realizar igualmente essa forma de folguedo, razão pela qual o carnaval no período foi considerado descentralizado. Diferentemente do passado, em que todos os foliões precisavam se deslocar até as principais avenidas da cidade para brincar o carnaval, na década de 50 muitas pessoas preferiam celebrar os festejos em seus próprios bairros e ruas.

Embora tenham sido recorrentes as críticas ao carnaval de rua nos anos 50, considerado o período de morte dos festejos, a jornalista Eneida – primeira a fazer uma história do carnaval carioca – caracterizou as festividades do período como alegres e marcadas pela grandeza dos desfiles das escolas de samba. A autora, que vivenciou o clima carnavalesco nos anos dourados e representa uma testemunha *in loco*, contestou a ideia de que os festejos estariam desaparecendo no período, sustentando a opinião de que o carnaval brasileiro poderia modificar-se como consequência de um mundo em transformação, mas jamais morreria.¹²⁵

Tendo em vista a cobertura da imprensa, foi possível perceber que houve no período um crescimento das escolas de samba, as quais passaram a ocupar cada vez mais o espaço do carnaval de rua, no passado centrado principalmente no desfile dos préstitos e corsos, imprimindo outra forma de brincar os festejos momescos no país. Apesar da crescente posição que as escolas de samba vinham conquistando no carnaval de rua do Rio de Janeiro, não é possível restringir o centro dos folguedos carnavalescos a seus desfiles, haja vista a vitalidade apresentada pelos carnavais nos salões, que atraíam um grande número de foliões e foram elogiados pela imprensa por sua animação. As mudanças que levaram muitos foliões a preferirem os salões às ruas – o que foi interpretado pelos periódicos do período como crise e morte do carnaval – constituem evidências de uma sociedade em transição, que passava a

¹²⁴ SEBE, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Ática, 1986, p. 64.

¹²⁵ ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 307-310.

brincar o carnaval de outra maneira, com a descentralização dos festejos, a ascensão das escolas de samba e a modificação dos costumes. Sendo assim, a presença da mulher nessas celebrações acompanhou também as próprias transformações do carnaval, uma vez que ela passou a brincar de forma mais descontraída, fato este evidenciado pelas próprias roupas utilizadas pelas folionas no período.

As mudanças pelas quais o carnaval passou ao longo do tempo não impediram que ele se projetasse para outras expressões culturais, como, por exemplo, o cinema. O gosto do brasileiro pelo carnaval motivou o cinema nacional a fazer uso de temáticas e linguagens afins, como forma de atrair o público e alcançar sucesso. É sabido que o cinema brasileiro, desde seus primórdios, manteve uma estreita relação com o carnaval e com a música popular, vínculo este que foi intensificado sobretudo com o surgimento do cinema sonoro, ainda no final da década de 20. O carnaval podia ser considerado um mercado lucrativo, tendo em vista o sucesso alcançado pelos produtos relacionados a essa celebração. Os discotecários, por exemplo, ganhavam parcerias em músicas de carnaval, que por meio de sua divulgação adquiriam enorme sucesso. Enquanto as rádios lançavam os supostos sucessos carnavalescos, o cinema também os divulgava por meio dos filmes de chanchada, acabando por retirar daquelas a primazia em relação à promoção do repertório anual de canções carnavalescas.

As chanchadas exploraram, principalmente, os festejos de salão e as marchinhas carnavalescas, interpretadas nos números musicais que permeavam os filmes. Diversos artistas apresentavam-se nesses quadros musicais – considerados ingênuos e atrativos – cercados de baianas estilizadas, confetes, fantasias e elementos cenográficos alusivos às músicas e à folia, que ajudavam a fixar as imagens do carnaval,¹²⁶ particularmente do carioca. Ao assistirem aos filmes de chanchada, as pessoas tinham contato com os próximos sucessos carnavalescos, que serviriam de trilha sonora para as suas farras carnavalescas. No entanto, como ficou demonstrado neste primeiro capítulo, os carnavais da década de 50 foram considerados mais fracos em relação aos anteriores e, na realidade, estavam em processo de mudança. Embora as músicas carnavalescas fossem rotuladas como decadentes, e o espírito carnavalesco do povo considerado arrefecido, as chanchadas continuaram a explorar diversas temáticas carnavalescas no período.

A fim de viabilizar uma melhor compreensão das manifestações carnavalescas presentes nos filmes de chanchada, fez-se necessário, neste capítulo, explorar a presença das mulheres nos carnavais do período. Durante os festejos momescos as mulheres podiam brincar mais livremente e manifestar comportamentos que não seriam facilmente aceitos em

¹²⁶ FERREIRA, Felipe, op. cit., p. 395.

seu cotidiano. Este fato é comprovado pelas fotos registradas pela imprensa, demonstrativas da ousadia das mulheres diante de uma sociedade ainda predominantemente conservadora. A década de 50, de forma especial, marca um período de transição, em que as mulheres passaram a ocupar mais o espaço público, o que sinalizava que os papéis tradicionalmente impostos a elas estavam prestes a mudar. As transformações no papel da mulher viriam, especialmente, a partir dos anos 60, com a eclosão de um novo estágio do movimento feminista, que procuraria quebrar os preconceitos e os valores profundamente arraigados na sociedade brasileira.

De forma semelhante ao carnaval, as chanchadas, por meio da carnavalização, permitiam a apresentação de outra realidade feminina, embora as mulheres aparecessem igualmente em situações ambíguas. A relação entre a chanchada e o carnaval mostrou-se tão profícua que o estudioso Robert Stam considerou a comédia musical como “[...] um sucedâneo bidimensional do carnaval, onde as estruturas opressoras da vida cotidiana não são derrubadas, mas estilizadas, coreografadas e miticamente transcendidas”.¹²⁷

Nesse âmbito, no capítulo a seguir, serão apresentadas as relações entre o carnaval e as chanchadas, tendo em vista que o sucesso do gênero esteve intimamente relacionado, entre outros fatores, à utilização de temáticas carnavalescas em seus enredos, o que evidencia a importância do festejo na sociedade brasileira da época, em especial na cidade do Rio de Janeiro, onde a comemoração ganhou maior expressão. Pode-se dizer que a presença do carnaval nas chanchadas foi significativa, a ponto de os festejos lhe emprestarem não apenas o tema, mas também a sua linguagem, de modo que as paródias e sátiras definiram a forma e o conteúdo das produções da Atlântida.

¹²⁷ STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992, p. 61.

2 O GÊNERO CHANCHADA E SUAS HERANÇAS CARNAVALESCAS

As mudanças em curso no Brasil dos anos 50 se estenderam também ao cinema, que experimentou um significativo desenvolvimento em relação aos anos 40, quando as produções eram demasiadamente artesanais e esbarravam em empecilhos como falta de recursos, forte intervenção do Estado e monopolização do mercado exibidor pelas distribuidoras estrangeiras. Durante a década de 50 – período em que a chanchada atingiu o seu auge e as discussões a respeito do modelo de cinema nacional se intensificaram entre a elite intelectual brasileira –, esse gênero de filmes foi considerado desvinculado de um projeto político e tornou-se alvo de críticas devido ao seu caráter cômico e baseado em temáticas populares¹²⁸. No entanto, pode-se dizer que a popularidade da chanchada esteve relacionada justamente ao fato de suas produções abordarem assuntos ligados ao cotidiano das pessoas comuns. Embora seus personagens principais não refletissem o estereótipo burguês de desenvolvimento industrial, a chanchada foi influenciada pela euforia desenvolvimentista do período JK e representou uma tentativa de desenvolver o cinema nacional.¹²⁹

A despeito das críticas feitas pelos especialistas, pode-se dizer que as chanchadas da Atlântida representam importantes testemunhos de sua época. Sua forma de fazer humor, conforme demonstra William Reis Meirelles, consistia na parodização de fatos políticos, cotidianos e filmes americanos de sucesso, utilizando linguagem simples, trocadilhos e palavras de duplo sentido¹³⁰. Para Mônica Pimenta Velloso, era a inversão de situações, com o destaque do “baixo” sobre o “alto”, que levava à desqualificação da chanchada na chamada *intelligentsia* brasileira, e o carnaval – um dos principais motivos que apareciam nos filmes – favoreceria essa inversão de valores. Desse modo, a percepção da crítica sobre a chanchada estava diretamente relacionada ao seu entendimento sobre o carnaval, que era visto como uma situação efêmera que não deveria ser considerada como expressão cultural¹³¹.

Assim como o cinema, o modelo de carnaval brasileiro também acompanhou o contexto de redefinições pelo qual passava a sociedade brasileira durante a década de 50, quando, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, as escolas de samba se projetaram no cenário carnavalesco. Entre as principais causas para essa mudança destaca-se a

¹²⁸ MEIRELLES, William Reis. *Cinema e História: o cinema brasileiro nos anos 50*. 1989. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 1989, p. 44-48.

¹²⁹ VELLOSO, op. cit., 1991, p. 123-124.

¹³⁰ MEIRELLES, op. cit., 2005, p. 100.

¹³¹ VELLOSO, op. cit., 1991, p. 126.

popularização dos veículos de comunicação de massa, como o cinema, o rádio e, posteriormente, a televisão¹³², que ganharam significativa projeção, influenciando as práticas sociais e passando a atuar como disseminadores de um novo modo de vida e de fazer o carnaval. Segundo Queiroz, foram as mudanças na sociedade brasileira, provocadas pelo desenvolvimento econômico e pela expansão cultural, que favoreceram a ascensão das escolas de samba neste período¹³³.

Na leitura de Edigar de Alencar, os carnavais dos anos 50 foram marcados pela mercantilização das músicas carnavalescas, sendo que havia gravadoras específicas para o carnaval e as músicas dependiam de autorização legal para serem tocadas nas rádios, de modo que o povo brincava apenas com os sambas e as marchas permitidas¹³⁴. Nessa época, houve um aumento do número de marchas em detrimento dos sambas, com a perda de expressividade de ambos, uma vez que suas letras eram vazias em conteúdo, repetidas nos seus temas e, passado o carnaval, esquecidas, em sua maioria, pela população. Isso pode ser explicado, em parte, pelo fato de serem apresentadas ao público por meio do rádio ou da televisão, como se fossem o que de melhor existia no carnaval, enquanto, na verdade, esses meios transmitiam unicamente as músicas dos compositores ou editores que os pagavam¹³⁵. No final da década, a música popular se profissionalizou com a consolidação dos direitos autorais e o surgimento de organizações arrecadadoras: era o fim do amadorismo das músicas, que eram lançadas até então como colaboração para o grande carnaval carioca¹³⁶.

A união entre música popular e cinema, típica das comédias carnavalescas da década de 50, foi o elemento encontrado pela produção nacional para se diferenciar dos filmes Hollywoodianos e garantir o sucesso de seus enredos. As chanchadas, mesmo com a dominação do mercado cinematográfico pela produção norte-americana, e apesar de criticadas, ganharam espaço nas telas do país e garantiram a continuidade da produção nacional. Os filmes de chanchada produzidos pela Atlântida não foram os primeiros a estabelecer a relação música/cinema, haja vista as produções cinematográficas realizadas nas décadas de 30 e 40 no Brasil, por empresas como Cinédia e Sonofilmes – como *A Voz do Carnaval* (1933), *Alô, Alô Brasil* (1935), *Alô, Alô Carnaval* (1935), *Banana da Terra* (1938) e *Laranja da China* (1940), entre outros. Se estes registravam o carnaval documentalmente,

¹³² HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4. p. 439-488.

¹³³ QUEIROZ, op. cit., p. 179-180.

¹³⁴ ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985, p. 353-361.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 393-394.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 407.

com a valorização da festa enquanto expressão cultural do povo brasileiro, na década de 40 e, sobretudo, na de 50, o carnaval passou a ser registrado ficcionalmente, tendo incorporado os princípios de carnavalização (valorização do humor, da sátira e da inversão de valores) e mantido as danças, roupas e músicas carnavalescas. Dessa forma, as chanchadas marcaram a passagem do “filme de carnaval”, cujo enredo se passa propriamente durante os festejos momescos, para o “filme carnavalesco”, em que predomina o humor/espírito de carnaval.¹³⁷

Devido à retração da produção cinematográfica em alguns estados brasileiros, ou até mesmo à sua inexistência, a cidade do Rio de Janeiro transformou-se no principal polo cinematográfico do Brasil, tendo as chanchadas constituído um fenômeno tipicamente carioca. Tais filmes promoviam um encontro do público carioca com o carnaval e do próprio Rio de Janeiro com o Brasil.¹³⁸ Cabe ressaltar que o cinema ocupava um papel primordial no entretenimento das grandes cidades, em uma época em que a televisão ainda era muito incipiente, de tal maneira que acabava por representar um programa obrigatório, tanto para as pessoas que moravam no centro da cidade quanto para aquelas que habitavam as periferias. O cinema constituía, também, um divertimento relativamente barato, dado o baixo custo do ingresso no Brasil, que ocupava, em 1952, o sétimo lugar no ranking de ingressos mais baratos da América Latina. O depoimento de João Luiz Vieira é ilustrativo do sucesso alcançado pelas chanchadas na década de 50, bem como do caráter popular do cinema no período:

Levado por minha mãe e junto com o meu irmão, uma certa ansiedade e nervosismo brotavam das confusões, correrias e brigas entre os bandidos interpretados por José Lewgoy, Renato Restier ou Wilson Grey, o riso sincero rompia das falas, do jeito de caminhar, das caras e trejeitos de Oscarito, Grande Otelo, Zezé Macedo, Violeta Ferraz, Zé Trindade, enquanto que uma emoção diferente e a beleza vinham sempre dos rostos de Eliana, Anselmo Duarte, Cyl Farney e John Herbert. As filas para esses filmes eram imensas e, como o cinema era de rua, literalmente dobravam quarteirões. Os cinemas lotavam, mas em geral todo mundo entrava, pois eram cinemas de verdade, ou seja, grandes, espaçosos, nem sempre confortáveis, mas maravilhosos.¹³⁹

O sucesso crescente desse gênero de filmes permitiu aos brasileiros assistirem nas telas dos cinemas às performances de atores e atrizes com quem começavam a se identificar – em grande parte devido à reputação que já haviam conquistado nas rádios, que lhes rendera

¹³⁷ LINO, Sonia Cristina. “A tendência é para ridicularizar (...)” Reflexões sobre cinema, humor e público no Brasil. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 63-79, 2000, p. 75.

¹³⁸ FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40*. Os filmes musicais nas telas da cidade. São Paulo: Annablume, 2003, p. 18.

¹³⁹ VIEIRA, João Luiz; BENTES, Ivana; MATTOS, Carlos Alberto. Da chanchada à orfandade, passando pelo Cinema Novo. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 86-113, jan.-mar. 2003. p. 90.

fãs-clubes espalhados pela cidade do Rio de Janeiro e outros estados brasileiros –, como era o caso de Emilinha Borba, Ângela Maria e Marlene, que arrastavam multidões para os cinemas.¹⁴⁰

Os sambas e as marchas apresentadas em forma de números musicais nos filmes constituíam-se dos grandes sucessos carnavalescos do ano, exibidos, na maioria das vezes, sem uma relação direta com a trama. O rádio e as chanchadas tiveram como ponto em comum o caráter popular de suas linguagens, destinado a alcançar um público cada vez maior. De certa forma, o cinema acabou transformando-se num suporte da produção radiofônica ao divulgar, por intermédio dos filmes, os sucessos e artistas da época. A relação entre ambos revelou-se simbiótica, pois, se por um lado, o cinema favoreceu o rádio, por outro, este participou diretamente do desenvolvimento e apogeu da chanchada. Nos primeiros musicais brasileiros, é interessante notar a influência do rádio no próprio título dos filmes, como é o caso de *Alô, Alô, Brasil* e *Alô, Alô Carnaval* – a palavra “alô” era uma saudação típica dos locutores de rádio quando iniciavam as suas transmissões.

A Rádio Nacional do Rio de Janeiro era uma das principais emissoras do país, chegando a atingir, em média, 50,2% de audiência na então Capital Federal, em 1952.¹⁴¹ Apesar disso, Renato Ortiz aponta que a radiodifusão brasileira não adquiriu a forma de rede, o que favoreceu a prevalência da radiofonia local. Um exemplo é o da própria Rádio Nacional, que praticamente não era ouvida na cidade de São Paulo, pois as frequências de ondas das redes locais bloqueavam a sua penetração. Desse modo, as emissoras não constituíram centros integradores da diversidade nacional, haja vista a exploração comercial regional realizada nas décadas de 30, 40 e 50.¹⁴² Durante estes anos, surgiram também os programas de auditório, os shows de calouros e, principalmente, as radionovelas, que alcançaram um significativo sucesso. A Atlântida explorou o rádio e os nomes conhecidos do “mass media” da época, utilizando a mitologia criada em torno do “cast milionário da Rádio Nacional” e do interesse pelas vidas dos artistas e humoristas, que desfrutavam de menor evidência na *Revista do Rádio*¹⁴³

Além do rádio, as chanchadas foram influenciadas também pelo teatro de revista e pelo circo, justamente por serem formas de manifestação cultural de sucesso popular com público garantido. Da mesma forma que as chanchadas, o teatro de revista – cujo nome está relacionado ao fato de ser um espetáculo que passava em revista os acontecimentos mais

¹⁴⁰ VIEIRA, op. cit., 1990, p. 162.

¹⁴¹ GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 39.

¹⁴² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 54.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 70.

importantes da época – foi desqualificado pela crítica por ser considerado como de “baixa qualidade” e associado à obscenidade e ao analfabetismo. De origem francesa, foi o resultado de uma mistura de burleta, *vaudeville* e opereta, que contribuiu para a formação cultural do Brasil, fixando tipos, costumes e modos de falar. Este tipo de espetáculo – que tinha como principais teatros o João Caetano, o Recreio, e o Carlos Gomes, entre outros, localizados na Praça Tiradentes, no Centro do Rio de Janeiro – apresentava palavras de duplo sentido, músicas, desnudamentos, críticas políticas e sátiras aos acontecimentos sociais. A partir de 1940 o teatro de revista começou a perder a sátira social e o contato com a atualidade, em nome da valorização dos recursos visuais e sensoriais como forma de atrair o público.¹⁴⁴ Essa fase foi marcada pelo trabalho de Walter Pinto, que se baseava na Broadway, no *Folies Bergère* e nos musicais hollywoodianos para produção de seus espetáculos, repletos de mulheres bonitas, cenários luxuosos e figurinos deslumbrantes.

Para Neyde de Castro Veneziano Monteiro, a revista brasileira é diferente e única, tanto em sua organização quanto em seu conteúdo, uma vez que optou pelo carnaval e pela pátria como seus temas centrais. Ao contrário de outros países, o carnaval no Brasil tornou-se um signo muito forte, e o teatro popular soube explorar o seu caráter subversivo, assim como o sentimento patriótico, a fim de atrair o público. Assim, a atitude primeira do teatro de revista foi a dessacralização, com a valorização das falas, das músicas e das danças populares.¹⁴⁵ A jornalista Eneida sinaliza a relação do carnaval com as apresentações teatrais, apontando que:

Outra faceta a ser mais profundamente estudada na história do carnaval carioca é a sua ligação com o teatro. Sempre andaram muito unidos, um e outro. De início, os bailes carnavalescos dos teatros só se realizavam depois de terminado o espetáculo, pelo que era comum aparecer o anúncio da companhia, da peça que representava, e depois a comunicação: “Seguido de baile” [...] Na realidade, até hoje (1957), o teatro de revista nas vésperas do carnaval se torna, como no passado, um teatro carnavalesco.¹⁴⁶

Dessa forma, o teatro de revista contribuiu sobremaneira com a chanchada, de forma estrutural, por meio do empréstimo de narrativas, tipos, astros e técnicos. É importante salientar que muitos dos artistas que trabalhavam no teatro de revista vieram do ambiente circense, emprestando a esse tipo de espetáculo a dicção, a postura, a dança e as artes adquiridas no circo. Segundo Sérgio Augusto, dos cinco maiores astros cômicos da chanchada

¹⁴⁴ MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 15.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 114-116.

¹⁴⁶ ENEIDA, op. cit., p. 279.

– Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Carequinha e Zé Trindade – apenas o último não passou pelos picadeiros.¹⁴⁷ Oscarito, talvez o maior exemplo da associação circo-chanchada, que se destacou nas telas como um ícone de humor e versatilidade, tinha origem familiar de tradição circense, o que explica suas impagáveis improvisações, gingas caricatas e espontaneidade de expressões corporais.¹⁴⁸ Além de representar um espaço de projeção para muitos artistas, o circo era uma boa opção para eles serem conhecidos pelo público do interior do país, o que lhes trazia uma renda extra.

Ao analisar a história da chanchada no cinema brasileiro, Afrânio Catani define duas fases distintas no desenvolvimento do gênero. Conforme assinalado anteriormente, a primeira se estendeu até aproximadamente o início dos anos 40, quando os números musicais eram homogêneos e carnavalescos, e as películas possuíam argumentos, motivos e situações simples.¹⁴⁹ Nesse período, destacou-se como principal figura Carmem Miranda, que, com sua interpretação marcante, simbolizou um padrão feminino de atriz e de latinidade, alcançando sucesso nacional e internacional.¹⁵⁰ A segunda fase teve início a partir dos anos 40 e prolongou-se até o começo da década de 60, sendo marcada por argumentos e enredos mais complexos, além de números musicais mais heterogêneos. Temas ligados ao cotidiano do homem urbano, a aspectos políticos e a problemas socioeconômicos (como carestia, falta de água, deficiências do transporte urbano, corrupção política etc.) ganharam destaque nas chanchadas. Os roteiros passaram a obedecer a um mesmo princípio esquemático, que se repetia em praticamente todas as produções do gênero.¹⁵¹ Foi nessa etapa que se deu a produção dos filmes analisados na presente pesquisa.

Ao contrastar as visões dos diferentes autores que trataram do tema chanchada, percebeu-se que seus entendimentos são, por vezes, distintos quanto à definição e surgimento do gênero. Jean-Claude Bernardet, por exemplo, foi bastante reticente ao responder sobre o que era chanchada: “Não sei. Há quem diga que equivale à pachouchada, peça de teatro de ‘baixo nível’, ou ruim. Acho que chanchada é o nome geral que se dá a todas as comédias, e comédias musicais, de ‘apelo’ popular, feitas no Brasil entre 1900 e 1960 mais ou menos, em que apareciam astros

¹⁴⁷ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 188.

¹⁴⁸ AZEREDO, Ely. A Atlântida e a chanchada. In: _____. *Olhar Crítico. 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p. 373-378, p. 378.

¹⁴⁹ CATANI, Afrânio Mendes. *História do Cinema Brasileiro: 4 ensaios*. São Paulo: Panorama do Saber, 2004, p. 83.

¹⁵⁰ CHAIA, Miguel Wady. *O tostão furado: um estudo sobre a chanchada*. 1980. 134 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980, p. 17.

¹⁵¹ CATANI, op. cit., p. 83-85.

tipo Oscarito”¹⁵². Por sua vez, Alex Viany a define como “comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais”¹⁵³. No que diz respeito ao surgimento da chanchada, enquanto Bernardet o situa por volta do início do século, outros autores, como Viany e João Luiz Vieira, indicam-no durante o período sonoro, entre 1929 e 1931, com o lançamento de *Acabaram-se os Otários* (1929), de Lulu de Barros – primeiro filme completamente sonorizado produzido no país – e *Coisas Nossas* (1931), de Wallace Downey. Para Sérgio Augusto, a chanchada desenvolve-se durante o pós-guerra, no início da década de 50, com o lançamento de *Carnaval no Fogo* nos cinemas cariocas.

Em geral, os autores assinalam algumas produções do início do século XX como predecessoras das chanchadas. Afrânio Mendes Catani considera quatro filmes produzidos em 1908 como representantes do aspecto primitivo do gênero: *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, *Os Capadócios da Cidade Nova*, *O Comprador de Ratos*, *Sô Lotero e Siá Ofrásia com seus produtos na Exposição*.¹⁵⁴ O filme *Paz e Amor* (1910) também é significativo, ao antecipar o lado musical, paródico e carnavalesco da chanchada.¹⁵⁵ Estes filmes eram apoiados em atores/cantores, de enorme sucesso popular, encarnando personagens de origem rural que produziam confusões diante das novidades do mundo urbano.

A crítica, na maioria das vezes, apresentava avaliações negativas sobre as produções chanchadescas, visto que os valores estéticos eram pautados na comparação com a cinematografia estrangeira, sobretudo norte-americana, que havia dominado o mercado cinematográfico brasileiro desde o final da Primeira Guerra Mundial. A própria palavra chanchada – termo pejorativo dado por alguns críticos de cinema aos filmes que possuíam a música como característica principal – tem origem no italiano *Chanchatta*, que significa discurso sem sentido ou arremedo vulgar, argumento falso.¹⁵⁶ Antes de ser incorporado ao vocabulário brasileiro, o termo foi utilizado na Argentina como algo sem valor, destinado a produzir gargalhadas, de forma aproximada à palavra “chancho”, sinônimo de “sujo” nos países ibero-americanos.¹⁵⁷

O crítico Pedro Lima, considerado o decano da crítica cinematográfica, teceu diversos comentários – na maioria das vezes depreciativos – sobre as chanchadas ao longo da sua trajetória como colaborador da revista *O Cruzeiro*. Sua opinião refletia a de outros

¹⁵² BERNARDET, Jean-Claude. Chanchada. *Cinema*- Revista da Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo, n.3, p. 41-51, jan. 1974, p. 41. (Entrevista).

¹⁵³ VIANY, Alex apud AUGUSTO, op. cit., p. 17-18.

¹⁵⁴ CATANI, op. cit., p. 81-82.

¹⁵⁵ VIEIRA; BENTES; MATTOS, op. cit., p. 92.

¹⁵⁶ Ibid., p. 91.

¹⁵⁷ AUGUSTO, op. cit., p. 17.

críticos, que viam na chanchada uma forma de aventura cinematográfica que expressava o chulo e o vulgar. Em uma matéria publicada em 1956, Pedro Lima, afirmava que:

[...] já não estamos mais no tempo do filme improvisado para enganar aos financiadores, e nem o filme deve se valer das piadas livres e aproveitar tudo quanto é nome de rádio para cantar seus números, quase sempre em montagens de mau-gosto e coreografia duvidosa. Existe a obrigação de se produzir coisa melhor. [...] Dizem que alguns destes filmes fazem sucesso de bilheteria. Existe, naturalmente, boa vontade do público em amparar o nosso cinema, mas existe também curiosidade, vontade de conhecer o que já podemos fazer e, principalmente, muita gente que vai ao cinema porque é barato e tanto ri com uma chanchada, como com um sujeito que escorregou e caiu [...] Existe gente que acha graça por tudo, formando o público nada exigente que enche os auditórios de rádios ou vai assistir ao cinema negativo de profissionais sem idoneidade.¹⁵⁸

O produtor e crítico cinematográfico Benedito Junqueira Duarte, ao longo de sua carreira em jornais como *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*, também atacou veementemente a produção chanchadesca. Entre as razões para tal menosprezo estava a intrínseca relação do gênero com o carnaval, como é possível perceber no fragmento seguinte, extraído do periódico *Folha da Manhã*, de 1958:

Aí estão as folias, que pelo calendário deveriam durar três jornadas, mas em verdade duram muito mais, iniciando-se, pelo menos, 30 dias antes dos consagrados pela tradição, pelas convenções dos almanaques e das folhinhas, ao reinado desse pobre sujeito, balofo, enxundioso, suarento e desajeitado, que a crueldade dos que exploram o carnaval tornam o símbolo da festança, a encarar o monarca ridículo e gordo, a nascer num sábado e a morrer numa terça-feira, gorda também. Em geral, quase toda gente gosta do carnaval [...]. Mas, alguns detestam o tríduo e o mês que o antecede, isso o que chamam o reinado de Mômô. Eu apenas detesto o mês que o antecede. Os três dias tradicionais são para mim uma delícia, pois eu os vivo na areia quente de uma praia, ou à sombra tranqüila de um mato, em algum sítio ou fazenda, longe das marchinhas vulgares [...]. Para o cinema brasileiro, o carnaval é uma época tenebrosa. Dois ou três meses antes da data oficial de sua ocorrência, movimentam-se os estúdios, os laboratórios, os escritórios de produção: é aí que principia o “ano comercial” de muito “cineasta” deste nosso pobre cinema brasileiro. É aí que se contratam os cantores de fama, alguns de má fama, as “vedettes” despidas, as “pastorinhas” de muita roupa, os “passistas” do frevo, os malabaristas do samba, todos a ganhar num único mês de fandango mais do que um professor universitário em seis meses de pesquisas em seu laboratório. E na primeira semana antes dos cordões, dos ranchos e das “escolas” saírem à rua, as salas exibidoras das cidades se enchem da barulhenta infernal e torturante, gravadas nas pistas de som, a acompanhar um enredo “de chuí” e “segure esta mulher”, que “eu vou te contá”, pois “o negócio foi assim”, porque, afinal, “o feijão é nosso”... [...]. Até hoje, não sei de uma fita sequer, que contribuiu, com uma pequena parcela que fosse, para a formação do cinema no Brasil. Malbaratando um material muito arraigado às tradições populares do país, nem assim realizam outra coisa os esbanjadores do carnaval senão macaquear o que de pior existe dentro do cinema, no gênero chamado “musical”.¹⁵⁹

¹⁵⁸ LIMA, Pedro. Decorrido um quarto de século. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 35, 25 fev. 1956.

¹⁵⁹ DUARTE, B. J. Folha de Cinema – Carnaval. *Folha da Manhã*, São Paulo, 13 fev. 1958. s/p.

Neste comentário, é possível perceber o descontentamento de B. J. Duarte com a exploração de temáticas carnavalescas pelos filmes de chanchada. Por pautar-se no modelo de cinema hollywoodiano, como a maioria dos críticos cinematográficos do período, ele execrava a precariedade dos filmes nacionais, especialmente os de chanchada, principalmente pelo fato de estes não envolverem temáticas e estéticas universais. É perceptível em seus comentários o desprezo pelo próprio carnaval, que considerava sem sentido e relevância suficientes para ser usado como um dos principais motivos dos filmes realizados no país. Se o carnaval por si só pressupõe uma quebra da ordem, da unidade e da hierarquia em favor do heterogêneo e do transgressor, as chanchadas, sendo portadoras de temáticas e linguagem carnavalescas, receberam críticas da mesma ordem que os festejos.

Como princípio norteador dos filmes de chanchada, a estética carnavalesca permite a apresentação de um “mundo às avessas”, uma vez que transgride a ordem normal das coisas e sugere um estado de utopia, em que distinções, normas e barreiras são temporariamente suspensas. Nesse sentido, a linguagem carnavalesca, presente nos filmes de chanchada, possibilitou o desenvolvimento de enredos mais fragmentados, dissonantes em relação às convenções formais da narrativa, para as quais a continuidade e a coerência são elementos fundamentais. Sendo assim, alguns críticos condenaram as chanchadas e até mesmo os meios que as influenciaram, como o teatro de revista, que emprestou ao gênero a comicidade típica da Praça Tiradentes e a forma artificial em que os números musicais eram apresentados. Além disso, o público, tanto do teatro de revista quanto das chanchadas, atentava mais às performances dos músicos e comediantes que propriamente ao desenvolvimento de um enredo contínuo, característico das formas culturais consideradas sérias.¹⁶⁰

Apesar das críticas, foi incontestável entre as camadas populares o sucesso dos filmes de chanchada, cujos determinantes de êxito não se relacionam apenas às contraposições entre seriedade/humor, intelectual/popular, mas à própria constituição de um público identificado com os elementos dos filmes.¹⁶¹ Segundo o crítico de cinema alemão Siegfried Kracauer, embora as obras cinematográficas medianas prescindam de julgamento como obras de arte, elas ainda requerem análises, como qualquer produção, não devendo ser julgadas simplesmente por critérios de gosto. O autor defende a ideia de que, quanto pior o filme em termos de conteúdo – o que dispensa a necessidade de uma análise de ordem estritamente estética –, melhor para compreender os seus significados sociais e, conseqüentemente, as

¹⁶⁰ MACHADO, Hilda. Oscarito, Grande Otelo e a negação do amor. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 60-68, jul./dez. 2007. p. 65.

¹⁶¹ LINO, op. cit., p. 65.

representações e forças ideológicas em jogo.¹⁶² Nesse sentido, a partir da década de 70, a intelectualidade brasileira empreendeu uma revisão das críticas negativas dirigidas às chanchadas, propondo muitas vezes uma positivação do gênero.

Sonia Cristina Lino, entretanto, argumenta que a positivação da influência das chanchadas sobre o público e o seu caráter de resistência cultural devem ser relativizados, uma vez que seus enredos retratavam, na maioria das vezes, os personagens negros em posição subalterna e permitiam pequena participação de atores afrodescendentes em papéis de destaque. A autora acrescenta, ainda, que os personagens negros serviam para a legitimação de enredos relacionados à cultura negra, ao mundo do samba e às religiões africanas. Mesmo o consagrado ator Grande Otelo demonstrou em seus depoimentos o preconceito e a discriminação que sofreu ao longo da carreira.¹⁶³

O primeiro a fazer uma revisão histórica sobre a chanchada e a enfatizar a sua importância cultural para o cinema brasileiro, abrindo caminho para a análise de outros autores, foi o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, que reconheceu a relação de intimidade estabelecida entre o público e as chanchadas, a ponto de considerar essa relação um fato cultural mais forte que o até então produzido pelo contato entre o povo brasileiro e o produto cultural norte-americano. O autor percebe elementos de brasilidade nas chanchadas, que, segundo ele, são:

[...] modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o ocidente, mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades.¹⁶⁴

As colocações de Afrânio M. Catani e José I. de Melo Souza também explicam o alcance desses filmes, considerando-os espaços de expressão do “homem simples brasileiro” e do popular, onde os personagens divergem do padrão burguês de desenvolvimento urbano-industrial dos anos 50 e 60, no Brasil. Os autores mostram que “[...] a chanchada trata dos simplórios que não entram no jogo desenvolvimentista; de pessoas que não têm um projeto de

¹⁶² KRACAUER, Siegfried apud MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Sobre os artigos de crítica de cinema (quase todos) de Siegfried Kracauer e as tarefas do crítico de cinema. *Revista Herramienta*, Buenos Aires. No prelo.

¹⁶³ LINO, op. cit., p. 75-76.

¹⁶⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 80.

vida (e/ou político) que vá além de viver o dia-a-dia, de ir se arrastando e sobrevivendo”¹⁶⁵. O gênero contribuiu para que a realidade nacional começasse a aparecer nas telas, embora de maneira tímida, e para que o homem simples brasileiro passasse a se comunicar com as grandes multidões que com ele se identificavam.¹⁶⁶

A Atlântida, principal produtora de filmes de chanchadas nas décadas de 40 e 50 no Brasil, foi fundada em 1941 pelos irmãos Paulo Burle e José Carlos Burle, pelo técnico de cinema Moacyr Fenelon, pelo jornalista Alinor Azevedo e pelo advogado Arnaldo de Farias. Os fundadores da Atlântida conseguiram atrair para o empreendimento o conde Pereira Carneiro, dono do *Jornal do Brasil*, que cedeu o antigo prédio do periódico, na Avenida Rio Branco, para servir como sede provisória da produtora em seus primeiros anos. O projeto inicial do estúdio envolvia a produção de filmes socialmente engajados, atendendo à concepção da época de que filmes de qualidade deveriam primar pela seriedade, como se houvesse uma divisão entre o “sério” e o “riso”, estando o primeiro relacionado a cultura, arte e elite, e o segundo a barbárie, diversão e povo. A produção de filmes musicais e de chanchadas era algo descartado pelos fundadores da Atlântida, o que fica evidente no próprio manifesto da produtora, redigido por Arnaldo de Farias e Alinor Azevedo:

A finalidade de Atlântida é a produção de filmes cinematográficos – documentários, noticiosos, artístico-culturais, de longa e pequena metragem, desenhos animados, dublagem de produções estrangeiras e atividades afins – implantando uma indústria e uma arte de Cinema no Brasil [...] Evidentemente, necessária se torna a seleção de produção independente, para que se não inutilize com assuntos ridículos e prosaicos um perfeito trabalho técnico de estúdio e laboratório garantido pela organização. Assim, não chegarão a público, por nosso intermédio, os maus trabalhos daqueles que se desculpam com a falsa e derrotista alegação de que o povo não aceitaria coisa séria, melhor cuidada. Este erro pré-consciente, tão próximo da displicência quão da impossibilidade de realizar, não terá a nossa colaboração; não tomará lugar aos produtores capazes e bem intencionados que solicitem produzir seus filmes nos estúdios Atlântida.¹⁶⁷

O surgimento da Atlântida está relacionado, segundo Sérgio Augusto, à sanção do Decreto nº 1.949 de 1939, que estabeleceu a obrigatoriedade de exibição, em cada sala de cinema, de ao menos um longa-metragem nacional por ano.¹⁶⁸ O autor considera que o momento era delicado para o aparecimento de um estúdio cinematográfico, pois “[...] quando o cinema brasileiro se deu conta, só restavam no Rio, seu principal centro produtor, três

¹⁶⁵ CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José I. de M. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 78.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶⁷ Manifesto da Atlântida citado em: BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 87-88.

¹⁶⁸ AUGUSTO, op. cit., p. 31.

estúdios de filmagem: os da Cinédia, os da Brasil Vita Filmes e os de Lulu de Barros”.¹⁶⁹ Desse modo, a criação da Atlântida foi influenciada por medidas tomadas pelo governo, que inclusive foram citadas como justificativa em seu manifesto de fundação.

No início, a Atlântida conseguiu o seu propósito de produzir filmes sérios, como *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, e *Vidas Solitárias*, de Moacyr Fenelon (1945), entre outros. O filme *Moleque Tião* foi o primeiro grande sucesso ficcional do estúdio, inspirando-se na vida de Grande Otelo (Sebastião Prata), que ainda não contava com a fama que adquiriria a partir dos anos 50. Havia nestes filmes uma preocupação social, motivo pelo qual foram considerados como “pré-neo-realistas”, uma vez que expressavam, de certa forma, a realidade carioca.¹⁷⁰ O primeiro filme carnavalesco da Atlântida, *Tristezas não pagam dívidas* (1944), reunia, pela primeira vez na produtora, a dupla Oscarito e Grande Otelo, não atuando ainda da maneira como seriam consagrados posteriormente. Este filme é considerado um manifesto, expresso no próprio título: filmes sérios e tristes nem sempre levavam o público ao cinema, ao passo que as dívidas criadas deveriam ser pagas, o que impunha a necessidade de produzir filmes conforme a predileção do público, como as chanchadas. A fórmula foi seguida no próximo filme produzido, *Não adianta chorar*, de Watson Macedo.

Na época da produção de *Tristezas não pagam dívidas*, a Atlântida enfrentava dificuldades financeiras, depois de algumas produções iniciais malsucedidas, e, a fim de garantir a continuidade da empresa, optou por recorrer à chanchada como principal produto cinematográfico, apesar de continuar produzindo alguns dramas. A Atlântida ganhou um fôlego ainda maior em 1947, com a entrada de Luís Severiano Ribeiro Júnior como sócio majoritário, proprietário de uma rede nacional de cinemas e da UCB (União Cinematográfica Brasileira), uma das principais distribuidoras do país. O empresário teve como motivação a Lei nº 20.493, sancionada no início de 1946, que previa a obrigatoriedade de exibição de pelo menos um filme nacional a cada quatro meses, durante 21 dias por ano, o que serviu como incentivo especial para que se interessasse no negócio.

Com todos os recursos em mãos, Severiano conseguiu alavancar as chanchadas, ao conciliar produção/distribuição/exibição, criando, assim, mecanismos para concorrer com o cinema norte-americano, que então dominava o mercado nacional. O seu ingresso assegurou uma maior penetração dos filmes produzidos pela Atlântida em todo o país, garantindo

¹⁶⁹ AUGUSTO, op. cit., p. 103.

¹⁷⁰ GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Org.). *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1985. v. 4, p. 465-500, p. 481.

lucratividade para a empresa, com base em baixos custos de produção, e levando a produtora a ser considerada a primeira indústria cinematográfica do cinema brasileiro.¹⁷¹

A tática adotada por Luís Severiano consistiu em manter equipes técnicas reduzidas ao mínimo necessário para a finalização dos filmes, utilizar equipamentos inferiores e recorrer a muita improvisação. O fato de os filmes serem revelados no próprio estúdio e enrolados à mão ilustra essa precariedade técnica, e alguns atores e atrizes chegaram, inclusive, a relatar que era recomendado que comparecessem às filmagens já alimentados e vestidos com roupas próprias como parte do figurino.¹⁷² A esse respeito, é muito conhecida a história de que José Lewgoy teve que tomar emprestado de um amigo um *smoking*, exigido no roteiro de *Carnaval no Fogo* (1949).

A Atlântida empregou a prática da exclusividade contratual com alguns atores, como Oscarito e Grande Otelo, apenas para citar alguns, o que restringia a sua participação em outros filmes em que pudessem adquirir ganhos superiores, conforme a sua ascensão no mercado. Por outro lado, suas imagens eram divulgadas por todo o Brasil, o que os tornava conhecidos e proporcionava outros tipos de trabalhos, como a atuação em espetáculos e viagens pelo interior do país.¹⁷³ É sintomático o depoimento de Carlos Manga, um dos principais diretores da empresa, a respeito das condições da produtora:

A Atlântida, para mim, era uma instituição de fábula... era a Metro. Cheguei lá pensando: vou conhecer um tremendo de um estúdio. Imaginava enormes escadarias de mármore, cheias de gente cantando e dançando. [...] Mas logo comecei a desmoronar. Entrei com Cyll Farneu numa garagem... tábuas encostadas pelas paredes, chão sujo [...] Cyll apontou o homem do serrote e disse: “Esse aqui é o Watson Macedo”. Pois é, e eu que pensava que encontraria o Watson num enorme escritório atapetado, com três ou quatro secretárias no colo. Foi aí que comecei a compreender a realidade nacional.¹⁷⁴

É bastante ilustrativa, no discurso de Carlos Manga, a associação estabelecida entre as condições encontradas na Atlântida e o ideal de estúdio pautado no modelo norte-americano. Embora a realidade nacional fosse adversa, e a Atlântida tivesse que produzir seus filmes de forma precária, ela marcou uma nova experiência na indústria brasileira de filmes, tendo seu sucesso sido evidenciado pela capacidade de sobreviver diante da concorrência estrangeira.

¹⁷¹ GALVÃO; SOUZA, op. cit., p. 483.

¹⁷² VIEIRA, op. cit., 1990, p. 160.

¹⁷³ CATANI; SOUZA, op. cit., p. 47-48.

¹⁷⁴ CHANCHADAS, Musicais e Rebolado. In: NOSSO SÉCULO – 1945-1950. A Era dos Partidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v. 4. p. 177-189. p. 178.

O crítico e cineasta Alex Vianny, na obra *Introdução ao cinema brasileiro*, faz uma retrospectiva do cinema nacional, e, embora não trate especificamente da chanchada, tece algumas reflexões sobre o gênero, assinalando que este exerceu um importante papel ao contribuir para a afirmação do cinema brasileiro como um negócio rentável. Segundo o autor, ao apresentar os trejeitos e o linguajar do povo carioca, a chanchada derrubou a crença “[...] criada por uns tantos filmes pretensamente sérios, de que o brasileiro não sabia comportar-se defronte da câmara e de que a língua portuguesa não se prestava aos diálogos cinematográficos”.¹⁷⁵ Apesar do sucesso da chanchada, o cinema brasileiro ocupava apenas 6% do mercado exibidor durante a década de 50, época em que o gênero vivenciou seu auge.¹⁷⁶ Considerando a fatia do mercado que competia ao cinema nacional, a Atlântida reinou absoluta na produção de comédias musicadas e o gênero encontrou sua fórmula definitiva com o trabalho de diretores como José Carlos Burle¹⁷⁷, Watson Macedo¹⁷⁸ e Carlos Manga¹⁷⁹.

A chanchada começou a entrar em declínio entre 1959 e 1960, devido ao esgotamento das suas fórmulas narrativas, ao envelhecimento dos astros e, principalmente, ao crescimento vertiginoso da televisão. Na medida em que o público podia ter em casa um espetáculo semelhante ao que veria nas salas de exibição, com a vantagem de não ter que pagar os ingressos, as filas do cinema começaram a diminuir drasticamente.¹⁸⁰ Outro aspecto apontado como importante para o processo de desgaste que esses filmes vinham sofrendo foi o afrouxamento progressivo do espírito festivo e carnavalesco do povo brasileiro, principalmente do carioca.¹⁸¹

O desenvolvimento trazido pelo governo J.K e a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília motivaram o surgimento de uma nova mentalidade e uma nova

¹⁷⁵ VIANNY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 140.

¹⁷⁶ CHANCHADAS, op. cit., p. 179.

¹⁷⁷ Foi um dos fundadores, em 1941, da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A, tendo atuado como montador e roteirista em grande parte dos filmes que produziu, além de principal diretor do estúdio por quase dez anos. Burle foi compositor musical de sucessos como *Cabocla*, gravado por Ary Barroso, e *Meu limão, meu limoeiro*, gravado por inúmeros artistas.

¹⁷⁸ Trabalhou como diretor, produtor, roteirista e montador em diversos filmes da Atlântida, sendo considerado como responsável pela estruturação da chanchada, aliando os números cômicos e os musicais em *Carnaval no Fogo* (1949). Foi diretor de sucessos, como *O Petróleo é Nosso* (1954), *Aviso aos Navegantes* (1950) e *A Baronesa Transviada* (1957), entre outros.

¹⁷⁹ Atuou como um dos mais destacados diretores da produtora Atlântida, sendo um dos responsáveis pela evolução técnica dos filmes carnavalescos e demais chanchadas. Manga mostrou influência dos musicais americanos na direção de seus filmes e procurou acrescentar em suas produções situações do cotidiano e até da política. Dirigiu inúmeros filmes de sucesso, entre eles, as paródias *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Matar ou Correr* (1954) e *O Homem do Sputnik* (1959). Posteriormente, trabalhou em programas televisivos humorísticos e na direção de minisséries e novelas.

¹⁸⁰ CATANI, op. cit., p. 88.

¹⁸¹ PIPER, Rudolf. *Film musical brasileiro e chanchada*. São Paulo: Global, 1977, p. 24-25.

forma de pensar as questões culturais, o que culminou com o surgimento do Cinema Novo, que promoveu mudanças na linguagem cinematográfica e um maior engajamento social e político, contribuindo, por sua vez, para que as chanchadas perdessem espaço, soando até mesmo anacrônicas. Com a migração de artistas e diretores de filmes chanchadescos para a televisão, levando consigo elementos típicos do gênero, como o humor e a linguagem carnavalesca, ficou sentenciada a morte definitiva das chanchadas entre 1960 e 1964. Em todo o tempo em que ficou em vigência, por mais de vinte anos, a Atlântida Cinematográfica produziu 64 filmes (62 ficções e dois documentários), o que lhe garante a posição de maior produtora de chanchadas do Brasil.

Apesar de terem contribuído significativamente para o desenvolvimento do cinema nacional, as chanchadas foram objeto das mais variadas críticas, dirigidas na maioria das vezes no mesmo sentido postulado depois por Jean-Claude Bernardet, o qual entendeu que a função básica do gênero seria “levar o espectador a rir de si mesmo”, à medida que o público se projetasse nos personagens, em um processo que aliviaria o seu sentimento de inferioridade em relação aos países industrializados.¹⁸²

Este tipo de formulação encontra consonância nas reflexões de Henri Bergson, para quem “o riso é sempre o riso de um grupo”, o que permite analisar os indícios presentes na documentação e afirmar que havia empatia entre o público, formado basicamente pelas classes populares, com os personagens das chanchadas. Nesses filmes, havia um sentimento de identificação, à medida que as temáticas burlescas, satíricas, paródicas e carnavalescas acionavam o imaginário do homem comum, que se dirigia ao cinema para ver a representação de si e rir das mazelas de um cotidiano cuja forma de apresentação provocava o riso.¹⁸³

Mas, como articular o gênero aos fundamentos teóricos do carnaval?

2.1 Carnavalização e Chanchada

Discutir o assunto pressupõe esclarecer o princípio de carnavalização, que consiste, segundo a visão do linguista russo Mikhail Bakhtin¹⁸⁴, na transposição para a arte do espírito do carnaval, que contempla a valorização do humor, da sátira e da inversão da ordem,

¹⁸² BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema-Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 82.

¹⁸³ SILVA, Edmilson Felipe da. *Por uma história do riso: Carlos Manga e a chanchada no Brasil*. 2001. 198 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 2.

¹⁸⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC/UnB, 1987.

elementos recorrentes nos filmes musicais e nas chanchadas, em que tudo é carnavalizado: a produtora de cinema Vera Cruz, o cinema norte-americano, Getúlio Vargas etc. A análise do efeito cômico produzido pelas chanchadas permite compreender as diversas formas de manifestação da cultura cômica popular, expressas por meio do carnaval, do cinema, do teatro e do circo.

Para a compreensão do efeito cômico provocado pelas chanchadas, o conceito de carnavalização de Bakhtin é fundamental, pois mostra como o riso pode apresentar um caráter ambivalente. O autor entende a cultura cômica popular no viés da diversidade e subdivide as múltiplas manifestações dessa cultura em três grandes categorias: *as formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas etc.); *as obras cômicas verbais* (as paródicas orais e escritas, em latim ou em língua vulgar); e *as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, blasões populares etc.).

Na descrição das *formas dos ritos e espetáculos*, Bakhtin afirma que, quando não havia regime de classes nem Estado, o riso e o sério possuíam igualmente um caráter sagrado e oficial, sendo que o riso perdeu seu valor com o surgimento das instituições e das classes, tornando-se não-oficial. O homem medieval vivia duas vidas: a oficial (representada pela Igreja e o Estado feudal) e a não-oficial (desfrutada por meio das festividades). Os festejos carnavalescos são entendidos como o momento em que havia a abolição temporária de todas as relações hierárquicas, uma vez que era um espaço onde todos os indivíduos se sentiam iguais, e as pessoas, separadas na vida cotidiana por diversos fatores, podiam manter contato. Durante o carnaval, tudo o que era marginalizado e excluído ganhava espaço no centro da vida social, em uma explosão libertadora. Em decorrência disso, foi criado um tipo de comunicação próprio do tempo festivo, que resultou no aparecimento de uma linguagem carnavalesca carregada de símbolos e alegorias, marcada pela inversão da ordem lógica das coisas e pelo seu caráter renovador. Portanto, o riso carnavalesco descrito por Bakhtin caracteriza-se como festivo, universal e ambivalente, visto que se apresenta, ao mesmo tempo, alegre e sarcástico¹⁸⁵.

Na segunda categoria, a das *obras cômicas verbais*, Bakhtin mostra que a linguagem carnavalesca esteve presente na literatura em língua latina e vulgar, que expressou essa própria concepção de mundo popular e carnavalesca. O autor descreve principalmente as paródias de obras importantes da literatura, além daquelas ligadas à religião. A terceira e

¹⁸⁵ BAKHTIN, op. cit., p. 8-11.

última forma de manifestação da cultura cômica popular diz respeito ao *vocabulário familiar e grosseiro da praça pública*, que explica como as grosserias e os juramentos, incluindo todas as formas verbais excluídas da linguagem oficial, constituíram formas linguísticas provenientes das festividades e definiram claramente a violação de uma maneira polida de se referir ao outro.

O carnaval também exhibe o que Bakhtin denomina de “corpo grotesco”, elemento identificado a partir das descrições de Rabelais sobre a cultura cômica popular, envoltas pelo princípio material e corporal, constituindo o chamado realismo grotesco. Este pode ser caracterizado pelo rebaixamento de tudo aquilo ligado ao elevado, espiritual e abstrato, dando ênfase à vida material e corporal, que envolve as imagens do corpo, da comida, da bebida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual. No artifício do rebaixamento fica implícita a renovação, simbolizada pela aproximação da terra de tudo aquilo que poderia ser absorvido e renovado por ela, tendo como principais características o hiperbolismo, a concepção especial do corpo e a ambivalência das imagens. É como se as fronteiras entre dois corpos, e entre os corpos e o mundo, fossem eliminadas por meio dos orifícios e excrescências (boca, traseiro e demais “saídas do corpo”), onde o fim e o começo da vida estão interligados. Ao destronar pessoas e objetos, levando-os a adquirir novos papéis e formas, o carnaval momentaneamente suspende proibições e tabus, por meio da transferência de tudo o que é pertencente ao ideal e ao abstrato para o nível material, da terra e do corpo.

Seguindo os fundamentos teóricos de Bakhtin, outros autores consideram o carnaval como inversão social e lócus privilegiado de anulação de todas as coerções, capaz de promover um estado temporário de total liberdade. Um deles, cuja interpretação é bem conhecida no Brasil, é o historiador Peter Burke, que, estudando a cultura popular na Idade Moderna, entendeu o carnaval como “[...] uma época de desordem institucionalizada, um conjunto de rituais de inversão [...]” chamado pelos contemporâneos como uma “[...] época de ‘loucura’ em que reinava a folia”.¹⁸⁶

No Brasil, a maior parte dos pesquisadores do carnaval seguiu a linha de estudos representada por Bakhtin¹⁸⁷. O primeiro, foi o antropólogo Roberto da Matta, com a obra *Carnavais, malandros e heróis*, na qual apresenta um estudo sobre os rituais mais característicos da cultura brasileira, entre os quais figura o carnaval. Segundo o seu ponto de vista, os festejos momescos talvez fossem a única festa nacional sem um dono, preparada para

¹⁸⁶ BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 214.

¹⁸⁷ Entre os autores que seguiram tal perspectiva de estudo no Brasil podem ser citados Roberto da Matta, Rachel Soihet e Maria Clementina Pereira Cunha, para mencionar apenas alguns.

que “[...] todos pudessem estar sem essas preocupações de relacionamento ou filiação a seus grupos de nascimento, casamento e ocupação [...]. Por causa disso, todos podem mudar de grupos e todos podem se entrecortar e criar novas relações de insuspeita solidariedade”¹⁸⁸. Assim, o autor sustenta que no carnaval seria possível a inversão de papéis, com homens vestidos de mulheres e vice-versa, e com a transformação do centro da cidade de um local de negócios e trabalho produtivo para palco de brincadeiras durante a folia.

Alguns aspectos da interpretação de Roberto DaMatta sobre o carnaval brasileiro foram contestados por determinados estudiosos, como Robert Stam¹⁸⁹ e Maria Isaura Pereira de Queiroz¹⁹⁰. Para o primeiro, DaMatta cometeu uma dose considerável de idealização ao desconsiderar as diferenças na maneira com que grupos dicotômicos como negros e brancos, ricos e pobres, homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais viviam o carnaval, haja vista a hierarquização da sociedade brasileira.¹⁹¹ A fim de reforçar o seu ponto de vista, Stam utilizou as colocações de Peter Fry, para quem o carnaval é muito mais variado do que o demonstrado por DaMatta, já que traz diferentes nuances de acordo com variações regionais, classes sociais, grupos étnicos, gerações e períodos históricos. Dessa forma, ambos os autores – Stam e Fry – ressaltaram como ponto fraco da análise de DaMatta o caráter homogeneizador dado à principal festa popular brasileira.

A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz propõe uma análise socio-histórica sobre os festejos momescos na obra *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. A autora critica Roberto DaMatta, bem como a maioria dos antropólogos e sociólogos, por considerarem o Carnaval como uma festa imutável no tempo e no espaço. Em oposição, Queiroz se propõe a analisar o lugar social das diversas formas carnavalescas, partindo da premissa de que o conjunto urbano e as suas transformações exercem influências na configuração do carnaval. Segundo Queiroz, “[...] carnaval e sociedade sempre caminharam emparelhados, guardando a mesma configuração e composição sociais, de tal modo que as modificações da festa correspondem sempre às mudanças que se verificam na sociedade urbana”.¹⁹² Como aponta Zélia L. da Silva, o debate a respeito do sentido dos festejos carnavalescos aparece ainda polarizado no Brasil, principalmente entre as interpretações de DaMatta e Queiroz, que apresentam visões diferentes quanto ao assunto. As indagações de ambos os autores se inserem em uma discussão historiográfica internacional, na qual ganham destaque duas

¹⁸⁸ DAMATTA, op. cit., p. 121.

¹⁸⁹ STAM, op. cit., 1992.

¹⁹⁰ QUEIROZ, op.cit.

¹⁹¹ STAM, op. cit., 1992, p. 50.

¹⁹² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, op. cit., p. 218.

linhagens interpretativas: uma que apreende o carnaval como subversivo, seguindo os preceitos teóricos de Bakhtin, e outra que procura entender o festejo como mantenedor do *status quo* vigente.¹⁹³

Nesse âmbito, diferentemente de outros autores, Queiroz não entende o carnaval como um momento de subversão da ordem, mas sim de manutenção das estruturas estabelecidas. Nas três fases em que divide o carnaval (entrudo, grande carnaval e carnaval popular), a autora procura mostrar o papel preponderante assumido pela classe dominante na organização e controle dos festejos. Os presidentes das escolas de samba, por exemplo, embora pertencentes às camadas populares, só podiam assumir a direção da festa por meio da concessão da administração pública (estrato superior), que permanecia em posição dominante. Essa visão também passou a ser questionada, como alerta Zélia L. da Silva, uma vez que desconsiderou o papel de resistência dos populares às forças dominantes e suas lutas para garantir o reconhecimento do espaço dos seus festejos. Segundo Rachel Soihet, que corrobora a ideia de carnaval como um “mundo às avessas”, os populares, ao fazerem uso da carnavalização, conseguiram obter importantes conquistas.¹⁹⁴

A concepção de carnavalização de Bakhtin constitui um importante instrumento para o estudo do cinema brasileiro, visto que os valores culturais associados ao carnaval sempre estiveram presentes na cinematografia nacional, sobretudo nas chanchadas. Nestas, um dos principais elementos de comicidade é a inversão dos sentidos provocada pela paródia, que produz um riso com características ambivalentes, conforme descrito por Bakhtin. De acordo com João Luis Vieira, a paródia “[...] nos remete imediatamente para um objeto que existe anterior a ela e que se torna a razão de sua própria existência [...] um processo de transformação na qual a paródia procura imitar o original de forma cômica”.¹⁹⁵ Porém, para Vladimir Propp, importante linguística russo, embora a paródia seja comumente definida como um exagero das peculiaridades individuais, a sua diferenciação em relação à caricatura consiste justamente no fato de, ao contrário desta, nem sempre conter um exagero. Ela é uma forma de imitação das características exteriores daquilo a que se refere, que oculta ou nega o seu sentido inerente. Ao fazer isso, a paródia tende a esvaziar o sentido por trás das formas exteriores de uma manifestação, motivo pelo qual consiste em um dos instrumentos mais

¹⁹³ SILVA, op. cit., 2008, p. 44.

¹⁹⁴ SOIHET, op. cit., 1998, p. 152.

¹⁹⁵ VIEIRA, João Luiz. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 41/42, p. 22-29, mai. 1983. p. 22.

poderosos de sátira social, tornando-se cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado¹⁹⁶.

Conforme o entendimento de Propp, o efeito cômico produzido pela paródia ocorre pelo fato de desvendar a inconsistência interior do que é parodiado. Tomando por base essa definição, ao parodiarem o cinema norte-americano as chanchadas estariam tacitamente relevando a sua fragilidade. Sem discordar deste aspecto, outros autores apontam o caráter ambíguo da paródia nas chanchadas, pois, ao mesmo tempo em que ela critica, macula e destrói o modelo, revela a necessidade de recorrer ao objeto parodiado como forma de sobrevivência. Para Paulo Emílio Salles Gomes, é a “incompetência criativa em copiar” os padrões cinematográficos hollywoodianos que faz da paródia uma alternativa viável para um cinema subdesenvolvido como o brasileiro.¹⁹⁷

Ainda a respeito do sentido da paródia na chanchada, Sérgio Augusto considera que esta se apresenta “como uma das formas prediletas de resistência estético-cultural”. No entanto, atenta para o fato de que a paródia representa uma “válvula de escape de eficácia limitada”, pois o objeto da imitação permanece sempre como seu referencial, em uma relação de dependência, na qual a paródia não pode existir sem o objeto original¹⁹⁸. O aspecto de dependência da paródia nas chanchadas já tinha sido postulado anteriormente por Jean-Claude Bernardet, para quem, embora essa linguagem constitua uma forma de esculachar o modelo, é necessário “[...] que o modelo continue modelo. Num jogo contraditório, ela ao mesmo tempo confirma o modelo enquanto tal e o degrada. A paródia é inclusive confissão de que, no momento, não se consegue substituir o modelo por outro”¹⁹⁹.

Outros autores corroboraram o entendimento da chanchada como uma expressão do complexo de inferioridade do cinema brasileiro. Para o jornalista e crítico de cinema Hélio Nascimento, a paródia sempre exhibe uma postura inferior, uma vez que parte da deformação de um produto feito em outro contexto cultural. Embora o autor reconheça que as chanchadas alcançaram sucesso utilizando esse recurso cômico, ele não as considera uma forma autêntica de comédia nacional pelo fato de procurarem inspiração no cinema estrangeiro, e por transmitirem uma imagem deformada do próprio espectador.²⁰⁰ Na visão de Nascimento fica implícita a ideia de falsificação, como se os produtos apresentados ao público nada mais fossem que cópias distorcidas do original.

¹⁹⁶ PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992, p. 84-87.

¹⁹⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles, op. cit., p. 75-77.

¹⁹⁸ AUGUSTO, op. cit., p. 151.

¹⁹⁹ BERNARDET, op. cit., 1979, p. 81.

²⁰⁰ NASCIMENTO, Hélio. *Cinema Brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981, p. 31-32.

Se por um lado a chamada “falsificação do modelo” é considerada como um indício de subdesenvolvimento, por outro é vista como sinal de inventividade. Como afirma Ivana Bentes, os filmes de chanchada uniram imitação e invenção, sobretudo ao cruzarem o modelo americano com a precariedade e a carnavalização nacionais, apresentando ambíguas relações entre modelo-cópia, modelo-paródia, modelo-negação e modelo-falsificação.²⁰¹ A chanchada distanciava-se das produções americanas principalmente por pautar-se em manifestações de grande sucesso popular e por não ter a pretensão de reproduzir fielmente a realidade. Conforme assinala Rosângela de Oliveira Dias, algumas características do gênero demonstram o seu afastamento em relação ao modelo naturalista norte-americano: (1) a interpolação de números musicais muitas vezes sem relação direta com a trama, chegando até mesmo a quebrar a sua estrutura narrativa; (2) a intensa utilização de espaços cênicos (boates e casas de show); e (3) o princípio de carnavalização, que apresenta um “mundo às avessas” ao invés de procurar recriar o real.²⁰²

Outros autores, por sua vez, procuraram positivar o gênero cinematográfico chanchada, principalmente pelo viés da resistência cultural. Um dos que apresentaram esse entendimento foi William Reis Meirelles, para quem o cômico apropriado pelos setores oprimidos da sociedade ao longo da história transformou-se em linguagem de classe, utilizando como um de seus principais recursos a paródia, que buscava ridicularizar os atos, costumes e práticas dos segmentos dominantes.²⁰³ Para o autor:

Diferente do que muitos denominaram de conformismo e incapacidade de resistência, a chanchada, ao parodiar pessoas ou acontecimentos, tornou-se portadora das evidências da capacidade de persistência e recriação das classes populares no campo da cultura, transformando profundamente as instituições que buscavam enquadrá-las e domesticá-las, conferindo-lhes novos e extraordinários significados.²⁰⁴

Desse modo, Meirelles demonstra que nas chanchadas o humor voltado para as grandes massas e o enredo permeado por paródias escondiam um movimento de luta social das classes populares que, por meio desses recursos, apropriavam-se de uma linguagem particular e de uma forma de manifestação da cultura para se contraporem à linguagem “séria” das elites. Ao contrário de outros autores que trataram a chanchada como uma forma

²⁰¹ BENTES, Ivana. Chanchada e a falsificação nacional. *Revista Tabu*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 42, p. 20-21, out. 1989. p. 20-21

²⁰² DIAS, op. cit., p. 30-55.

²⁰³ MEIRELLES, op.cit., 2005, p. 70-73.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 105.

de conformismo, Meirelles procurou mostrá-la como um campo de luta e, portanto, como um espaço de tensão.

Os autores supracitados consideram a paródia como principal elemento utilizado nas chanchadas para produção do cômico, embora apresentem entendimentos diferentes sobre o seu significado, a partir da priorização de diferentes aspectos. A principal diferença é o fato de que Meirelles entende a paródia como forma de resistência, enquanto alguns autores a veem como manifestação de conformismo. Tendo em vista tais interpretações, é importante ressaltar que foi a partir da linguagem internacional, sobretudo norte-americana, que as chanchadas buscaram criar uma linguagem cinematográfica brasileira, atraindo um público acostumado com os gêneros fílmicos estrangeiros.²⁰⁵ É visível em diversas chanchadas a influência de Hollywood nas coreografias e nas músicas, sendo este fato exemplar das relações estabelecidas com o produto estrangeiro. Muitos diretores chanchadescos, como Carlos Manga e Watson Macedo, demonstraram admiração pelo universo veiculado por Hollywood, o que os teria motivado a se inspirar nesses filmes. Esses elementos sugerem o entendimento de que, por mais que apresentassem inversões e críticas ao modelo por meio de paródias, as chanchadas não constituiriam propriamente uma forma de resistência, pois seu referencial ainda era o cinema hollywoodiano, ao contrário, por exemplo, do Cinema Novo, que procurou efetivamente romper com o modelo consagrado.

O deboche e a paródia do cinema norte-americano foram utilizados pela chanchada como forma de expressão e sobrevivência diante da concorrência estrangeira, visto que não era possível eliminar ou ser igual ao modelo. Mesmo fazendo uso da cópia e da imitação, as chanchadas representaram uma etapa importante no desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica brasileira, principalmente por abordarem temas cotidianos da época e apresentarem uma linguagem divertida e debochada, que forneceu elementos importantes para o seu modelo interpretativo. Assim, as paródias, sátiras e deboches constituem os elementos de carnavalização que tornaram possível a manifestação de outra realidade, mais alegre e inventiva.

2.2 O Cinema como Produto da Cultura de Massa

Como foi visto, os filmes de chanchada produzidos pela Atlântida alcançaram grande sucesso, ganhando um impulso ainda maior com a entrada de Luís Severiano Ribeiro Júnior, em 1947. De acordo com Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza, este gênero de filmes

²⁰⁵ CHAIA, op. cit., p. 19-20.

constituiu o primeiro movimento cinematográfico brasileiro prolongado e realmente significativo em termos de contato com o público, embora a preocupação com a qualidade tenha sido relegada a segundo plano.²⁰⁶

Os espectadores das chanchadas desejavam assistir a filmes com temáticas populares e humor, e não se atentavam à qualidade da produção e ao grau de refinamento das mensagens explicitadas, o que resultou em críticas realizadas pela intelectualidade, que encarava o gênero como puro entretenimento, sem preocupações em educar e instruir o público. O desmerecimento do entretenimento estava ligado a um dogma da cultura erudita que afirmava que a arte exigia esforço para ser apreciada – principalmente esforço intelectual –, em oposição ao entretenimento, que não fazia nenhuma exigência ao intelecto, sendo simplesmente fruição.²⁰⁷ Muitas discussões foram feitas a respeito da natureza da obra de arte, da sua transformação na cultura de massas e dos impactos na percepção dos indivíduos, o que torna oportuna aqui a realização de uma breve explanação sobre o assunto, principalmente no que concerne ao cinema.

A problemática da cultura de massa foi trabalhada principalmente por autores como Horkheimer e Adorno²⁰⁸, representantes da chamada Escola de Frankfurt – uma das principais correntes ideológicas críticas em relação à cultura de massa e que, posteriormente, exerceu uma forte influência sobre as teorias da indústria cultural. Estes autores preferiram utilizar o termo “indústria cultural” em vez de “cultura de massa”, por acreditarem que a segunda terminologia poderia dar a impressão de que a cultura surgiria espontaneamente das massas. O conceito de “indústria cultural” seria, portanto, mais adequado para explicar a padronização e a racionalização dos bens culturais.

²⁰⁶ GALVÃO; SOUZA, op. cit., p. 483.

²⁰⁷ LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. *Conexão - Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, p. 141-159, jan./jun. 2007. p. 153-154.

²⁰⁸ Adorno e Horkheimer delinearão as suas críticas a respeito da cultura de massa e, conseqüentemente, das sociedades capitalistas liberais em “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, parte integrante da obra *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Segundo os autores, na industrialização da cultura, a principal preocupação é a obtenção máxima de lucros, com a transformação da arte em mercadoria e a produção de espectadores como consumidores. Nesse sentido, os agentes produtores de cultura ditam e canalizam o desejo do público, visando atingir todos os tipos de consumidores, fazendo predominar a uniformização, mesmo apresentando os seus bens culturais como diferenciados e individualizados. ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *A Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 113-156, p. 116.

Os produtos culturais seriam então adaptados ao consumo das massas, ao mesmo tempo em que a indústria cultural moldaria e manipularia o comportamento dos consumidores, impondo gostos e preferências conforme os interesses do sistema. A ideologia da indústria cultural tornaria as pessoas acríticas, à medida que as ideias impostas pela classe econômica dominante seriam aceitas sem objeção e análise. Desse modo, ela impediria a formação de indivíduos autônomos e independentes, capazes de julgar conscientemente os produtos culturais apresentados. ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. p. 287-295, p. 295.

De acordo com as suas concepções, a indústria cultural consiste na indústria da diversão, em que a fusão da cultura e do entretenimento resulta em um processo de inversão de valores, com a depravação da cultura e a espiritualização da diversão.²⁰⁹ Para Adorno, a autonomia da obra de arte encontra-se ameaçada com o desenvolvimento da indústria cultural, uma vez que, com a arte tornando-se mercadoria, o valor de troca se sobrepõe ao valor de uso. Adorno entende que a indústria cultural institui a imitação como valor absoluto, e a reprodução técnica termina com o único e diferente, auxiliando a dominação social e impedindo o progresso da arte.

Enquanto Adorno assumiu uma posição negativa em relação à arte de consumo, Benjamin procurou destacar as possibilidades emancipatórias das novas tecnologias e formas culturais. No ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin afirma que, com a reprodução técnica, a obra de arte perde o que ele denominou de “aura”, ou seja, a sua existência única e o seu caráter inacessível. A autenticidade e o “aqui e o agora” deixam de ter sentido e a obra de arte consegue, pela primeira vez na história, se emancipar de seu uso ritual em um processo de desmistificação. Desse modo, a exponibilidade de uma obra de arte ganha cada vez mais espaço na sociedade com o desenvolvimento dos vários métodos de reprodução e o declínio do seu valor de culto.²¹⁰

Benjamin toma o cinema como um ponto estratégico para examinar as transformações da arte na época da reprodução técnica, ressaltando o seu papel no enriquecimento da percepção humana. O potencial do cinema se encontraria justamente no fato de suas produções serem disponibilizadas multiplamente, o que o caracterizaria como a mais social e coletiva das artes.²¹¹ Os filmes exercitariam nos indivíduos novas percepções e reações exigidas pelo aparelho técnico, de modo que as reações do público seriam condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Diferentemente da pintura, que predispõe o espectador à contemplação, a arte cinematográfica sugeriria uma nova relação com o público.²¹² Desse modo, Benjamin entendeu a criticada distração como uma vantagem cognitiva, uma vez que favoreceria a manifestação liberatória da consciência coletiva. Ao contrário de Adorno, que entendeu a racionalidade técnica como engano das massas e perda de autonomia da arte, Benjamin procurou mostrar como a desmitificação da obra de arte poderia contribuir para a libertação do próprio homem.²¹³

²⁰⁹ ADORNO; HORKHEIMER, op. cit., p.134.

²¹⁰ BENJAMIN, op. cit., p. 168-173.

²¹¹ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 84.

²¹² BENJAMIN, op. cit., p. 174-188.

²¹³ KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, p. 53-57.

As ideias de Adorno e Horkheimer influenciaram muitos estudos sobre a temática, e, posteriormente, surgiram críticas taxando o entendimento sobre a indústria cultural como simplista, por considerar as pessoas como totalmente passíveis de serem moldadas e manipuladas, como se constituíssem um todo homogêneo, sem senso crítico e singularidades. Portanto, deve-se levar em consideração a relação produção/consumo dos bens culturais e a prática inventiva do ato de consumo, como bem assinalou Michel de Certeau.

Na obra *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Certeau destaca as práticas culturais cotidianas (artes do fazer) e interroga-se sobre a suposta passividade e disciplina dos usuários frente aos produtos recebidos. No seu entendimento, o consumo de bens culturais pelos indivíduos ou grupos representa uma forma de produção que “[...] não se faz notar com os produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante”²¹⁴. O que interessa ao autor são as operações dos indivíduos diante dos produtos oferecidos no mercado dos bens culturais, ou seja, as astúcias utilizadas por eles no cotidiano a fim de estabelecer uma (re)apropriação do espaço e dos objetos. Essa perspectiva permite conduzir as reflexões sobre indústria cultural sem entrar em uma discussão mistificadora a respeito do conceito de cultura de massa, entendido ora como veículo para a democratização e pluralização da cultura em geral, ora como expressão da decadência da cultura.

No que diz respeito ao desenvolvimento da sociedade de massas no Brasil, Ortiz afirma que, embora fosse possível perceber, a partir dos anos 40 – com a multiplicação de empreendimentos culturais de cunho empresarial –, a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil, envolvendo rádio, cinema, televisão, livros, discos e publicidade, seria difícil aplicar à sociedade brasileira da década de 50 o conceito de indústria cultural tal qual fora formulado pelos frankfurtianos Adorno e Horkheimer, pois faltava a ela um caráter integrador.²¹⁵ É possível compreender, por outro lado, que desde a sua origem o cinema esteve vinculado a uma produção direcionada às massas, razão pela qual seria, por sua natureza, uma forma de indústria cultural. Nesse sentido, embora o processo de mercantilização da cultura tenha sido atenuado pela falta de uma condição generalizada de desenvolvimento econômico no país, os filmes de chanchada devem ser entendidos como produtos da indústria cultural brasileira dos anos 50, em fase de expansão.

²¹⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 39.

²¹⁵ ORTIZ, op. cit., 1988, p. 38-48.

Uma característica determinante para a difusão das chanchadas foi a ambição empresarial de seus responsáveis, como Luís Severiano Ribeiro Júnior, o maior exibidor brasileiro dos anos 40, que preconizou a produção contínua e o lucro em vez da qualidade dos produtos apresentados. Isso demonstra a inserção da indústria cinematográfica no bojo do próprio sistema capitalista, dado que os filmes precisam atingir o maior número possível de pessoas, e a reprodutividade técnica representa um elemento fundamental para a própria existência da indústria cinematográfica. Desse modo, as chanchadas se impuseram como um entretenimento de massa de grande impacto sobre o público, com base no cruzamento entre os modelos importados conhecidos pelo grande público, os inspirados na cultura brasileira e os adaptados à rentabilidade econômica de produção e às condições técnicas existentes no país.²¹⁶

Também segundo o entendimento de Rodrigo Duarte, é possível aplicar a expressão “indústria cultural” ao período aqui trabalhado, uma vez que os seus “operadores” – como o fetichismo das mercadorias culturais – se encontravam de certa forma presentes, provocando o interesse crescente dos indivíduos em inteirar-se dos últimos lançamentos cinematográficos ou fonográficos, sobretudo por meio do rádio, o principal meio de comunicação do período.²¹⁷ As chanchadas das décadas de 50 e início de 60 contribuíram sobremaneira para o desenvolvimento da cinematografia brasileira, já que seus filmes passaram a ser produzidos continuamente, atraindo um público cada vez maior e garantindo um mercado consumidor próprio.

Um dos filmes mais significativos do gênero e exemplar das relações estabelecidas entre carnaval, paródia e chanchada, é *Carnaval Atlântida*, assunto do próximo capítulo. Muitos filmes de chanchada, por meio de recursos cômicos, exibiam críticas ao modelo norte-americano e demonstravam o choque existente entre o modo de produção cinematográfico estrangeiro e a realidade brasileira. Nesse filme, o subdesenvolvimento do cinema brasileiro é assumido, e as chanchadas aparecem como as mais viáveis produções para aquele estágio de desenvolvimento do cinema nacional. Além disso, os números musicais apresentados ao longo da trama são portadores de representações sobre a mulher, expressas por meio do princípio de carnavalização, que serão discutidas a seguir.

²¹⁶ LYRA, op. cit., p.158.

²¹⁷ DUARTE, Rodrigo. *Indústria Cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 112.

3 AS MULHERES EM MANIFESTAÇÕES CARNAVALESCAS NO FILME *CARNAVAL ATLÂNTIDA*

A apresentação dos musicais nas chanchadas, conforme já assinalado, recebeu influência do cinema norte-americano, sobretudo dos filmes da Warner produzidos na década de 30, como a série *Gold diggers (Cavadores de ouro)*, que emprestou às comédias cariocas a forma de apresentação dos musicais, realizados principalmente em ambientes do *show business* (teatro, rádio ou boate), o que facilitava a inserção das canções dentro do enredo.²¹⁸ Segundo João Carlos Rodrigues, esse tipo de cinema, que surgiu no cenário cinematográfico ainda com as suas primeiras experiências sonoras, por volta de 1928, foi explorado principalmente pela companhia Warner Brothers depois da quebra da Bolsa de Nova York, como uma proposta de diversão barata para os desempregados norte-americanos do período.

Para Rodrigues, os quadros musicais foram os fatores mais importantes das chanchadas, de modo que considerou os filmes de maior sucesso aqueles em que esse elemento estava mais presente, como *Garotas e Samba* (1957), ao contrário de outros pesquisadores, que elegeram os mais satíricos e politizados, como *Nem Sansão nem Dalila* (1954), como o melhor do gênero. O autor considerou, ainda, os números musicais das chanchadas menos luxuosos e inventivos se comparados a outras produções estrangeiras, sobretudo pela ausência de encenadores dos grandes teatros e cassinos entre os seus colaboradores, e criticou os números dançados, referindo-se a eles como “o ponto fraco do gênero”, em contraposição à qualidade das apresentações de sambas e marchas.²¹⁹

A marcha e o samba, principais estilos musicais do carnaval carioca, surgiram para suprir a necessidade de ritmos mais animados para brincar o carnaval e se sobressaíram como gêneros carnavalescos em 1920.²²⁰ Antes disso, como não havia ainda um ritmo específico para o carnaval, eram permitidos diversos estilos musicais durante os festejos, incluindo músicas regionais e folclóricas, óperas, tangos, mazurcas, maxixe e polca. Esta última, primeiro gênero a fazer sucesso no carnaval, ingressou no Brasil em 1844 e alcançou enorme sucesso nos bailes de salão, misturando-se a outros ritmos locais de música popular e desdobrando-se no choro e no maxixe, entre outros. O maxixe, por sua vez, desempenhou um

²¹⁸ RODRIGUES, João Carlos. Musical e chanchada. In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 83-92, p. 84.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 88-89.

²²⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978, p. 119.

papel de destaque nos carnavais durante os primeiros anos do século XX e exerceu influência na primeira geração de sambistas.²²¹

Após o período citado, em que variados estilos musicais fizeram sucesso no carnaval, em 1899, a compositora Chiquinha Gonzaga lançou a primeira canção legitimamente carnavalesca, cantada nos desfiles dos grandes cordões, que começavam a despontar: a marcha *Ó abre alas*. Contudo, tal música teve que esperar vinte anos para se popularizar, acompanhando o desenvolvimento dos ranchos e dos cordões, que necessitavam de músicas mais ritmadas para facilitar o avanço dos foliões.²²² Em um primeiro momento, dada a sua ligação com os ranchos, ela passou a ser conhecida como marcha-rancho, caracterizada por um estilo mais cadenciado, melodioso e dolente que, como o próprio nome indica, se mostrava ideal para o desfile dos ranchos, os quais incorporaram os instrumentos de sopro e corda para se diferenciarem dos demais folgedos. Apesar de terem a mesma origem, a marcha-rancho e as marchinhas (termo que com o tempo passou a ser usado com mais frequência), apresentavam características diferentes, visto que a segunda possuía um estilo mais jocoso, satírico e malicioso que a primeira.²²³ Entre os principais compositores de marchinhas pode-se destacar Lamartine Babo, Braguinha, Haroldo Lobo, Ary Barroso e Nássara.

Em *Pequena História da Música Popular*, José Ramos Tinhorão caracterizou o samba e a marcha como produtos originários de classes sociais distintas. Enquanto o samba teria nascido em 1917, na casa da Tia Ciata (importante figura do candomblé, que realizava em sua casa reuniões de foliões e sambistas), como obra coletiva de um grupo de foliões das camadas populares e de compositores da baixa classe média carioca, a marcha seria um produto típico da classe média, que sofreu influência das marchas portuguesas divulgadas pelas companhias de teatro musicado e dos ritmos norte-americanos *ragtime* e *one-step*.²²⁴ Apesar da pertinência das colocações de Tinhorão, faz-se necessário observar que, em se tratando de manifestações culturais do Brasil, é muito difícil precisar a origem de seus produtos, visto que, na maioria das vezes, foram constituídos do amalgamamento de diversos elementos culturais.

Para Edigar de Alencar, a marchinha pertencia mais ao carnaval que o samba, pois enquanto a primeira aparecia sobretudo no período carnavalesco e possuía um caráter mais

²²¹ DINIS, André. *Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 28-29.

²²² TINHORÃO, op. cit., p. 119.

²²³ DINIS, op. cit., p.85-87

²²⁴ TINHORÃO, op. cit., p.123-126.

vivo, malicioso e brincalhão, o segundo surgia o ano todo e apresentava-se mais sentimental e choroso durante o carnaval.²²⁵ Desse modo, a marchinha mostrou-se um ritmo perfeitamente adequado à chanchada, que também era buliçosa e mordaz.

Em geral, as marchinhas reinaram de 1920 a 1960, começando a perder espaço na preferência dos foliões e na indústria fonográfica pelos idos da década de 60, com a ascensão definitiva das escolas de samba e do samba-enredo. De fato, neste período o samba-enredo passou a ocupar o lugar dos sambas e das marchinhas, tendência agravada com a instalação da ditadura militar, que acabou com o clima festivo e descontraído necessário para a criação das marchinhas de carnaval.

Não obstante favorecessem mais o canto que a dança, as marchinhas eram marcadas por ritmo contagiante, permitindo que o corpo fosse remexido provocativamente, embora em grau menor que o samba.²²⁶ As marchinhas, pelas suas características particulares, favoreciam inversões e sátiras, elementos da linguagem carnavalesca abordados neste trabalho e presentes nos filmes analisados.

A inserção desses elementos culturais no cinema nacional definiu um modelo de indústria cinematográfica brasileira nem sempre valorizado pela crítica. No musical *Carnaval Atlântida*, por exemplo, são explicitadas as duas concepções de cinema nacional da época: a representada pela Atlântida – que defendia a produção de filmes musicais e populares – e a outra pela Companhia Vera Cruz – que preconizava a realização de filmes sérios e mais bem acabados. Esta última foi fundada em 1949, em São Bernardo do Campo, como resultado da iniciativa da amadurecida burguesia paulista, que financiou diversos projetos culturais no período. O cinema, que representava a mais “moderna” das artes,²²⁷ ocupava nos planos da elite paulista um papel fundamental e revelava o seu interesse em cercar-se de arte e cultura.

O discurso dos fundadores da Companhia Vera Cruz era de que estavam “criando” uma indústria cinematográfica no Brasil a partir daquele momento, em uma perspectiva que nem mesmo considerava a produção carioca como cinema. Maria Rita Galvão expõe os motivos para tal desprezo:

A sensibilidade burguesa, no entanto, repugnava na chanchada aquilo que ela tinha de mais aparente: a produção rápida e descuidada, alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de cenografia e indumentária, todas as decorrências do baixo orçamento. O que repelia, fundamentalmente, era a chanchada enquanto tipo de espetáculo, exatamente como o teatro ligeiro da época, e muito parecida com ele. Sobretudo como tipo de espetáculo, porque é pouco provável que

²²⁵ ALENCAR, op. cit., p. 46-47.

²²⁶ DAMATTA, op. cit., p. 145

²²⁷ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 13.

as pessoas tivessem alguma noção do que representava a chanchada em termos de produção. Na verdade, a improvisação nem era tanta assim. Os orçamentos de fato eram baixíssimos, e – o que é mais importante, se se for levar em conta a contraposição chanchada-Vera Cruz – tratava-se de orçamentos fechados. Cumpriam-se os prazos de produção, faziam-se os filmes dentro das condições previstas. Realmente, já se tratava de um cinema empresarial. Mas a imagem de empresa que a chanchada representava não satisfazia aos paulistas, não estava de acordo com o mito do cinema industrial: sem estúdios modernos, sem grandes capitais, sem maquinário adequado, sem equipes permanentes, contratando técnicos e atores por projeto, e tendo a sustentá-los os grandes nomes do rádio nacional.²²⁸

Embora a importância da produção carioca nem sempre fosse reconhecida, as chanchadas contribuíram sobremaneira para o surgimento da Vera Cruz, principalmente por representar uma produção contínua de filmes durante toda a década de 40, o que possibilitou o desenvolvimento de uma legislação protecionista para a exibição de filmes nacionais e, entre outras medidas legais, a isenção de taxas para importação de equipamentos cinematográficos. Desse modo, já havia uma legislação mínima de proteção ao cinema nacional quando a Vera Cruz foi criada²²⁹, embora as leis de obrigatoriedade de exibição fossem de difícil cumprimento por falta de fiscalização e não abrangessem os cinemas do interior do país.²³⁰

A Vera Cruz tinha um projeto ambicioso para o cinema nacional, que envolvia a produção de filmes com qualidade e seriedade, e, a fim de alcançar os seus objetivos, não mediu esforços em construir estúdios enormes, contratar técnicos estrangeiros e importar equipamento caro. Ao priorizar a qualidade técnica e criar obras inseríveis em contextos mais amplos, a produtora paulista indicava novos caminhos para o cinema brasileiro, com o objetivo de elevar sua produção a padrões internacionais. Ambas as empresas cinematográficas se relacionaram com o cinema norte-americano, embora apresentassem formas diferentes de lidar com o modelo estrangeiro: enquanto a Vera Cruz entendia o cinema hollywoodiano como um padrão a ser seguido, a Atlântida carnavalizava os seus conteúdos por meio de paródias. Alguns filmes da Vera Cruz foram elogiados pela crítica e chegaram, inclusive, a ganhar reconhecimento internacional, como é o caso de *O Cangaceiro* (1953), premiado no festival de Cannes.

Embora investisse pesadamente na produção de filmes com maior qualidade técnica, a Vera Cruz pecou por desconhecer o mercado cinematográfico brasileiro, dominado pelas distribuidoras norte-americanas, pouco interessadas no desenvolvimento do cinema nacional,

²²⁸ GALVÃO, op. cit., p. 42-43.

²²⁹ Ibid., p. 43.

²³⁰ BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas*. Cinema e política nos anos da Atlântida. São Paulo: Olho d'Água, 2001, p. 42.

e pelo truste montado por Luís Severiano Ribeiro Júnior. Por sua vez, as chanchadas tiveram um sucesso muito maior em termos de bilheteria que os filmes da Vera Cruz, fazendo uso do espaço garantido que tinham no circuito cinematográfico brasileiro e conquistando o público.

3.1 *Carnaval Atlântida*: tramas e musicais carnavalescos

Em 1953, ano em que *Carnaval Atlântida* estreou nas telas de cinema do Brasil, a crítica mais uma vez se mostrou mordaz em relação ao tipo de cinema praticado durante o período carnavalesco. A postura assumida pelo economista e cientista político Luiz Carlos Bresser Pereira, do periódico *O Tempo*, exprimia uma opinião compartilhada por grande parte da intelectualidade da época:

Quando criticamos “É fogo na roupa”, acentuamos que não fomos muito severos. Afinal, o filme, apesar de perfeitamente medíocre, era razoavelmente agradável, tinha movimentação e conseguia divertir um pouco, além de não ser nada pretensioso. “Carnaval Atlântida”, porém, já passa da medida. Não se trata mais de um filme medíocre ou inexpressivo, de uma chanchada carnavalesca sem compromisso ou de qualquer outra coisa a que se possa assistir sem ter vontade de dormir. A fita de José Carlos Burle é ruim. A não ser a fotografia e alguns números musicais, todo o resto está abaixo da crítica.

Os estúdios da Atlântida incendiaram-se no fim do ano passado. Mas assim mesmo seus diretores não desistiram do filme carnavalesco, como seria de melhor alvitre. Realizaram essa fita e, ainda por cima, puseram no seu título o nome da companhia, comprometendo-se ainda mais. Quem assistiu a “Aviso aos Navegantes”, por exemplo, ainda deve estar lembrando de uma película sem nada de excepcional, eivada de defeitos mesmo, mas que divertia. “Carnaval Atlântida”, porém, não passa de um vulgar plágio, de uma imitação barata de “Cantando na chuva” e mais alguns outros filmes. Não provoca quase nenhuma gargalhada, deixando o espectador estupefato com tanta falta de espírito²³¹

Era a primeira vez, no mesmo título, que o nome da principal festa brasileira e o da produtora carioca vinham associados, o que indicava a identidade criada entre a companhia e o carnaval. A escolha da temática carnavalesca nos filmes do gênero relacionava-se ao fato de o carnaval possibilitar a interação entre as pessoas, quebrar a rotina, expressar alegria e transgressão e ter grande apelo popular. No entanto, *Carnaval Atlântida* não era apenas mais um filme carnavalesco, mas um manifesto em prol de uma política mais realista para o cinema

²³¹ BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Carnaval Atlântida*. *O Tempo*, São Paulo, 20 fev. 1953, s/p.

brasileiro²³², em que a produtora explicitava a sua proposta cinematográfica como a mais viável para aquele estágio de desenvolvimento do cinema nacional.

O filme deveria chamar-se *Pegando Fogo*, até que um incêndio acometeu os estúdios da Atlântida, em novembro de 1952. Além do estúdio, a produtora perdeu as cenografias, os refletores, câmeras, moviola, gravadoras, microfones e negativos. Por questões supersticiosas mudou-se o nome do musical para *Carnaval Atlântida* e o diretor José Carlos Burle teve um curto espaço de tempo para produzir o filme carnavalesco de 1953 (Figura 9).



Figura 9 - Cartaz de divulgação do filme *Carnaval Atlântida*²³³

Uma das causas para o sucesso de *Carnaval Atlântida*, segundo a imprensa, estava no fato de reunir em seu elenco astros como Oscarito, Grande Otelo, Eliana, José Lewgoy e Cyll Farney, bem como artistas importantes da música popular. Nelson de Assis, repórter da *Manchete*, define da seguinte forma o lançamento desse filme nos principais cinemas do país: “Um filme feito para o elenco e não um elenco reunido para o filme [...] é feito para o grande público – e atinge em cheio. É feito para divertir – e diverte. É destinado a arrecadar grandes rendas – e arrecada. Tudo isso por quê? Simplesmente porque é um filme cem por cento oportunista”.²³⁴ Não obstante os comentários depreciativos, é notável o sucesso alcançado por esse filme até mesmo em outros países da América, como demonstra Sérgio Augusto:

Apesar dos pesares, *Carnaval Atlântida* chegou aos cinemas, em fevereiro de 1953, com fogo no rabo, fazendo mais tarde sucesso até no México e em Cuba, com o título *Carnaval no Brasil*. Pensando bem, um sucesso merecido. Nenhuma outra fita do gênero brincou tão explicitamente com as labaredas da carnavalização, provocando a mais expressiva vitória simbólica do popular sobre o culto, da farsa sobre o épico, do esculacho sobre o solene e, como diria Xenofontes, de Dionísio sobre Apolo, já consignada numa chanchada.²³⁵

²³² VIEIRA, op. cit., 1990, p. 165.

²³³ CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 01 fev. 1953. p. 07. 2º Caderno.

²³⁴ ASSIS, Nelson de. Cartazes, “gags”, “suspense”, “sucessos musicais” e lucro certo no Carnaval Atlântida. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 26-28, 14 fev. 1953.

²³⁵ AUGUSTO, op. cit., p. 122.

A Atlântida, mais que explorar as potencialidades de seu elenco espetacular, soube tirar proveito, também, dos maiores cantores e compositores carnavalescos para compor seus quadros musicais, e ainda conjecturar quais seriam os sambas e as marchas de maior sucesso nas ruas e salões do Rio de Janeiro. Como será mostrado ao longo deste capítulo, três dos maiores sucessos carnavalescos de 1953 estiveram presentes neste filme, que define muito bem a produção e a série seguida pela produtora Atlântida.

O filme em questão conta a história de um produtor de cinema, Cecílio B. de Milho (paródia a Cecil B. de Mille²³⁶), que pretende filmar Helena de Tróia em uma superprodução nos moldes do cinema americano. A fim de realizar o seu intento, o produtor encomenda o argumento a dois roteiristas (Grande Otelo e Colé), que sugerem a produção de um filme carnavalesco, totalmente diferente da proposta de Cecílio. Descontente com o roteiro apresentado, o produtor manda-os para o setor da faxina, e, em contrapartida, contrata o professor Xenofontes (Oscarito), um especialista em História Grega, para elaborar o argumento sobre Helena de Tróia. Ademais, a ideia de produzir um filme musical era compartilhada por outros personagens da trama, como Regina (Eliana), filha do diretor, e Lolita (Maria Antonieta Pons), sobrinha de Cecílio, que procuravam convencê-lo a mudar de projeto.

No decorrer da trama, o professor Xenofontes abandona o seu aspecto sério de intelectual para integrar o grupo pró-musical, principalmente ao conhecer Lolita. O único personagem a favor da proposta de Cecílio é o Conde de Verdura – motorista particular que fingia ostentar tal título de nobreza para aplicar um golpe em Lolita. Por fim, diante da impossibilidade de, naquele momento, se produzir com perfeição um filme histórico, o diretor acaba aceitando a realização de uma chanchada. Tal situação revela que o projeto de Cecílio ainda era incompatível com o estágio em que se encontrava o cinema nacional, não havendo condições de imitar os padrões do cinema norte-americano.

Os dois primeiros números musicais apresentados em *Carnaval Atlântida – Dona Cegonha* e *No tabuleiro da baiana* – são exemplares da temática central do filme, ou seja, a realização de um filme histórico versus a produção de um musical carnavalesco. Em ambos musicais, são enunciadas as propostas para o cinema brasileiro e explicitadas outras questões que norteavam a discussão cinematográfica da época, quais sejam: o embate entre sério e cômico e cultura erudita e cultura popular. O filme expõe duas opções de filmar: uma que

²³⁶ Diretor norte-americano famoso pela produção de filmes épicos, como *Sansão e Dalila*. Seus filmes tinham cenários monumentais e abordavam temas históricos ou bíblicos.

deveria primar por seriedade e maior preocupação com os fatos históricos, e outra mais popular e relacionada ao universo carnavalesco.

O diálogo que antecede o musical *Dona Cegonha* é representativo da forma como deveriam ser concebidas as relações, naquele momento, entre o público e o cinema nacional. A sequência começa com o diretor Cecílio B. de Milho chamando a atenção dos dois faxineiros (Grande Otelo e Colé), apresentados anteriormente como roteiristas, que fingem estar trabalhando. Os dois malandros propõem a Cecílio contratar uma mulatinha, que se chama Helena e é porta estandarte da Escola de Samba do Morro da Formiga, para participar do filme como personagem principal. Indignado, Cecílio pede para os faxineiros olharem para o cenário montado e sentirem a sua grandeza. O que é mostrado, no entanto, é um ambiente precário, que em nada lembrava a grandiosidade esperada de um filme épico, como pretendia o diretor. Neste momento, o público é levado a acompanhar a imaginação de Cecílio, marcada pela monotonia e pela chatice. Ao retomar ao plano real, os dois faxineiros comentam:

Otelo: Ah, eu não vejo nada disso!

Colé: Nem eu! Isso não é bilheteria! Tem que ser uma coisa mais chacoalhada, mais movimentada.

Otelo: É... o senhor quer ver como é que nós faríamos essa cena? Pois olhe lá!

Em seguida é apresentada a imaginação dos dois faxineiros de como seria feita tal cena, segundo as suas concepções de cinema nacional. Neste quadro a marchinha *Dona Cegonha* (Armando Cavalcanti e Klecius Caldas), sucesso do carnaval de 1953, é interpretada por Maria Antonieta Pons, o “furacão cubano”, e Blecaute:

Dona Cegonha

Ai, ai, ai Dona Cegonha
 Saiu risonha
 Pra trabalhar
 Voltou danada,
 encabulada
 Com a cegonha ninguém quer nada! (Ai!ai!ai!)

Ela trabalhava noite e dia,
 Não enalhava mercadoria
 Mas a carestia está medonha
 Ninguém quer nada com a cegonha!

A apresentação dos dois malandros se reveste de um caráter carnavalesco, com os personagens da epopeia grega transformando-se em verdadeiros foliões ao som da marchinha de carnaval. Enquanto a visão vislumbrada pelo diretor soa como falsa, revelando a

artificialidade da proposta de Cecílio, a visão dos dois malandros é mais condizente com o cenário e o figurino do filme, que não passa de fantasias de carnaval (Figura 10). Na encenação, Grande Otelo se atrapalha com os lençóis que formam a sua fantasia de grego, mas consegue dançar à vontade, chegando a sambar com uma das bailarinas. É possível perceber uma inversão tipicamente carnavalesca entre as cenas imaginadas, uma vez que Blecaute, anteriormente apresentado como servo, assume no quadro projetado pelos faxineiros um papel central, cantando ao lado de Lolita a marchinha *Dona Cegonha*.



Figura 10 - Quadro Musical *Dona Cegonha*. Filme *Carnaval Atlântida*

Após a encenação do número musical, Augusto, assistente de Cecílio, procura o professor Xenofontes para convidá-lo a escrever o argumento de Helena de Tróia. Diante da proposta, Xenofontes responde espantado: “Helena de Tróia no cinema nacional?”. A fala do personagem de Oscarito demonstra a própria impossibilidade de realizar, naquele estágio de desenvolvimento do cinema nacional, uma superprodução dentro dos padrões impostos por Hollywood para esse gênero. Além disso, o cinema nacional não era considerado afeito a temas sérios.

Na sequência seguinte, Cecílio depara-se com o cenógrafo preparando um ambiente diferente do proposto para o filme. O rapaz revela a Cecílio que tal número musical havia sido criado por sua filha Regina (Eliana), e, a partir desse momento, o espectador é levado a acompanhar a cena imaginada: em frente a uma banca de jornal circulam pessoas de estilos diferentes, para as quais o jornalista oferece os seus produtos. As pessoas não se interessam em comprar os seus artigos e, desanimado, o jovem jornalista adormece. Neste momento, aparece rodopiando o nome das revistas *Manchete* e *O Cruzeiro*, e, em seguida, a cena é cortada para um cenário onde se encontram as capas das revistas em tamanho grande,

compostas por garotas fantasiadas. É possível identificar o nome de alguns periódicos como *Fon Fon*, *Revista da Semana*, *Manchete*, *Cinelândia* e *O Cruzeiro*. Neste cenário, Grande Otelo surge dando piruetas, e depois Eliana entra em cena para cantarem em dueto a canção *No tabuleiro da baiana*, de Ary Barroso:

Grande Otelo: No tabuleiro da baiana tem
 Eliana: Vatapá, oi, caruru, mungunzá, tem umbu
 Pra ioiô
 G. O: Se eu pedir você me dá?
 E: O quê?
 G. O: O seu coração
 E: Que mais?
 G. O: Seu amor de iaiá...iaiá
 E: No coração da baiana também tem
 G. O: Sedução, oi, canjerê, ilusão, oi, candomblé
 E: Pra você
 G.O: [lamentoso] Juro por Deus, pelo Senhor do Bonfim/ Quero você baianinha,
 inteirinha pra mim
 E: [interrompendo a farsa] Sim, mas depois/ O que será de nós dois/ Seu amor é bem fugaz, enganador.
 G.O: Mentirosa, mentirosa, mentirosa. [retomando o lamento] Tudo eu já fiz/ Fui até num canjerê/ Pra ser feliz/ Meus trapinhos juntar com você.
 E: Ao me passar/ Vai ser mais uma ilusão/ No amor quem governa é o coração.²³⁷

Nesta apresentação Eliana aparece luxuosamente trajada de baiana, inspirada em Carmem Miranda, e Grande Otelo vestido com um paletó xadrez (Figura 11). No final do número as garotas que ilustravam as capas das revistas saem para dançar com Otelo e Eliana, cada qual fantasiada de um motivo nacional: baiana, cangaceira, índia, malandra carioca, entre outras. A identificação ocorre devido à presença de alguns adereços nas roupas das dançarinas, como saia rodada, chapéu de cangaceiro, cocar e chapéu de lado, confirmando uma ideia de brasilidade. Segundo João Luiz Vieira, “[...] a receita para um cinema verdadeiramente brasileiro poderia ser encontrada muito mais na apologia carnavalesca do Rei Momo do que nos sonhos impossíveis de reproduzir no Brasil (como na Vera Cruz) as estruturas ultrapassadas de Hollywood”.²³⁸ Neste número musical, assim como no chamado *Dona Cegonha*, Grande Otelo não aparece como roteirista ou faxineiro – os personagens que encarnava na trama –, mas sim como um dos artistas principais do número carnavalesco, o que denota uma inversão.

²³⁷ A transcrição da música procurou seguir a forma como fora cantada no filme.

²³⁸ VIEIRA, op.cit., 1990, p. 167.



Figura 11 - Quadro Musical *Tabuleiro da Baiana*. Filme *Carnaval Atlântida*

Ao contrário de outros números musicais apresentados na trama, baseados nos possíveis sucessos carnavalescos de 1953, neste quadro musical encenado por Grande Otelo e Eliana foi escolhida uma canção de 1936 – *No tabuleiro da baiana* – composta por Ary Barroso e gravada por Carmen Miranda²³⁹, que celebra a baiana e a riqueza cultural de sua terra. Nesta composição, a sedução e o encanto da baiana são exaltados, principalmente por meio dos quitutes típicos de seu tabuleiro, como vatapá, caruru e mungunzá, e por aquilo que ela traz em seu coração, como “sedução, canjerê, ilusão e candomblé.”

Tendo o universo carnavalesco como princípio norteador, os filmes de chanchada souberam explorar em seus números musicais a figura da baiana, a qual era apresentada com maior ou menor expressão, de acordo com o objetivo principal da montagem. Em *Carnaval Atlântida*, o número musical baseado na composição de Ary Barroso apresenta Eliana, a mocinha de pele branca mais famosa do gênero, interpretando tal personagem ao lado de Grande Otelo, figura tradicionalmente ligada ao mundo do samba. Era comum que as

²³⁹ Em outras canções interpretadas por Carmen, a sensualidade da baiana fora igualmente ressaltada, como em *Quando penso na Bahia*, de Ary Barroso e Luiz Peixoto (1937), *Nas cadeiras da baiana*, de Portelo Juno e Leo Cardoso (1938), *Na Baixa do Sapateiro* (1938) e, principalmente, em *O que é que a baiana tem* (1939). A respeito da figura da baiana e do modo como foi encarnada por Carmen Miranda, Alessandro Kerber considera que: “[...] o sucesso internacional da figura da baiana de Carmen foi um elemento que influenciou na legitimação desta como símbolo nacional. Porém, se não tivesse aceitação dentro do próprio país, ela não teria como se afirmar como nacional. [...] Carmen teve um claro *feeling* para tornar “mais brasileira”, ou seja, mais aceita pelo imaginário nacional, a figura da baiana. A baiana, como o próprio nome diz, não deixou de ser uma figura regional, mas as alterações feitas pela cantora deram a ela a possibilidade de, além disso, também ser nacional”. KERBER, Alessandro. *Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 121-132, jan./jun. 2005. p. 130-132.

chanchadas apresentassem interpretações estilizadas de sambas e marchas, e mulheres brancas representassem baianas. Percebe-se que a personagem interpretada por Eliana seguia mais o referencial de baiana proposto por Carmen Miranda que propriamente os trajes típicos das mulheres negras da Bahia. Ao incorporar a roupa de baiana, Carmen eternizou uma caracterização particular, que adicionava elementos como o abdômen exposto, cores vivas e turbante com frutas, formando um conjunto que parecia ressaltar uma imagem de brasilidade. Tendo como base esse modelo, Eliana aparece cantando *No tabuleiro da baiana*, acompanhada por outras mulheres que simbolizam personagens típicos da cultura popular brasileira.

Nas décadas de 30 e 40, a baiana ganhou projeção como símbolo da identidade nacional, e Carmen Miranda contribuiu para sua legitimação tanto no Brasil quanto no exterior. Esse e outros símbolos culturais baianos já faziam parte do cotidiano do Rio de Janeiro desde o início do século passado, o que contribuiu para que fossem bem recebidos pelos setores da capital do país. A respeito do papel desempenhado pelas chamadas tias baianas no processo de socialização do grupo negro na cidade do Rio de Janeiro, e sua presença na capital, Mônica Pimenta Velloso considera que:

Desde o início do século, as *tias* baianas com seus famosos tabuleiros estavam presentes nos mais diversos pontos da cidade. Nas esquinas, praças, largos, becos, estação de trem, porta das gafieiras, elas eram presença obrigatória, já fazendo parte do cotidiano carioca. Nas festas tradicionais das igrejas, como as da Penha e Glória, também compareciam com as suas barracas de comida típica [...] elas se comportavam de forma desinibida e tinham um linguajar mais solto e maior liberdade de locomoção e iniciativa [...] geralmente são as comadres, madrinhas, “tias”, ou as próprias companheiras que arrumam emprego para os homens. É através de contatos informais que elas se articulam e reforçam a rede.²⁴⁰

Assim como a baiana, que alcançou status de símbolo nacional, o malandro carioca, típico dos filmes de chanchada, teve papel importante no universo carnavalesco e ganhou significativa projeção. Ao contrário da personagem de baiana, que procurava ganhar a vida por meio de seu trabalho, o malandro buscava meios escusos para conseguir dinheiro e outras coisas. A sua caracterização, associada à tradicional imagem do negro de calça branca, camiseta listrada e chapéu de palhinha, ganharia na década de 40 uma versão mais sofisticada, como resultado da aproximação da cultura popular do Rio de Janeiro às novas propostas dos *outsiders* nova-iorquinos. Sendo assim, algumas figuras da malandragem passaram a utilizar paletós de ombros largos, compridos até os joelhos, e calças mais folgadas até o meio das

²⁴⁰ VELLOSO, op. cit., 1990, p. 217-219, grifo do autor.

pernas, ajustando-se mais na altura dos calcanhares. Trajes do tipo foram utilizados por sambistas a partir de então, e uma das figuras que mais se destacou em tal vestimenta foi João da Baiana.²⁴¹ Essas características do “malandro requintado” apareciam de forma sutil no figurino de Grande Otelo no número musical *No tabuleiro da baiana*, uma vez que ele aparece trajado de terno e gravata. As mudanças pelas quais passaram as figuras de baiana e malandro contribuíram para o amadurecimento de seus estereótipos e para a aquisição de maior expressão, que os colocou como casal símbolo do carnaval popular.

Pode-se questionar o motivo da alusão às principais revistas brasileiras neste quadro musical: seria uma forma de incentivar os periódicos a noticiarem mais assuntos relacionados às chanchadas e às “coisas do Brasil”, em vez de se voltarem para Hollywood, como afirmou Manoela Lopes Lourenço²⁴²? Poderia ser uma espécie de homenagem à imprensa ilustrada, como noticiou a revista *Cinelândia* ao comentar o lançamento do filme em 1953?²⁴³ Ou, ainda, uma referência aos musicais hollywoodianos, que lançaram a ideia de trazer fotos de capas das mais famosas publicações norte-americanas em seus números, como ponderou Leonardo Côrtes Macario?²⁴⁴ Seria possível considerar que seja na verdade o conjunto de todos esses fatores, embora a participação de Carlos Manga como diretor do número musical aponte para a terceira possibilidade, uma vez que ele era um grande entusiasta dos musicais hollywoodianos e talvez tenha buscado inspiração neles para a montagem dos quadros da *Atlântida*. Afora isso, era recorrente no período momesco que mulheres trajando roupas carnavalescas estampassem as capas das principais revistas ilustradas do país, como *O Cruzeiro* e *Manchete*, famosas por suas coberturas festivas, tal qual ficou demonstrado no primeiro capítulo.

Esse tipo de questionamento a respeito das razões que determinaram a composição de elementos nas chanchadas remete ao fato de que, por suas características intrínsecas, esses filmes muitas vezes foram acusados de romper a narrativa fílmica e de não manter qualquer relação com o enredo apresentado. A esse respeito, Sérgio Augusto afirma que:

De um lado, a prosa; do outro, a poesia. Como a água e o azeite, música (poesia) e ficção (prosa) não se misturavam nas chanchadas. Geralmente, mal se podia distinguir qual de fato funcionava como suporte ou apêndice: se os números

²⁴¹ FERREIRA, Felipe, op. cit., p. 261.

²⁴² LOURENÇO, Manoela Lopes. *Carnaval Atlântida*. In: CATANI, Afrânio Mendes (Coord.). *Cinema popular brasileiro e a representação da malandragem: de Oscarito a Mário Fofoca: a chanchada e a telenovela humorística*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. p. 49-63, p. 57. (Relatório final de pesquisa, Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação – CELACC).

²⁴³ DEU a louca... no “Carnaval Atlântida”. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 10, fev. 1953.

²⁴⁴ MACARIO, Leonardo Côrtes. *Carnaval Atlântida: o manifesto musical da chanchada carnavalesca*. 1999. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. p. 78.

musicais (autônomos entre si) ou as peripécias que os entremeavam. É bom que se diga que não se atribuía especial valor à coreografia, nem com o propósito de aprimorá-la cuidou-se, entre nós, do cultivo e do aperfeiçoamento de vocações para o *métier*. A exemplo do que ocorria no teatro de revista, os bailados funcionavam, exclusivamente, como “cortinas musicais”, para “facilitar a construção do roteiro e quebrar a continuidade”. Esta explicação é de um dos maiores *experts* no gênero, Carlos Manga.²⁴⁵

No caso de *Carnaval Atlântida*, alguns de seus números musicais apresentam um papel fundamental para o desenvolvimento da trama e explicitam, como ficou demonstrado nos dois musicais analisados, a própria proposta da companhia para o cinema nacional. Desse modo, *Dona Cegonha* e *No tabuleiro da baiana* se integram de forma mais completa ao enredo, e, diferentemente do que afirma Sérgio Augusto, não tratam de simples apêndices da narrativa. Embora a especificidade do gênero musical resida justamente na apresentação de quadros musicais, a crítica pautou-se, principalmente, no grau de conexão entre estes e a narrativa para considerar uma produção como boa ou ruim. A respeito dos termos “pausas musicais” e “interpolações musicais”, utilizados por muitos pesquisadores para referir-se aos números apresentados nas chanchadas, e que indicam pela própria designação uma quebra da narrativa, Leonardo Côrtes Macario considera:

Por que se importar com os números musicais da chanchada? Falamos em pausas e interpolações e, como num passe de mágica, vemos atenuado esse desconforto. Basta dizer que enredo e números musicais (que tanto incômodo nos causam) não se misturam, como líquidos imiscíveis, água e óleo. Fica patente a dificuldade do crítico em lidar com o tempo fraturado, quebrado, corrompido, pouco objetivo. Funcionamos então como fiscais da narrativa clássica, a quem só é dado o direito de avaliar o quanto a história foi preservada, o quanto se atendeu aos objetivos do enredo.²⁴⁶

Após a apresentação de *No tabuleiro da baiana*, Grande Otelo e Colé aparecem disfarçados de detetives e oferecem seus serviços a Cecílio, que não desconfiava da identidade dos dois malandros. O produtor cinematográfico, intrigado com o Conde de Verdura, contrata, então, os dois falsos investigadores para descobrir a verdadeira história do pretenso namorado de Lolita. Enquanto isso, Cecílio é apresentado a Xenofontes, que recusa inicialmente a proposta de escrever um argumento sobre a Grécia Antiga, alegando não entender nada de cinema. Em contrapartida, Cecílio afirma: “Mas quem foi que disse que é preciso entender?”, revelando o aventurismo cinematográfico praticado por pessoas interessadas em fazer cinema na época. É importante ressaltar que dinheiro não constituía

²⁴⁵ AUGUSTO, op. cit., p. 14-15.

²⁴⁶ MACARIO, op. cit., p. 109.

impedimento à realização de Helena de Tróia, já que uma quantia considerável foi oferecida a Xenofontes para que aceitasse a proposta.

É interessante explorar o diálogo em que Cecílio explica para Xenofontes o modo como queria que fosse realizada Helena de Tróia:

Cecílio: Eu quero uma Helena de Tróia com multidões desenfreadas, leões famintos e sanguinários. Camelos, jacarés...
 Xenofontes: Tudo isso na Grécia?
 Cecílio: Claro! Pode até colocar umas cenas de faroeste!
 Xenofontes: Mas, afinal de contas, o senhor quer uma história da Grécia ou uma aventura no Texas?
 Cecílio: Não importa. O que precisamos é atrair público.
 Bilheteria. Bilheteria é muito importante.

Neste diálogo, é possível perceber o fascínio que os gêneros fílmicos norte-americanos exerciam sobre o público brasileiro, bem como a intenção do cinema nacional em se aproximar dos moldes dos sucessos internacionais, a fim de atrair um público já acostumado com as produções estrangeiras. Além disso, a fala de Cecílio exemplifica os propósitos do próprio sócio majoritário da Atlântida, Luís Severiano Ribeiro Júnior, que aproveitou a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais para ingressar na produtora e lucrar com base no acúmulo das atividades de produção, exibição e distribuição. O lucro era o ideal a ser buscado na realização de filmes carnavalescos e a qualidade, relegada a segundo plano.

O casal romântico – presente em praticamente todos os filmes de chanchada – é representado em *Carnaval Atlântida* por Eliana e Augusto: ela a filha do produtor cinematográfico, e ele o dedicado assistente de Cecílio. Ao longo da trama, Xenofontes abandona paulatinamente o seu jeito mais recatado e contido e adere à folia e à proposta de realizar um filme carnavalesco. Nas cenas seguintes, é apresentado o processo de mudança de Xenofontes, o qual, aos poucos, é seduzido pela rumbeira Lolita.

Além das investidas de Lolita, o professor Xenofontes recebe galanteios de uma secretária, contratada para ajudá-lo na árdua tarefa de produzir Helena de Tróia, que acaba envolvendo-o em confusões com seu noivo ciumento. Nesse ínterim, aparece no estúdio um adestrador de pulgas, interpretado por Wilson Grey, disposto a convencer Xenofontes a utilizar suas pulgas amestradas no filme histórico. Este fato era mais um elemento que demonstrava a propensão do filme a desviar-se para uma comédia carnavalesca. Além disso, Grande Otelo e Colé trazem, sorratamente, Francisco Carlos para cantar *Quem dá aos*

*pobres*²⁴⁷, de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, um dos possíveis musicais presentes no filme planejado por eles. Este musical não contribui para o desenvolvimento da trama, podendo ser rotulado, como quiseram muitos pesquisadores, de “pausa musical”.

Em outra sequência, Lolita insiste em seduzir Xenofontes, convidando-o a passear pelo Rio de Janeiro. Questionada sobre o seu relacionamento com Conde de Verdura, Lolita argumenta que Verdura não é o seu noivo, mas apenas um passatempo. É possível perceber uma postura mais moderna de Lolita, que se apresenta como uma mulher sensual, conforme o estereótipo da mulher latina. Este acaba sendo o ensejo para a apresentação do número musical *Vai Nascer Sapinho* (Humberto Teixeira e Norte Victor), que caracteriza o caráter mais livre da personagem de Maria Antonieta Pons:

Vai nascer sapinho na sua boquinha
De tanto você beijar
Dizem que a rapaziada
Faz fila organizada
E paga caro o seu lugar
Para lhe beijar
Pra toda gente o meu beijo é diferente
É um gostinho que ninguém sabe explicar
Para ser feliz grudado em uma boca
Uma coisa louca que eu tenho de beijar

Uma das cenas mais marcantes do filme ocorre quando o falso Conde – interessado em interpretar o herói em Helena de Tróia – aceita participar do teste de atuação sugerido por Eliana. Na falta de uma atriz que soubesse os diálogos da personagem Helena, Xenofontes é obrigado a encarnar tal papel, enquanto o Conde de Verdura interpreta Páris, constituindo assim o par romântico da história. O cenário apresentado é simples, muito distante das produções hollywoodianas, e os figurinos e demais elementos presentes na composição da cena serviam apenas para lembrar o espectador de que se tratava de um passado muito remoto.²⁴⁸ Sendo assim, os objetos apresentados funcionam apenas como referências ao universo que se queria representar – Grécia Antiga – e o teste acaba por explicitar, dessa forma, as deficiências de um cinema que, por vezes, se enveredava por temas pouco relacionados ao que era costumeiramente realizado no Brasil.

Outro ponto a ser destacado nesta cena é o fato de que ela revela um aspecto muito comum dos filmes de chanchada e do próprio carnaval: as inversões de gênero. A

²⁴⁷ Quem dá aos pobres/empresta a Deus/ Me dá, me dá, me dá (2x)/ Me dá uma esmolinha dos carinhos teus/Uma esmolinha pelo amor de Deus!/Carinho,/Não tira pedaço/ Pode tirar minha dor/Um beijo/ Depois um abraço/Eu quero, quero, quero/ Seu amor.

²⁴⁸ DUMARESQ, Daniela. Chanchada: tradição nacional. In: FABRIS, Mariaosaria et. al. (Org.). *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 345-350, p. 349.

caracterização de Oscarito não deixa dúvidas de que se tratava de um homem vestido de mulher e ainda demonstra que, na impossibilidade de termos a verdadeira Helena de Tróia, poderíamos pelo menos ter sua versão engraçada e divertida. Essa fórmula está presente também no clássico *Carnaval no Fogo* (1949), em uma das cenas mais representativas das relações paródicas e inversões de gênero, em que Oscarito e Grande Otelo interpretam Romeu e Julieta.

Esse tipo de comicidade era possível nos filmes de chanchada porque o universo carnavalesco permite uma dinâmica diferenciada, caracterizada por inversões de status, posições e gêneros, de modo que pessoas usualmente trocam de papéis durante a farra carnavalesca. Como afirma Roberto da Matta, o carnaval leva à separação de papéis sociais dos sujeitos, uma vez que os envolvidos nos festejos se descobrem com duas personalidades: uma que atua no cotidiano, respeita as normas sociais e é pouco propensa a brincadeiras; e outra, malandra e capaz de viver as mais intensas emoções e loucuras.²⁴⁹ Essa colocação de DaMatta cabe muito bem para explicar o fato de que, na proposta de um filme carnavalesco, Oscarito pôde abandonar momentaneamente seu papel como erudito para encarnar, mesmo que de forma forçada, o papel de Helena de Tróia. É justamente o ambiente carnavalesco que permitia essa inversão da ordem e a expressão de comportamentos mais livres por parte dos personagens da trama. Desse modo, o filme mostra a impossibilidade de se resistir ao samba e à alegria do carnaval, uma vez que tanto estrangeiros, como a personagem de Maria Antonieta Pons, quanto eruditos, como o professor Xenofontes, acabam cedendo ao ritmo brasileiro, considerado a representação mais autêntica da musicalidade nacional.²⁵⁰

Na continuidade do enredo é explicitada a malandragem dos personagens carnavalescos: os faxineiros Grande Otelo e Colé, atuando agora como detetives, descobrem que o Conde de Verdura trabalhava como chofer em uma mansão, mas, em vez de denunciá-lo a Cecílio, travam com ele um acordo a fim de repartir o dinheiro do golpe do baú que o “conde” pretendia aplicar em Lolita.

Os números musicais apresentados na festa de aniversário de Regina, que consistia em uma festa da alta sociedade em que todos os convidados estavam trajados com roupas de gala, também proporcionam momentos interessantes de inversão carnavalesca. Embora se tratasse de um evento formal, a comemoração mais parecia um festejo carnavalesco, com a presença de marchinhas, como *A Marcha do Conselho*, de Romeu Gentil e Paquito:

²⁴⁹ DAMATTA, op. cit., p. 144.

²⁵⁰ BASTOS, op. cit., p. 77.

A Mulher do meu maior amigo
 Me manda bilhete todo dia
 Desde que me viu
 Ficou apaixonada
 Me aconselha
 Seu Júlio Lousada

Até no meu trabalho já foi me procurar
 Preciso de uns conselhos para me orientar
 No telefone me procura toda hora
 E qualquer dia a patroa vai-se embora

Nesta marchinha carnavalesca, o eu-lírico pede aconselhamento para Júlio Lousada sobre como lidar com as investidas da mulher do seu melhor amigo, posta como infiel. Os compositores da música – Romeu Gentil e Paquito – buscaram inspiração no programa “Pausa para meditação”, em que Júlio Lousada prestava aconselhamentos sentimentais aos ouvintes da Rádio Tamoio. Em matéria publicada pela revista *O Cruzeiro*, em janeiro de 1953, é informado que “30 mil discos da ‘Marchinha do Conselho’ já foram vendidos no Rio de Janeiro [...] a marchinha está pegando fogo nos salões e já conquistou o primeiro lugar nas paradas de sucesso do carnaval”.²⁵¹ Não obstante o fato de tal marchinha constar entre as músicas carnavalescas apresentadas no filme, e ser citada por uma revista de grande circulação nacional, é possível conjecturar que não constituiu grande sucesso de público, uma vez que sequer constou nos levantamentos realizados por Edigar de Alencar²⁵² e Jairo Severiano²⁵³.

A festa de aniversário serviu ainda como ensejo para apresentação da marchinha *Deu Sopa* (Jair Amorim e Péricles), cantada pela própria Eliana e exemplar do “mundo às avessas” apresentado pelas chanchadas. A música conta a história de uma empregada que se tornou amante do patrão e que após engravidar foi abandonada. A letra é carregada de malícia, como pode ser percebido a seguir:

Era uma vez uma garota muito boa
 com pinta de empregada, mas queria ser patroa
 E o seu sonho quase se realizou,
 ela deu sopa e o patrão não bobou

Coitada, coitada!
 Depois de muito tempo seu patrão não quis mais nada
 Coitada, coitada!
 Fez tanto sacrifício e nem ficou como empregada

²⁵¹ LEMOS, Ubiratan. Se eles fizessem o que cantam. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 112, 31 jan. 1953.

²⁵² ALENCAR, op. cit..

²⁵³ SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 1.

A canção demonstra um tipo de envolvimento considerado recorrente na época – entre a empregada da família e o filho do patrão. A cena em que esse musical é apresentado pode provocar estranhamento por se tratar de uma festa de elite e porque a mocinha da trama era quem cantava a música de versos maliciosos. Não se pode esquecer que as chanchadas colocavam o “mundo às avessas” e, portanto, parodiavam acontecimentos considerados trágicos de forma sarcástica.

A respeito das mocinhas chanchadescas, Rosângela de Oliveira Dias compara-as com as mocinhas dos romances populares da década de 50:

É interessante notar como a mocinha chanchadesca guarda algumas semelhanças com a dos romances populares voltados para o público feminino da década de 50. Tanto a mocinha desses romances quanto a das chanchadas possuíam como principais características: beleza, doçura, fragilidade, seriedade, recato, meiguice. No entanto, diferentemente da mocinha dos romances populares, geralmente ambientados no século XIX, onde as mulheres estavam circunscritas ao espaço doméstico, privado, a das chanchadas freqüentava o espaço público. [...] Não era essa a única diferença entre a mocinha dos romances populares e das chanchadas. Estas últimas apresentavam uma dramatização carnavalesca e as personagens eram brejeiras como Eliana que se apresentava com roupas que deixavam as pernas e a barriga à mostra, em *Rio Fantasia*, ou cantando músicas de moral duvidosa, como “Ela deu sopa” em *Carnaval Atlântida*. A letra fala da desdita de uma empregada que foi seduzida e abandonada pelo patrão. Essas mocinhas paqueravam seus eleitos e vestem roupas sensuais, como Eliana e Fada Santoro em *Nem Sansão Nem Dalila*.²⁵⁴

Devido à carnavalização e à inversão características dos filmes do gênero, as próprias mocinhas chanchadescas apresentavam um comportamento mais livre e ousado que as mocinhas dos romances lidos pelas mulheres da década de 50. Ainda durante a festa de aniversário, Regina escolhe Augusto para dançar e os dois acabam se acertando, enquanto o domador de pulgas aparece para falar com Xenofontes, o que funciona como engate para mais uma cena cômica: as pulgas soltas por acidente provocam uma grande confusão e também uma coceira em todos os presentes na festa.

As próximas cenas apresentadas no filme estão relacionadas ao golpe do baú que o falso conde pretendia aplicar em Lolita. Ele acerta com Grande Otelo e Colé – os malandros da história – um plano para afastar Xenofontes de Lolita, visto que estes estavam cada vez mais próximos. Em mais uma sequência de inversões de papéis, Colé se traveste de cartomante e procura Xenofontes a fim de convencê-lo a consultar um médico por ele recomendado, para tratar de uma grave enfermidade de que ele estaria supostamente padecendo. No consultório recomendado, uma enfermeira aceita ceder a sala do “Doutor Cura Tudo” desde que os dois malandros a transformassem em estrela de cinema. Feito o acordo

²⁵⁴ DIAS, op. cit., p. 92.

com a enfermeira, os dois se vestem como médicos e prescrevem a Xenofontes dois soros (o da alegria e o da tristeza), ainda em fase de experimentação pelo verdadeiro médico. Ao perceberem o estado de felicidade de Xenofontes após tomar o soro da alegria, os dois malandros decidem também tomá-lo, e, imediatamente, associam-no à cachaça. Em seguida, expõem as suas frustrações em relação aos golpes mal sucedidos e ironicamente celebram a faxina:

Grande Otelo: O que você está rindo, Piru?
 Colé: É que nós somos uns fracassados!
 Otelo: É mesmo, e lá se foi o dinheiro do Conde
 Colé: Viva a estiva!
 Grande Otelo: Viva a faxina!
 Colé: Viva a miséria!

Esta é mais uma cena que denota deboche e sarcasmo de situações vivenciadas no cotidiano, típica do ambiente carnavalesco e das chanchadas. Na visão de Rosângela de Oliveira Dias:

Quando Colé e Grande Otelo se embebedam, tomando o elixir da alegria como se fosse cachaça e gritam “Viva a faxina”, estariam se defendendo da frustração e da dor de serem faxineiros, enaltecendo os bêbados e o serviço que fazem. Esvaziando, assim, o preconceito social em relação aos faxineiros. Por meio do cômico, do carnavalesco, é possível o esvaziamento da carga pejorativa que pesa sobre determinadas funções profissionais.²⁵⁵

Tal situação é criada a fim de inserir mais um musical – *Cachaça* – a marchinha mais popular do carnaval de 1953 –, de autoria de Mirabeau, Lúcio de Castro e Heber Lobato:

Você pensa que cachaça é água
 Cachaça não é água não
 Cachaça vem do alambique
 E água vem do Ribeirão.
 Pode me faltar tudo na vida
 Arroz, feijão e pão
 Pode me faltar manteiga
 E tudo mais não faz falta não
 Pode me faltar o amor
 Isso até acho graça
 Só não quero que me falte
 A gostosa da cachaça

Ao longo da trajetória do carnaval brasileiro, bebidas sempre ocuparam um papel de destaque entre os temas empregados pelos compositores. A marcha *Cachaça*,

²⁵⁵ DIAS, op. cit., p. 62.

especificamente, deflagrou um ciclo de músicas carnavalescas com essa temática e chegou, inclusive, a ser premiada, em 1953. Além disso, tal música tornou-se parte do repertório carnavalesco, sendo cantada até hoje.

As próximas sequências do filme servem igualmente para incorporação de mais três musicais: *Ninguém me ama* (Antônio Maria e Fernando Lobo), um mambo (não creditado) e um jazz (interpretado pelos irmãos Dick e Cyll Farney), os quais integram os sonhos de Conde de Verdura, que adormece ao esperar Cecílio em sua produtora. O falso conde sonha ser um milionário, dono de uma linda limusine, que o conduz para uma boate sofisticada, onde lindas mulheres assediam-no. O porteiro da boate é nada menos que o próprio Cecílio – uma típica cena de inversão dos papéis sociais – e, no momento em que o conde retorna para a sua limusine, depois de uma noite muito prazerosa, se depara com o seu motorista particular, que não é outro senão ele mesmo, o que o faz despertar. Sérgio Augusto argumenta que o sonho do conde “[...] é uma encenação de seus desejos inconscientes, com as operações defensivas (negação, projeção etc.) de praxe. [...] Eis um autêntico retrato musicado da psique de um plebeu com veleidades a nobre e artista, que, como diz o samba cantado por Nora Ney, ninguém ama nem quer”.²⁵⁶ Por meio deste sonho e de outras cenas apresentadas na trama, o falso conde demonstra o desejo de inverter as posições sociais e humilhar aqueles que de alguma forma o subjugaram.

A presença da música interpretada por Nora Ney – *Ninguém me ama*²⁵⁷ – pode causar estranhamento, uma vez que a sua letra, triste e chorosa, destoa do clima carnavalesco apresentado pelas chanchadas. No entanto, a sua presença pode ser explicada pelo desenvolvimento do samba-canção, gênero musical mais lento e centrado na temática da dor-de-cotovelo, que alcançou grande divulgação nas rádios brasileiras durante as décadas de 40 e 50.²⁵⁸ Nesse sentido, as chanchadas, ao lançarem mão dos principais sucessos radiofônicos, incorporaram entre seus números musicais também canções mais sentimentais, mesmo sem muitas vezes condizer com o clima alegre do gênero.

No desfecho do filme, Regina, Lolita, Augusto e Xenofontes procuram Cecílio para informá-lo de que não haverá mais filme histórico, mas sim um musical. Diante de sua recusa inicial, Lolita justifica a opção por um filme musical dizendo que “o povo quer bailar, cantar,

²⁵⁶ AUGUSTO, op. cit., p. 121.

²⁵⁷ Ninguém me ama/ Ninguém me quer/Ninguém me chama/De “meu amor”/A vida passa/E eu sem ninguém/E quem me abraça/Não me quer bem/Vim pela noite tão longa/ De fracasso em fracasso/E, hoje, descrente de tudo/ Me resta o cansaço/ Cansaço da vida/Cansaço de mim/ Velhice chegando/ E eu chegando ao fim.

²⁵⁸ Neste período o samba-canção alcançou sucesso principalmente nos bares e boates, atraindo um público para além da classe média urbana, que se identificava com as suas letras intimistas, as quais retratavam desilusões amorosas e solidão. A cantora Nora Ney notabilizou-se em tal gênero e *Ninguém me ama* tornou-se um sucesso nacional.

divertir-se”, e essa ideia é reforçada por Augusto, que afirma que eles não estariam “em condições de produzir com perfeição Helena de Tróia”. Essas falas manifestam claramente a proposta da Atlântida, que optou pela realização massiva de filmes musicais, considerando o entendimento de uma predileção do público por produções cômicas. Além disso, como afirma Vieira, a seriedade dos temas históricos atenderia aos anseios de uma elite intelectual e não do povo,²⁵⁹ para quem estes filmes nacionais deveriam ser dirigidos a fim de garantir bilheteria.

Os últimos números musicais apresentados em *Carnaval Atlântida* já fazem parte daquilo que seria o filme carnavalesco a ser realizado pelo estúdio de Cecílio. A primeira música apresentada é *Alguém como Tu*²⁶⁰ (Zequinha de Abreu e Jair Amorim), cantada por Dick Farney, que, de repente, transforma-se em um samba, protagonizado por Maria Antonieta Pons e por um *performer* negro, trajado como sambista, com paletó listrado e pandeiro. Neste número musical é possível perceber um maior cuidado com a coreografia e a intenção de se fazer um número em um nível parecido com o norte-americano, incorporando, contudo, os elementos nacionais.

Segundo Leonardo Côrtes Macario, este musical, junto com *Ninguém me ama* e *No tabuleiro da baiana* são os que mais se aproximam do modelo do musical hollywoodiano. Nos dois primeiros, a aproximação não ocorre tanto pelo viés da semelhança coreográfica, mas por sua proposta de encenação, pautada por algo mais sério.²⁶¹ Como já foi dito anteriormente, Carlos Manga – diretor responsável pelos números musicais do filme – era um grande admirador do cinema hollywoodiano e buscava referências em suas produções para produzir os musicais chanchadescos, ao contrário de José Carlos Burle, que declarava abertamente o seu repúdio ao cinema norte-americano e à sua influência na cinematografia brasileira. Embora apresentassem visões diferentes quanto aos referenciais hollywoodianos, cada diretor conseguiu demonstrar, dentro da parte que lhe coube, a sua concepção a respeito do assunto.

Após ser convencido pelas pessoas do estúdio, Cecílio aceita a realização do filme carnavalesco com a condição de que, no futuro, Helena de Tróia fosse produzida. É mostrada,

²⁵⁹ VIEIRA, op. cit., 1990, p. 166.

²⁶⁰ Alguém como tu/Assim como tu/Eu preciso encontrar/Alguém sempre meu/De olhar como o teu/Que me faça sonhar/Amores eu sei/Na vida eu achei/E perdi/ Mas nunca ninguém desejei/ Como desejo a ti/ Se tudo acabou/Se o amor já passou/ Há de um sonho ficar/Sozinho estarei/E alguém eu irei procurar/Eu sei que outro amor posso ter/ E um novo romance viver/ Mas sei que também/ Assim como tu/ Mais ninguém/ Alguém como tu/ Assim como tu/ Eu preciso encontrar/ Alguém sempre meu/ De olhar como o teu/ Que me faça sonhar/ Amores eu sei/ Na vida eu achei/ E perdi/ Mas nunca ninguém desejei/Como desejo a ti/ Se tudo acabou/ Se o amor já passou/ Há de um sonho ficar/ Sozinho estarei/ E alguém eu irei procurar/ Eu sei que outro amor posso ter/ E um novo romance viver.

²⁶¹ MACARIO, op. cit., p. 125.

então, mais uma confusão entre Xenofontes, a sua secretária, o noivo ciumento e o falso conde. Por fim, o professor sugere como último número musical do filme uma seleção musical do carnaval brasileiro. Nesse contexto, é apresentado o samba *Máscara da Face*, de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas – outro grande sucesso do carnaval de 1953 –, uma apresentação de frevo e uma versão carnavalesca de *Se essa rua fosse minha*. A música *Máscara da Face* é encenada por Maria Antonieta Pons em um cenário que reproduz a famosa calçada de Copacabana, com a participação de dançarinos que usam máscaras em referência ao título da música.

Deixou, deixou, deixou
 Deixou cair a máscara da face
 Mostrou, mostrou, mostrou
 Mostrou por fim que nunca teve classe.
 No começo dei-lhe a mão
 Depois, depois o coração
 Para ela fui um pai
 Um amigo e um irmão
 Dei-lhe tudo o que podia,
 Sem pensar no desenlace
 Afinal não merecia
 Tirou a máscara da face!

Neste samba, a mulher é representada como a causadora de uma desilusão amorosa, ao mesmo tempo em que é apreendida como ingrata e interesseira. Neste caso, a máscara – um dos principais símbolos carnavalescos – é utilizada para representar o fingimento feminino. Enquanto forma de disfarce e elemento importante de sedução durante os festejos carnavalescos, a máscara adquire aqui uma conotação pejorativa, sendo associada à ideia de falsificação. Os conflitos sentimentais sempre constituíram temáticas de sambas e marchinhas carnavalescas; no entanto, enquanto os sambas apresentavam um tom mais meloso e sentimental, como pode ser percebido nesta canção, as marchinhas abusavam da sátira e exibiam um caráter mais brincalhão.

As mulheres dessa apresentação estão trajadas com roupas que lembram as de pastora de escola de samba, enquanto os homens vestem camisas coloridas e chapéus típicos de malandros. É possível inferir, desta primeira parte do número musical apresentado, referências ao carnaval carioca, manifestas nas fantasias exibidas e no cenário montado. Maria Antonieta Pons, estrela principal do musical, aparece usando uma roupa carnavalizada, composta por uma espécie de *colan* e um adereço na cabeça, típicos das fantasias utilizadas pelas vedetes em suas apresentações e também dos trajes exibidos pelas folionas carnavalescas do período. Como referencial de festejo momesco para os filmes de chanchada,

o carnaval do Rio de Janeiro era representado como mais ousado e animado, e, portanto, servia perfeitamente aos objetivos de inversão do gênero. A cena é cortada para uma apresentação de frevo – encenada por homens trajados com as roupas típicas da dança e mulheres com fantasias próximas às de holandesa –, que representa o carnaval pernambucano, mas que também esteve presente no carnaval carioca de 1953 (Figura 12). Embora os clubes de frevo estivessem presentes no carnaval do Rio de Janeiro desde meados da década de 30, o ritmo não ganhou a popularidade que tinha no Nordeste e sua atuação ficou restrita a poucos grupos, em geral fundados por nordestinos que ali moravam.²⁶²



Figura 12 - Três momentos diferentes do “*potpourri dos carnavais brasileiros*”. Filme *Carnaval Atlântida*

Tendo em vista o fato de que este último número musical pretendia realizar um “*potpourri dos carnavais brasileiros*”, é perfeitamente justificável a presença do frevo entre os ritmos exibidos, por mais que não tivesse tanta expressão no carnaval carioca. Embora os

²⁶² O primeiro clube de frevo carioca, chamado Vassourinhas, surgiu em 1935, seguido pela fundação dos Batutas da Cidade Maravilhosa (1940), dos Pás Douradas (1941), dos Lenhadores e do Misto Toureiros (1945). Os frevos apresentavam orquestras formadas por músicos de renome, e os seus desfiles, que faziam parte da programação carnavalesca oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro, concorriam aos prêmios oferecidos por ela. VALENÇA, Rachel T. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 37.

cenários, as gírias, as roupas, as músicas e os costumes apresentados na trama remetessem prioritariamente ao Rio de Janeiro, estes filmes eram apreciados pelo público do Brasil inteiro, uma vez que estavam pautados em elementos profundamente arraigados na sociedade brasileira.

Por último, é mostrada a apresentação de *Se essa rua fosse minha*, com Eliana e os integrantes das duas performances anteriores, o que serviu para mostrar o desfecho das personagens e o tradicional *happy end* das chanchadas. Ao longo da trama, o conflito principal apresentado no filme – o impasse entre a realização de um filme histórico ou musical – é entrecortado por outros conflitos menores, a fim de permitir a inserção dos principais elementos chanchadescos, sejam eles: ação, mal-entendidos, piadas, musicais, entre outros. No último musical encenado na trama é possível inferir o caráter carnavalizante apresentado pelas chanchadas, uma vez que todos os personagens, mesmo os que apresentavam algum tipo de conflito, aparecem conjuntamente celebrando a realização do musical, no ritmo da própria festa que forneceu suporte à chanchada.

Desse modo, os filmes do gênero apresentavam a possibilidade de a festa coletiva acontecer a qualquer momento, em uma espécie de celebração carnavalesca, em que todas as contradições eram superadas e formas de relacionamento pouco convencionais tornavam-se realidade. Diversos tipos de inversões – sejam de gênero, papéis ou posições sociais – eram passíveis de assimilação pelo público devido ao próprio clima carnavalesco das chanchadas, o qual suprimia a necessidade de qualquer lógica ou unidade formal e tornava possível a encenação das confusões propostas no enredo.

Quanto à participação das mulheres no decorrer da trama e nos números musicais encenados, é válido ressaltar o papel mais arrojado das protagonistas, Regina e Lolita, que trabalhavam no meio artístico, tinham uma participação mais marcante na vida pública, tomavam a iniciativa na paquera, cantavam músicas de moral duvidosa e se apresentavam com roupas que deixavam as pernas e a barriga à mostra. O caráter carnavalesco da trama possibilitava a manifestação de tais comportamentos – pouco afeitos aos padrões de conduta vigentes no período – e a utilização de roupas que permitissem mostrar mais o corpo, como já era frequente nos festejos carnavalescos de salão da década de 50. Por ser a mocinha da trama, Eliana apresentava gestos um pouco mais contidos em relação à sua prima Lolita, a qual portava-se com mais atrevimento na conquista do professor Xenofontes. A respeito desse aspecto, é representativa a última cena do filme, na qual os dois casais da trama – Xenofontes/Lolita e Regina/Augusto – aparecem se beijando. No “mundo às avessas” apresentado nas chanchadas, os rígidos padrões morais que ainda norteavam a vida da mulher nos anos 50 eram passíveis de inversão, embora muitas vezes as mulheres fossem

representadas em situações e diálogos mais conservadores, como será explorado mais aprofundadamente no próximo capítulo.

Os números musicais, especificamente, aproveitavam a influência norte-americana e inseriam elementos nacionais, a fim de criar uma empatia com o público, sendo possível, na visão de Rosângela de Oliveira Dias, estabelecer uma aproximação entre as chanchadas e a antropofagia, já que elas assimilavam elementos do cinema norte-americano, incorporando-os às matrizes brasileiras, principalmente por meio da paródia.²⁶³ A carnavalização, como princípio norteador das chanchadas, permitia, até mesmo, que as paródias fossem feitas com maior grau de independência em relação ao modelo original.²⁶⁴ Em *Carnaval Atlântida*, o caráter paródico é perceptível em diversos elementos, como na cena em que Oscarito aparece travestido de Helena de Tróia, e no nome do produtor Cecílio B. de Milho – referência ao diretor norte-americano Cecil B. de Mille. Essa transformação do nome do diretor é exemplar da posição antropofágica assumida pelos filmes de chanchada, uma vez que Cecílio B. de Milho remete a um produtor nativo e à planta que lhe empresta a denominação – uma cultura de fácil reprodução, replicável no Brasil.²⁶⁵

Por carregar elementos paródicos e carnavalescos, o filme *Carnaval Atlântida* foi considerado por muitos estudiosos do tema como um dos mais significativos do gênero. O filme traz, portanto, uma discussão a respeito do modo de se fazer cinema no Brasil e sugere a junção entre paródia, chanchada e carnaval como alternativa viável para um cinema ainda em fase de desenvolvimento, que não poderia, naquele momento, equiparar-se ao estrangeiro. A principal mensagem do filme era que o Brasil tinha condições de produzir bons filmes, desde que fosse respeitado o gosto do público, que queria “cantar, bailar, divertir-se”, e fossem abordados temas que lhe eram pertinentes, como o carnaval. O fato de o último número musical apresentado no filme ser uma seleção musical do carnaval brasileiro demonstra a importância da festa para a sociedade brasileira e o potencial do filão musical carnavalesco para o cinema nacional.

No próximo capítulo, serão discutidas as representações femininas presentes no filme *Garotas e Samba*, que também fez uso do humor carnavalesco e da sátira, a fim de expressar representações, ora conservadoras ora ousadas, a respeito da mulher, demonstrando a ambiguidade de uma sociedade em fase de transição.

²⁶³ DIAS, op cit., p. 54-56.

²⁶⁴ Entre os poucos filmes do gênero que parodiaram o modelo em sua totalidade, destacam-se *Nem Sansão nem Dalila* (paródia de *Sansão e Dalila*) e *Matar ou Correr* (paródia de *Matar ou Morrer*), que mantiveram um maior vínculo narrativo com os originais, contrastando com a maior parte dos filmes, que apresentava breves momentos paródicos relacionados a diversos objetos. VIEIRA, op. cit., 1983, p. 24-25.

²⁶⁵ DIAS, op. cit., p 58-59.

4 AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NO FILME *GAROTAS E SAMBA*

O filme em questão aborda a história de três garotas que migram para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades de vida e se conhecem em uma pensão para moças, cada qual com um objetivo específico: Didi (Adelaide Chiozzo) encarna a mocinha ingênua, que sonha em cantar na famosa Rádio Carioca; Zizi (Sônia Mamede) representa a mulher decidida que abandona o noivo no altar para tentar trabalhar como vedete em uma boate; e Naná (Renata Fronzi) é a mulher astuciosa que pretende arrumar um homem rico que a sustente. Entre as três garotas, que alimentam o sonho comum de se estabelecerem em definitivo no Rio de Janeiro, Didi é a mais ingênua e acaba caindo em algumas armadilhas ao longo do enredo, enquanto Zizi é mais vivida e torna-se a heroína cômica da trama, auxiliando a mocinha a achar soluções para os seus problemas. A personagem Naná, apesar de cometer algumas contravenções, também é retratada como uma “boa pessoa”. As três histórias desenvolvem-se paralelamente e são intercaladas às situações vivenciadas por cada uma das garotas.

No desenvolvimento da trama podem ser destacados, ainda, os seguintes personagens: *Dona Inocência*, proprietária da pensão, representa a caricatura de uma mulher solteirona e ranzinza que recrimina a profissão artística e impede o acesso de homens à pensão; *Américo*, um homem reprimido em casa por sua esposa autoritária, que procura libertação na rua e que finge ser solteiro para se envolver com Naná; sua esposa *Juscelina*, por sua vez, representa a mulher megera e controladora; *Charlot*, com perfil de homem mulherengo e cafajeste, é o dono da boate em que Zizi procura uma posição como vedete, e namorado de *Ninon*, uma mulher ciumenta que também trabalha como vedete; o vilão da trama é representado por *Delmiro*, um rapaz mal intencionado que trabalha na rádio e tenta se aproveitar de Didi; por fim, *Sérgio Carlos* é o galã do enredo, responsável por ajudar Didi a conseguir um ensaio na rádio, a fim de mostrar o seu talento.

O filme utiliza a estrutura típica do gênero, delimitada por Carlos Manga da seguinte forma: em uma primeira parte o mocinho e/ou a mocinha se envolve em problemas; na etapa seguinte, o personagem cômico tenta protegê-lo(s); no terceiro momento o vilão se sobrepõe momentaneamente; na parte final o vilão perde a vantagem e é vencido.²⁶⁶ Seguindo esse modelo, o enredo de *Garotas e Samba* começa com a primeira cena em um plano fechado²⁶⁷, na placa da pensão onde ficam as meninas: “Pensão Inocência/ Exclusiva para solteiras/

²⁶⁶ AUGUSTO, op. cit., p. 15.

²⁶⁷ Técnica de filmagem que consiste em focar a câmera em um determinado objeto ou pessoa.

Homens não!!!”. Quando Zizi e Didi chegam à pensão, Dona Inocência revela o seu preconceito acerca dos objetivos das garotas, afirmando: “Sempre as mesmas histórias. Moças de hoje só querem saber de cantar, pernas de fora, e andar se rebolando para assanhar essa cambada de sem-vergonhas que são os homens”. Seu discurso apresenta um caráter conservador, alinhado ao entendimento comum na década de 50, que julgava negativamente a profissão de artista. Nesse sentido, a fala de Dona Inocência demonstra um moralismo exacerbado, típico das megeras dos filmes de chanchada, que não aceitavam determinados comportamentos, como a procura por namorados e carreira artística.

O momento de transição de costumes pelo qual passava a sociedade brasileira no período transparece na ambiguidade de relações e comportamentos verificados no filme, nos quais a mulher, por vezes, é uma figura decidida e astuciosa, como Zizi e Naná, e em outros momentos demonstra pensamentos conservadores e machistas. Essas contradições podem ser identificadas claramente no diálogo entre Zizi, Didi e Minervina a respeito de Dona Inocência:

Minervina: A Dona Inocência é uma mulher muito boa, mas ela tem um grande defeito: não suporta homens. A coitada não casou quando estava no tempo, agora já mofou.

Zizi: Mofou coisa nenhuma, secou! Aquilo parece mais um bacalhau.

Didi: Quer dizer que vocês não podem ter um namorado?

Minervina: Bem, eu pelo menos tenho quatro bonecos e ela nem manja. Bom, mas a mamãe aqui é muito viva.

A contradição desse discurso reside no fato de as personagens, por um lado, colocarem o casamento como uma necessidade fundamental da mulher, e, por outro, considerarem normal a poligamia feminina.

Mais tarde chega à pensão a personagem Naná, e as três começam a falar sobre a história de cada uma e o motivo de estarem ali. O relato de Zizi é acompanhado por um *flashback* explicativo de como ela fugira durante a cerimônia de seu casamento, arranjado pelos pais com um homem que tinha a promessa de receber uma herança; ela preferira arriscar-se no Rio de Janeiro para tentar tornar-se vedete, com a ajuda de uma foto comprometedor, com a qual tentaria subornar um cantor a fim de conseguir uma colocação.

Didi, por sua vez, relata que fora para o Rio de Janeiro incentivada pela família, que conhecia o seu talento para cantar. Nesta ocasião é apresentado o primeiro número musical do filme, *Trenzinho do amor*, com Adelaide Chiozzo, em forma de *flashback*, mostrando o momento em que a família de Didi lhe conseguira uma carta de apresentação para a Rádio Carioca. A história de Naná não é acompanhada de *flashback*, mas fica explícito o seu desejo

de arranjar um milionário a fim de casar-se e alcançar status social. Após cada uma contar a sua história, as três protagonistas dão as mãos e fazem uma espécie de corrente positiva para alcançarem as suas metas.

As protagonistas revelam três diferentes representações de mulheres, cujos perfis são desenvolvidos ao longo da trama. Didi é a moça ingênua, que foi apoiada pela família para desenvolver seu talento em uma carreira como cantora; usando de honestidade e boa vontade, quer utilizar suas aptidões naturais e esforço para alcançar seus objetivos. Zizi, apesar de também jovem, representa a mulher esperta, que sabe o que quer e luta por seus sonhos, sem receio de se utilizar de chantagens para conquistar seu espaço como vedete; ela não se deixa enganar pelos homens e foi capaz, até mesmo, de trocar um casamento considerado vantajoso para buscar a realização de suas aspirações. Naná, por sua vez, é uma mulher mais vivida, que também recorre a artimanhas femininas para viabilizar seus objetivos; não tendo, entretanto, talento ou aspirações profissionais, ao contrário de Zizi, não abre mão de casar-se com um homem rico para alcançar o status que almeja.

As três principais personagens femininas do filme surgiram de uma homenagem do diretor Carlos Manga às suas três irmãs. As protagonistas situam-se na faixa etária dos 20 aos 35 anos, são brancas, seguem a moda conforme a camada social de que faziam parte, e seus atributos físicos acentuavam os padrões de beleza da época. A beleza era um requisito fundamental para as protagonistas da chanchada e servia como contraponto ao perfil também estereotipado de megera. Ao contrário das mocinhas, bonitas e de voz doce, as megeras, que costumavam encarnar a mulher do cômico, possuíam um tom de voz esganiçado ou grave. A respeito da presença de personagens altamente estereotipados, é importante ressaltar que a chanchada era um tipo de comédia leve, de fácil apreensão, sem preocupações estéticas ou existenciais, e, portanto, os seus personagens eram constituídos de maneira simples, de modo a facilitar a identificação dos seus tipos nos vários filmes do gênero.²⁶⁸

A escolha da cidade do Rio de Janeiro pelas protagonistas do filme se deve ao fato de constituir, na época, uma referência como local propiciador de oportunidades e encontros, apropriada àqueles que pretendiam tentar a vida artística, pois ali desfilavam as principais estrelas do cinema, do rádio e do teatro de revista. O período em que o filme foi produzido correspondia a uma época de intensa industrialização e urbanização, na qual morar nas grandes cidades brasileiras, principalmente na capital, significava estar imerso no ambiente dos principais acontecimentos sociais, políticos e culturais do país. Nas décadas de 40 e 50, o

²⁶⁸ BASTOS, op. cit., p. 80-81.

Rio de Janeiro, com edifícios modernos, veículos arrojados, boates, casas de show e, principalmente, aquele que era considerado o melhor carnaval do mundo, passou a representar o ideal de progresso e modernidade das grandes cidades brasileiras. Essa conjuntura possibilitou que a capital se posicionasse como polo de atração para muitas pessoas que decidiam abandonar a vida pacata do interior, e o destino previamente traçado, para tentar a sorte na cidade grande, como o fizeram Didi e Zizi. As pequenas cidades e o campo estavam associados, nessas representações, ao atraso e à vida modesta, enquanto os centros urbanos eram sinônimos de progresso e desenvolvimento. Desse modo, a cidade do Rio de Janeiro serviu como cenário para a maioria dos filmes de chanchada, e a mensagem explicitada era a de que todos poderiam ter os seus objetivos realizados desde que usassem de persistência ou de algum golpe de sorte.

No filme em pauta, muitos quadros musicais transcorrem no ambiente radiofônico, utilizando um cenário que reproduz as grandes rádios que existiam no Rio de Janeiro daquela época. Verifica-se que esse local, situado em uma cidade grande e frequentado por músicos – por sua vez considerados boêmios e avessos ao trabalho –, era percebido com desconfiança pela sociedade. Neste ambiente trabalha o vilão Delmiro (Jece Valadão), que tenta se aproveitar de Didi, ingênua e recém-chegada à Rádio Carioca, intimando-a a comparecer ao seu apartamento às onze da noite, onde supostamente haveria um encontro com o dono da Rádio. Como nesse exemplo, as mulheres são recorrentemente representadas nas marchinhas e nas situações propostas no enredo do filme como objetos do desejo masculino, em mensagens repletas de sátiras, inversões e trocadilhos.

O primeiro número musical tipicamente carnavalesco apresentado no filme é *Quem vai gargalhar?* (Domicio Costa e Luís Bell), encenado no ambiente radiofônico durante a realização de um programa de auditório. O personagem Sérgio Carlos (Francisco Carlos) aparece cantando:

Quem vai gargalhar
 Sou eu, sou eu
 Quem vai zombar
 De você sou eu, sou eu
 O meu padecer
 Já ficou pra trás
 Chega de sofrer
 É tarde, é tarde demais

Durante a apresentação desse musical as três principais figuras carnavalescas – Palhaço, Arlequim e Colombina – estão presentes de forma estilizada (Figura 13). As mulheres com trajes inspirados em colombina são as primeiras que aparecem em cena,

utilizando golas franzidas, saias curtas prensadas e adereços na cabeça. Durante a apresentação, palhaços entram e fazem piruetas, e, em seguida, garotas vestidas de arlequinetas finalizam a apresentação. Estas últimas trajam um macacão com uma perna longa e outra curta, desenhos de losangos e um chapéu típico do personagem, o que facilita a identificação.

Em relação ao palhaço, não é possível rotulá-lo de pierrô, uma vez que exibe um largo sorriso e elabora acrobacias, diferentemente do personagem da comédia italiana, de feição mais triste e sentimental. O cenário dessa apresentação é composto de forma simples, com serpentinas ao redor do palco e desenhos de rostos sorridentes ao fundo. A encenação do número musical condiz com a letra da canção, que aborda a possível desilusão amorosa de um sujeito que parece sentir rancor em relação ao antigo relacionamento e busca um novo caminho. Essa situação talvez explique a escolha de um personagem como o palhaço – mais zombeteiro e cômico – no lugar do pierrô – em certas representações, mais submisso e ingênuo. Além disso, a apresentação priorizou a escolha de outros personagens ditos mais alegres e divertidos, como a colombina e o arlequim.



Figura 13 - Três momentos diferentes do número musical *Quem vai gargalhar?*. Filme *Garotas e Samba*

Muitos escritores e comentaristas carnavalescos utilizaram as figuras de Pierrô, Colombina e Arlequim para explicitar as mudanças ocorridas no carnaval ao longo do tempo, uma vez que as suas elaborações, anteriormente pertencentes ao universo romântico, sofreram significativas alterações. O texto “Carnaval”, de J. Carlos, por exemplo, escrito em 1954, explora essa perspectiva a fim de mostrar a perda do verdadeiro espírito carnavalesco e a melancolia reinante durante os folguedos, expressas por meio de músicas tristes e sem conteúdo, e de fantasias desprovidas de magia e travestimento. Segundo o autor:

Dantes, havia ainda um certo encanto, havia romance e mistério no carnaval porque a gente usava meia-máscara – que caiu de moda mas continua sendo o melhor símbolo carnavalesco – e se fantasiava romanticamente de Pierrô, Arlequim e Colombina. Hoje, Pierrôs e Arlequins são igualmente palhaços de camisa esporte e Colombina – rasgada a sua fantasia – está reduzida a uma mulher como tantas outras, vulgarmente vestida de “short” e maiô sem alça... E a meia-máscara, a doce, a poética meia-máscara, caída em desuso, já não empresta o seu quê de suave mistério aos rostos femininos – serve apenas para decorar salões e ilustrar capas de revistas. Foi substituída pela máscara desumana de cada rosto, pelas carantonhas retorcidas pelo álcool, pelo éter e pelo sensualismo transbordante dos nossos foliões de mentira.²⁶⁹

Conforme demonstrado no primeiro capítulo, os carnavais da década de 50 caracterizaram-se pelo uso de roupas mais esportivas e leves, e muitas folionas passaram a utilizar maiôs e biquínis como fantasias, o que gerou insatisfação por parte da imprensa e dos foliões mais tradicionais. Moysés Duêk escreveu, em 1957, no jornal *Correio da Manhã*, que “[...] os trajes esportivos fizeram tanto mal ao carnaval do Rio quanto os carros de capotas fixas. Com os automóveis fechados, adeus corso!”²⁷⁰ Além disso, a utilização de confete e serpentina era considerada cada vez mais escassa nos festejos carnavalescos, devido ao alto preço desses artigos, entendidos por muitos como imprescindíveis para estabelecer elos de alegria entre os foliões.

Seguindo o perfil que se desenha para os festejos momescos, o cartaz do filme *Garotas e Samba*, divulgado nos principais jornais cariocas, apresenta moças vestindo peças correspondes às usadas pelas folionas durante os carnavais do período, ou seja, com roupas que deixassem as pernas e o colo à mostra (Figura 14).

²⁶⁹ CARLOS, J. Carnaval. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1954, p. 04.

²⁷⁰ DUÊK, Moysés. É carnaval, cariocas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1957, p. 03.



Figura 14 - Cartaz de divulgação do filme *Garotas e Samba*²⁷¹

Outra marchinha de destaque no período que aparece no filme, mesmo não figurando entre as principais, e que aparece no filme, é a intitulada *Inflação de Mulheres*, composta por Frazão e Marino Pinto, apresentada no ambiente da boate, com as vedetes dançando ao som de Jorge Goulart, Ruy Rey e sua orquestra:

Existem 400.000 mulheres a mais
Da Penha ao posto 6
São mais de dez mulheres para cada rapaz
Só eu não tenho vez (2X)

A causa da inflação é a má distribuição
Há tantos que têm tantas e outros que não têm
A minha parte há de estar com alguém

Nesta música, percebe-se que a poligamia masculina é tratada com naturalidade (“a tantos que têm tantas”), embora seja dito que alguns homens não são capazes de conseguir nenhuma mulher. Faz-se uso do termo econômico “inflação”, satirizado por meio de uma interpretação alternativa. Revela-se na marchinha uma banalização da mulher, indiferenciada nessa representação (existem 400.000 mulheres a mais), como se fossem todas iguais, não importando sua individualidade, mas apenas uma relação de posse. O sujeito da canção não reivindica ter simplesmente uma única mulher, mas muitas, como fica explicitado no trecho: “A minha *parte* há de estar com alguém”.

Esta marchinha carnavalesca serviu de ensejo para a revista *O Cruzeiro* descrever o Baile das Atrizes de 1957, que apresentou mais homens que mulheres, contestando os dizeres

²⁷¹ CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 24 fev. 1957. p. 08. 6º Caderno.

da música. Segundo a matéria: “A causa da inflação: a má distribuição. Mas se há mais de mil mulheres para cada rapaz, todos estes, que aqui se vêem, ficaram inteiramente sem cota. No Baile das Atrizes havia, na realidade, mais de mil rapazes para cada mulher”²⁷². A presença abundante de mulheres nos bailes carnavalescos era requisito fundamental para o seu sucesso, principalmente quando se tratava do Baile das Atrizes, famoso pelas confusões e pancadarias e também por apresentar mulheres com roupas consideradas mais ousadas e sumárias.

Além da rádio, onde acontecem algumas apresentações de números musicais, o ambiente da boate também é extensamente apresentado no filme, e o seu proprietário, Charlot, revela-se um mulherengo, comportamento evidenciado na cena em que aparece passando as mãos nas pernas de uma de suas vedetes, e chamando a atenção da costureira para o figurino da dançarina, que deveria ser mais justo a fim de “realçar as saliências da menina”. Ninon, sua namorada, responde a essa postura demonstrando irritação e ciúme, e, ao questioná-lo, recebe uma resposta que denota ironia e dissimulação: “Ninon, como quer que eu examine minhas artistas sem ver as pernas?”. Neste trecho, percebe-se a encenação de uma briga de casal, relatada pela imprensa como comum no ambiente carnavalesco, ao mesmo tempo em que é reforçado o estereótipo da mulher ciumenta e sua contrapartida: o homem cafajeste.

O corpo, símbolo da sensualidade feminina, era valorizado nessas apresentações musicais, e, sobretudo em se tratando de vedetes, esperava-se que seguissem o padrão de beleza da época, o que pode ser percebido em uma matéria publicada em 1951 pelo periódico *O Cruzeiro*, que critica as revistas carnavalescas apresentadas naquele ano. Eram esperadas apresentações semelhantes às dos antigos espetáculos carnavalescos, com muitas mulheres bonitas cantando, belas montagens e presença do maior número possível de melodias em voga, o que, segundo a matéria, não teria acontecido no ano de 1951. Destaca-se o comentário a respeito da revista *Carnaval à Vista* (1951), criticada, entre outros fatores, pela presença de garotas que pareciam “saídas de um campo de concentração: magras, moles e destreinadas”²⁷³. Neste comentário, percebe-se que era esperado das garotas um corpo escultural, segundo os padrões da época, ou seja, com curvas e formas acentuadas, capaz de atrair os olhares do sexo oposto.

Uma das formas como eram concebidas as relações entre homem e mulher no período é evidenciada no discurso de Jorge Goulart, que desiste de participar do espetáculo devido às impertinências de Ninon e aconselha Charlot da seguinte forma: “pega essa menina, vê se dá umas palmadinhas nela, tira esse ciuminho bobo e depois eu volto aqui”. Nesta fala é

²⁷² PEREIRA, Sílvio. Baile das atrizes. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 44, 16 mar. 1957.

²⁷³ LEAL, José. O carnaval nos teatros. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 92-93, 03 fev. 1951.

expressa a sua percepção de que a mulher deveria aprender a não se interpor nas atividades masculinas, como a montagem do espetáculo. Em outras palavras, homem e mulher deveriam ficar “cada qual no seu lugar”, sendo que esta ocuparia uma posição de submissão. Ninon Ervilha, como era chamada, é uma paródia de Ninon Sevilla, famosa atriz do cinema mexicano dos anos 50, que esteve no Brasil durante o Festival de Cinema, realizado em São Paulo, em 1954.²⁷⁴ Zizi observa a situação e, demonstrando astúcia, pensa em usar o ciúme de Ninon para chantagear Charlot a fim de conseguir uma vaga como vedete em sua boate. Como ele finge não conhecê-la, ela utiliza a foto que trouxe, com uma dedicatória de amor, para suborná-lo.

Enquanto isso, outra personagem feminina demonstra um comportamento astucioso: Naná aparece em uma loja de roupas de luxo aplicando um golpe, no qual simula uma ligação para o gerente do “Bando Internacional” para solicitar um novo talão de cheques, com a desculpa de que havia esquecido o seu em casa. Como ela disca um número qualquer, a ligação cai em um açougue, criando uma situação cômica, e o vendedor da loja, acreditando tratar-se de uma “grã-fina”, e diante do aparente constrangimento de Naná, permite que ela leve as compras e pague depois. Esse golpe fazia parte da estratégia da personagem em reunir objetos que denotassem um elevado *status* social, como casacos de pele, cigarrilha e limusine, a fim de conquistar um homem rico.

Em contraposição aos comportamentos astuciosos de Zizi e Naná, Didi demonstra ingenuidade ao acreditar no vilão Delmiro e aceitar o encontro por ele proposto às onze horas em seu apartamento, com o pretexto de um possível contrato com a rádio. É Zizi, uma mulher mais experiente e conhecedora dos truques dos homens, quem desconfia da honestidade do rapaz e se propõe a acompanhar a amiga. A personagem interpretada por Sônia Mamede apresenta um perfil mais ambíguo, já que não se encaixa nos binômios recatada-sedutora e ingênua-fatal, típicos dos filmes do gênero, visto que demonstra astúcia ao usar desses perfis conforme a ocasião. Naquela mesma noite, na boate em que Naná vai à procura de um homem milionário para seduzir, ocorre a apresentação do musical *Estrada do Colubandê*, de Luiz Vieira, com Ivon Curi (Charlot), que além de ator era também cantor:

Um dia eu vinha pela estrada do Colubandê
 Foi quando vi você, meu burro empacou
 Você me arriscou um olho, o outro eu arrisquei
 Você me amou, e eu
 E eu também lhe amei

²⁷⁴ FERREIRA, Jorge. Festival de Cinema em S. Paulo. 2. tempo: A virada americana. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 90, 06 mar. 1954.

Fui me achegando assim como quem não quer nada
 Era deserta a estrada no dia que lhe encontrei
 Se namoremo, se gostemo, na carreira se casemo, que besteira, aí
 Foi aí que eu me estrepei, viu?
 Foi aí que eu me estrepei, viu?
 Foi aí que eu me estrepei

Mas se não fosse o seu jeitinho meio enganador
 Quando o burro empacou eu não sartava ao chão
 Foi quando você me pediu informação
 Foi, sim
 Fiquei assim, assim
 Não disse sim nem não
 Você já estava era procurando jeito
 De me informar direito outras coisas que eu já sei
 Foi se achegando assim como quem não quer nada
 Era deserta a estrada, aí
 Foi aí que eu me estrepei, viu?
 Foi aí que eu me estrepei, viu?
 Foi aí que eu me estrepei
 Você me olhou
 Eu apeei
 Se encostou, me encostei
 E foi aí que eu me estrepei

Esta música conta a história de um homem arrependido por ter se casado, que define o matrimônio dizendo: “Foi aí que eu me estrepei”, e afirma ter sido ludibriado pelo “jeitinho meio enganador” de uma mulher. Fica subtendido que ele manteve relações sexuais com ela antes do casamento e talvez isso o tenha levado ao altar. Como em outras músicas, nesta a mulher é acusada de prender o marido e de causar-lhe infelicidade após o casamento. Os filmes de chanchada costumavam explorar as reações supostamente típicas das mulheres para enriquecer os seus argumentos, como ciúmes, desmaios, discussões, paixões súbitas, intrigas e invejas.²⁷⁵ Nesse sentido, era recorrente nas marchinhas a representação da mulher como objeto de desejo do homem, capaz de atraí-lo por meio de seus encantos para depois causar-lhe transtornos por meio de suas demonstrações passionais ou de autoritarismo. Por outro lado, as protagonistas do filme demonstram representações mais inovadoras de mulheres, menos dependentes de figuras masculinas e interessadas no desenvolvimento profissional.

Como forma de conhecer algum milionário com quem pudesse se envolver, Naná informa-se com o garçom sobre a possível presença de alguém disponível com essa característica e escolhe como alvo Américo (Zé Trindade), um homem casado que fingia ser solteiro. Embora Naná claramente usasse de astúcia para enganar Américo, fazendo-o acreditar que seu interesse por ele era real, ele também a engana, fingindo que estaria disponível para um relacionamento. Américo é um homem infeliz no casamento, reprimido

²⁷⁵ PIPER, op. cit., p. 57.

por uma mulher autoritária, o que funciona como justificativa para a traição, que nunca chega a acontecer de fato. Ele representa o homem mulherengo e cafajeste que, dominado em casa, procura a libertação na rua. Naná e Juscelina representam mulheres nos polos opostos citados: a primeira usa de artifícios femininos para seduzir o homem, enquanto a segunda, já casada, revela-se como uma megera.

Na visão de Sérgio Augusto, os filmes de chanchada estavam afinados com os padrões morais da época, pois, caso contrário, não teriam recebido as brandas classificações que normalmente obtinham da censura. O autor esboça algumas ideias referentes à representação da mulher na chanchada: as mocinhas não mantinham relações sexuais durante todo o filme, não havia mães solteiras e os casos de adultério nunca se consumavam claramente. O matrimônio sempre se apresentava aos jovens casais como o coroamento de uma convivência romântica, e, nos casos de casamentos desgastados, a infidelidade era permitida para os homens, enquanto as mulheres “[...] nem quando passadas para trás ou empataadas por um noivado eterno iam à forra”.²⁷⁶ As colocações de Sérgio Augusto estão parcialmente de acordo com aquilo que era apresentado pelo filme, pois Zizi mostra um comportamento divergente ao padrão, uma vez que abandona o noivo no altar. Outro exemplo de inversão do padrão de comportamento esperado da mulher é visível na letra da marchinha carnavalesca *Seu Romeu*, composta por Ruy Rey, João Rosa e Arnaldo Moraes, em outra performance do primeiro compositor e sua orquestra:

Ô Seu Romeu
 Que sorte a sua
 Casar com uma mulher que acha tudo pela rua (2x)
 Na rua Uruguaiana achou uma geladeira
 Em Copacabana um casaco de veludo
 Na Praça Mauá achou um Cadillac com chofer e tudo

Nesta marchinha a relação se inverte, com o homem sendo traído pela mulher e satirizado pelo fato de ela ganhar presentes dos seus possíveis amantes. É interessante notar que a marchinha acompanha a ação de Naná, que comprara roupas luxuosas e alugara um carro exuberante para se passar por uma mulher rica, e, assim, enganar um possível pretendente da alta classe social. Entre troca de olhares, Américo senta-se na mesa de Naná, que usa um sotaque francês como forma de se passar por uma mulher fina e estrangeira. Por meio de tais artimanhas, ela consegue enganar Américo, invertendo a relação comum em que a mulher era ludibriada por um homem mal-intencionado. Entretanto, como foi dito, apesar de

²⁷⁶ AUGUSTO, op. cit., p. 184-186.

atraído para a armadilha de Naná, Américo também demonstra desonestidade ao se passar por um homem solteiro e milionário.

É importante notar que, na apresentação desse número musical, Ruy Rey canta acompanhado de vedetes vestidas com roupas mais sensuais, mas exuberantes e ornamentadas com plumas e lantejoulas. A tendência pelo uso de roupas mais curtas, que colocavam as pernas das vedetes à mostra, comum no figurino dos musicais chanchadescos, refletia a própria mudança na forma como os foliões passaram a se vestir durante os carnavais dos anos 50. Neste período, as fantasias luxuosas e ornamentadas foram substituídas por roupas mais leves, que permitiam às folionas, sobretudo às jovens, brincar de maneira mais descontraída o carnaval. Verifica-se, entretanto, que elementos como lantejoulas e plumas nas fantasias das vedetes eram uma forma de conferir glamour às encenações, demonstrando a influência do estrelismo e do teatro de revista.

Piadas, trocadilhos e discursos com a finalidade de produzir efeito cômico foram recursos bastante usados pelas chanchadas. Vladimir Propp defende que a língua constitui um arsenal rico de instrumentos de comicidade e zombaria, que permite a manifestação do riso. A utilização do trocadilho consiste no emprego de uma palavra que possui dois ou mais significados, dos quais alguns apresentam um sentido mais amplo e abstrato, enquanto outros exibem um sentido mais restrito e concreto, comumente chamado de “literal”. Desse modo, o jogo de palavras acontece quando um interlocutor entende a palavra pronunciada em seu sentido mais amplo, enquanto o outro a substitui por aquele mais restrito, o que gera o efeito cômico.²⁷⁷ Em um diálogo do filme aqui trabalhado, a semelhança fônica das palavras induz a uma mudança de significado:

Américo: Escuta, beldade, como é o seu nome?
 Naná: Naná.
 Américo: Naná? Então vamos nanar.

Neste trecho, o trocadilho pode ser observado na fala de Zé Trindade, que utilizou a semelhança fônica entre o nome da personagem e a palavra que expressava o seu real objetivo, de manter relações sexuais com a garota que acabara de conhecer, criando o efeito cômico.

Enquanto isso, Didi é embebedada por Delmiro no apartamento do vilão, onde supostamente esperariam a chegada do dono da rádio. Zizi, que havia permanecido à sua espera na rua, fica desconfiada com a demora da reunião e decide entrar no apartamento para ver o que estava acontecendo. Ao encontrar Didi embriagada, Zizi corre em busca de ajuda e consegue

²⁷⁷ PROPP, op. cit., p. 119-121.

convencer Sérgio Carlos (Francisco Carlos), o mocinho do enredo, que ali passava no momento, a resgatar a amiga. No entanto, o mal-intencionado Delmiro, que vê pela janela a placa do carro de Sérgio, liga para polícia fazendo uma falsa denúncia de roubo, com o objetivo de se vingar. Essa parte do filme revela que as relações estabelecidas entre Didi e Zizi, ambas vindas do interior, mantinham traços de uma sociedade que ainda prezava valores de amizade, camaradagem e vizinhança, costumes comunitários considerados típicos da vida interiorana. Zizi e o galã Sérgio Carlos livram Didi de cair nas mãos de Delmiro, constituindo-se nos heróis da trama – papel comumente representado por personagens de origem simples, que recuperam determinadas características rurais, diante de uma realidade urbana marcada pela corrupção política e entraves burocráticos²⁷⁸, conforme aponta João Luís Vieira.

Ao chegar à pensão, Sérgio Carlos e Zizi levam Didi para o quarto e Dona Inocência, escutando o barulho dos três, sobe para ver o que estava acontecendo. Com medo da reação da dona da pensão, Zizi pede para que Sérgio Carlos se esconda embaixo da cama, sem imaginar que Dona Inocência, ao perceber que Didi passava mal, tentaria ajudá-la a trocar de roupa. Enquanto Sérgio Carlos parece interessado em ver a moça nua, Naná entra no quarto e começa ela própria a se despir, sem perceber os sinais de Zizi. No entanto, ainda a tempo, ela percebe a presença do rapaz e, com a ajuda da companheira de pensão, expulsa Dona Inocência do quarto. Nesta cena é possível perceber o esforço de Zizi em preservar a reputação das amigas, evitando que um homem as visse trocando de roupa e que Dona Inocência suspeitasse da embriaguez de Didi.

Enquanto fogia pela janela da pensão, Sérgio Carlos acaba sendo preso pela polícia, acionada por Delmiro; desse modo, seu pai, Américo, tem que comparecer à delegacia para prestar esclarecimentos. Nesse momento, Américo cria um efeito cômico ao dizer para o delegado que “a mocidade só pensa em mulher”, em um discurso repleto de falso moralismo, uma vez que expressa seu próprio comportamento e não o do filho. Mais tarde, Américo pede ao filho que assuma diante da madrasta a culpa pela ligação de Naná, o que causa indignação no mocinho.

Na sequência do enredo, Juscelina acaba descobrindo indícios sobre as mentiras do marido quando, ao ler no jornal a notícia sobre o incidente ocorrido com Didi, reconhece a placa do carro e pede esclarecimentos para a empregada, que lhe responde em tom de sarcasmo:

²⁷⁸ VIEIRA, João Luiz. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 45-62, jan./jun. 2003. p. 53.

Juscelina: Mariana!
 Mariana: Tô aqui, patroa!
 Juscelina: Veja se o carro de meu marido está na garagem.
 Mariana: Não está, não. Já vi.
 Juscelina: Já viu?
 Mariana: Já. E já li o jornal também.
 Juscelina: O que você quer dizer com isso?
 Mariana: É que a patroa acorda muito tarde... e a vizinhança toda já sabe.

De forma mordaz, a empregada procura alertar Juscelina sobre a sua displicência em relação às supostas aventuras de Américo, das quais toda a vizinhança já estaria sabendo. Em seguida, após atender uma ligação de Naná, Juscelina questiona o marido, que, sem resposta, utiliza uma mentira para enganar a esposa autoritária:

Juscelina: E quem é Naná?
 Américo: Na...na....naná? A Naná? Ah, Naná! A Naná é uma macaca que o Cunha trouxe do Norte para nós.
 Juscelina: Pois saiba que essa macaca telefonou para você agora e falou em francês.
 Américo: Macaca inteligente, o que foi que ela disse?

A mentira, um recurso cômico altamente utilizado pelas chanchadas, consiste na tentativa de enganar a outra parte por meio do desordenamento das ideias da vítima, como forma de convencê-la de uma ideia falsa e obter alguma vantagem. Esse recurso – que provoca riso por criar formas inusitadas de reversão de alguma situação conflitante – foi utilizado pelo personagem de Zé Trindade (Américo) para enganar Susy Kirby (Juscelina), que representam tipos caricatos de “coroas”. O primeiro é dotado de esperteza, simbolizando o cafajeste maduro, que alterna seu comportamento quando na presença da “mulher boa” e da “patroa” – respectivamente, Naná e Juscelina. A segunda é dominadora, exercendo seu poder sobre o marido, que se sente reprimido em casa com sua presença. É visível a mudança de comportamento de Américo: ordeiro e submisso quando está em casa, sob o olhar vigilante de sua esposa, e confiante em si mesmo quando está na rua.²⁷⁹ A personagem de Zezé Macedo (Dona Inocência) pode ser também considerada uma “coroa”, dado o seu comportamento opressor com as meninas da pensão, que caracteriza o tipo caricatural de uma mulher solteirona e ranzinza.

Apesar do *glamour* ao redor da carreira artística, as pessoas que trabalhavam nesse meio continuavam sofrendo preconceitos, o que é evidenciado no filme na cena em que Didi decide voltar para a sua cidade, depois de ter sido enganada por Delmiro. Em resposta a essa decisão, Sérgio Carlos pede ao dono da rádio uma chance para a garota cantar, usando a

²⁷⁹ VIEIRA, op.cit., 2003, p. 58.

seguinte justificativa: “é uma questão de moral. Eu não quero que a menina volte para o interior falando mal do ambiente radiofônico. E, além de tudo, é uma defesa da nossa classe”. Esse diálogo demonstra que era comum a crença de que havia pessoas com moral duvidosa no meio artístico. Graças a essa intervenção, Didi recebe um cartão de Sérgio Carlos convidando-a a comparecer à rádio, a fim de conversar com Vitor.

Nesse ínterim, retomando o ambiente da boate, Charlot aparece beijando uma das vedetes, sem ser visto por Ninon, que, no mesmo momento, estava queixando-se de um anúncio publicado pelo namorado no jornal, em que tentava arranjar-lhe um marido. Quando Ninon sai nervosa da sala de Charlot, Zizi aproveita para cobrar-lhe a assinatura do contrato, utilizando a foto comprometedor a fim de chantageá-lo e deixando-o sem alternativa senão atender ao seu “pedido”. Verifica-se que o perfil de cada mulher representado no filme permanece fiel aos seus propósitos estereotipados desde o início do enredo: Didi assusta-se com a realidade do mundo com que se deparou; Zizi continua obstinada em seu objetivo profissional, utilizando-se de artifícios para sobrepujar os homens, pelos quais não se deixa enganar; e Naná mantém seu desejo por encontrar uma vida fácil, sem trabalho e protegida pela presença masculina.

Em um segundo encontro entre Américo e Naná, desta vez em um clube, ele promete casamento à amante, na tentativa de atingir suas “segundas intenções”. Juscelina, avisada sobre a suposta traição de Américo, se dirige ao clube à procura de uma mulher com as características que lhe foram descritas e acaba atacando por engano Ninon. Em meio à confusão, Américo esconde-se no meio de uma boia, em uma piscina repleta de crianças, demonstrando uma postura infantilizada. Juscelina, que neste filme representa o perfil de megera, revela uma característica marcante do tipo: a necessidade de manter o marido sob o seu controle, como forma de afastá-lo das tentações do cotidiano. Para ela, o marido é um sujeito fraco, que precisava ser constantemente monitorado para não cair nas armadilhas do jogo e das mulheres. Diferentemente do tipo de mulher que atrai o marido, a megera não possui atributos físicos e comportamentais capazes de manter o marido em casa: é representada como uma mulher autoritária, frustrada, gorda ou magra demais, e que utiliza roupas inadequadas e fora dos padrões de moda da época.

O número musical *Marchinha do Piche*, outra canção apresentada ao longo do enredo, apresenta mais uma característica amplamente atribuída às mulheres: o hábito de falar da vida alheia. Com composição de Haroldo Lobo e Ivo Santos, a marchinha teve a participação especial de César de Alencar, que na época comandava, na Rádio Nacional, um programa em que desfilavam as grandes estrelas do período, como Emilinha Borba, Linda

Batista, Izaurinha Garcia, Vicente Celestino e Nelson Gonçalves, entre outros. Ele foi considerado por Luís Vieira como o maior animador brasileiro, por ser engraçado e saber extasiar um auditório²⁸⁰, provável razão pela qual tenha sido convidado a participar de uma cena em que o auditório enlouquecido grita: “Ele é o maior”, durante sua apresentação na rádio. O cenário desse número musical que se passa na rádio é constituído, ao fundo, por uma imagem de dois homens mulatos tocando pandeiro; no palco, garotas dançam e cantam, com vestidos bem comportados, a famosa marchinha que apresenta a mulher como fofqueira e responsável por difamar a vida alheia:

A mulher quando se ajunta pra pichar a vida alheia
Começa na lua nova e acaba na lua cheia (2X)
Quando se ajunta, picha a tua, picha a minha
A primeira a ser pichada é a pobre da vizinha
O piche come, come pelos sete lados
A mulher quando se ajunta todos nós somos pichados

Nesta canção, as mulheres são apresentadas como sujeitos que ativamente se reúnem para fofocar e difamar as pessoas, incluindo homens e mulheres. Na continuidade da cena, Sérgio Carlos e Vitor aguardam para uma reunião com Didi, quando esta é mais uma vez interceptada e ameaçada por Delmiro e decide voltar para o interior, desiludida com o Rio de Janeiro e com o ambiente radiofônico. Mais uma vez, a dupla Zizi e Sérgio tem que interceder em favor da mocinha, e vai até a pensão para procurá-la. Antes de chegar ao quarto de Didi, entretanto, Sérgio Carlos empurra Dona Inocência no sofá, aplicando-lhe um “tratamento de choque” para que ficasse calada e permitisse conversar com Didi. Após convencer a protagonista a aceitar o emprego na rádio, no momento de ir embora da pensão, o mocinho faz com que Dona Inocência perca o trauma de homens ao lhe dar um beijo, a ponto de a placa da pensão ser mudada para: “Pensão Inocência/ Só para homens/ Mulher não!!!”. Esta cena transmite a mensagem de que a solução para a amargura das megeras é um ato mais impositivo de um homem, capaz de domesticá-las. Nesta representação, apenas o homem virtuoso foi capaz de colocar a mulher autoritária e descontrolada em seu devido lugar, levando-a a deixar de causar transtornos ao sexo masculino.

Considerando que em uma situação fílmica típica é mais comum que os personagens masculinos sejam presos, na produção analisada verifica-se uma inversão, em que as mulheres de Charlot e Américo acabam sendo levadas para a prisão após a confusão no clube. Seus maridos, infelizes com as esposas, são chamados a comparecer à delegacia para buscá-las,

²⁸⁰ NETO, Antônio Leão da Silva. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. São Paulo: Antônio Leão da Silva Neto, 1998, p. 25.

mas fingem não conhecê-las e partem sem pagar as suas fianças. Verifica-se, nessa cena, que as megeras são representadas como um entrave na vida do homem, que apenas alcançaria a liberdade ao se livrar desse “incômodo”. É o ex-noivo de Zizi, talvez por não ter ainda conhecido “o tormento que seria o casamento” (inclusive ele deseja se casar, ao contrário dos homens casados, que querem se livrar das suas mulheres), quem paga as fianças de Ninon e Juscelina. Agora milionário, com o recebimento de uma herança, ele havia procurado Zizi na pensão, mas acabou indo para a delegacia porque Dona Inocência, assustada com a presença de um homem, fizera com que Minervina chamasse a polícia.

Na rádio, outro número tipicamente carnavalesco é apresentado, sob a voz de Isaurinha Garcia, que canta *Está na hora da onça beber água*. O cenário apresenta uma imagem de palhaço ao fundo, enquanto no palco garotas vestidas de baianas acompanham a cantora (Figura 15), em uma letra que mostra o uso da bebida para aliviar os problemas:

Quem é que tem garrafa cheia pra secar?
 Eu quero afogar a minha mágoa
 É só falar que eu vou esvaziar
 Está na hora da onça beber água (2x)
 Deixa essa gente falar o que quiser

Eu posso fazer o que entendo
 Eu bebo, bebo, bebo sem parar
 É só mandar que eu vou bebendo



Figura 15 - Apresentação do número musical *Está na hora da onça beber água* com a participação de Isaurinha Garcia. Filme *Garotas e Samba*

Não obstante as folionas dos festejos carnavalescos da década de 50 preferirem roupas e fantasias mais leves, a fantasia de baiana – composta de saias rodadas, torços, colares

e brincos espalhafatosos – era recorrente durante os carnavais do período. Na realidade, a figura de baiana era bastante comum nas ruas do Rio de Janeiro desde fins do século XIX; a própria Princesa Isabel usou uma fantasia de “pretinha baiana” em um baile de máscaras durante sua viagem de núpcias à Europa, em 1865. No entanto, conforme assinalado anteriormente, foi somente no início da década de 30 que a “baiana” teve seus traços fixados definitivamente no imaginário carnavalesco nacional. A escritora Cecília Meirelles, por sua vez, contribuiu igualmente para que a imagem da baiana se tornasse mais conhecida, por meio da divulgação de uma série de ilustrações, realizadas entre 1926 e 1933. A autora dedicou-se a registrar os costumes e as vestimentas das baianas quituteiras da cidade do Rio de Janeiro, e também daquelas que denominou “baiana de carnaval”, explicando cada etapa do processo de vesti-las.²⁸¹

Outro fato importante para a fixação da imagem da baiana carnavalesca foi a criação, por Dorival Caymmi, da música *Que é que a baiana tem*, que difundiu os trajes utilizados por essas mulheres. Tal música esteve presente no filme musical *Banana da Terra*, lançado em 1939, que contou com a participação de Carmem Miranda trajada, pela primeira vez, de baiana estilizada. A partir daquele momento, a roupa de baiana seria a marca da atriz e a personagem de baiana “carioca” atingiria fama internacional. Desde então, as folionas passaram a apresentar as suas fantasias de baianas nos festejos momescos, dando um colorido especial ao carnaval brasileiro e tornando-se um item obrigatório no desfile das escolas de samba.²⁸²

Ainda no ambiente da rádio, Didi, que já começa a aprender a lidar com a realidade do mundo, arma um plano para incriminar Delmiro, induzindo-o a confessar o assédio. Solucionado o caso, Didi finalmente é recompensada com a contratação pela rádio, onde se apresenta pela primeira vez com a música *Nossa toada*, com a participação de Sérgio Carlos. Na boate, Naná e Américo são vistos mais uma vez pela amiga de Juscelina, enquanto Zizi faz a sua estreia como vedete, interpretando a marcha *Vai com jeito*²⁸³, com a participação de outras dançarinas, que trajam roupas compostas de paetês e plumas, além de adereços na cabeça. Como principal vedete nesta apresentação, a protagonista está vestida de forma mais luxuosa, com a utilização de colar, bracelete e um rico adorno na cabeça (Figura 16). Os materiais utilizados para a confecção das roupas das vedetes eram semelhantes àqueles com os quais se produziam as fantasias de carnaval, destacando-se as penas de faisão, resultando,

²⁸¹ FERREIRA, Felipe, op. cit., p. 257-258.

²⁸² Ibid., p. 259.

²⁸³ Entre as músicas que mais se projetaram no cenário carnavalesco de 1957, segundo o levantamento realizado por Edigar de Alencar, a marchinha *Vai com jeito* foi a única que esteve presente no filme *Garotas e Samba*. De forma geral, as músicas carnavalescas de 1957 foram consideradas fracas e de pouco conhecimento dos foliões, fato recorrente também nos anos anteriores. ALENCAR, op. cit., p. 395.

assim, em um tipo de figurino similar. A atriz Sônia Mamede, que interpreta Zizi, veio do teatro de revista, tendo estreado no cinema justamente no filme *Garotas e Samba*, substituindo Consuelo Leandro no papel. A letra da música que interpreta nesse musical é a seguinte:

Vai, com jeito vai
 Senão um dia a casa cai
 Menina
 Vai com jeito vai
 Senão um dia a casa cai
 Se alguém lhe convidar
 Pra tomar banho em Paquetá
 Pra piquenique na Barra da Tijuca
 Ou pra fazer um programa no Joá



Figura 16 - Zizi em sua estreia como vedete. Filme *Garotas e Samba*

Esta marchinha constituiu-se num dos principais sucessos carnavalescos de 1957, tendo sido cantada nos principais bailes da cidade do Rio de Janeiro, como o Baile dos Artistas, realizado no Hotel Glória. De autoria de João de Barro, a marchinha aconselha as garotas a tomarem cuidado com os convites para “piqueniques” em praias pouco frequentadas, como eram as de Joá e da Barra da Tijuca na década de 50.²⁸⁴ Trata-se de uma recomendação para que as garotas ingênuas fossem precavidas com relação às más intenções dos homens, considerados perigosos.

Durante a apresentação de Zizi, chegam à boate Ninon, Juscelina e o ex-noivo da vedete, os personagens descartados por seus pares, a fim de obter satisfações respectivamente

²⁸⁴ SEVERIANO, op. cit., p. 332.

com Charlot, Américo e Zizi. Com a grande confusão armada, todos vão parar na delegacia; o delegado, cansado de tanta confusão, e após aplicar um sermão em todos, dispensa-os um a um, de modo que fosse mostrado o desfecho de cada personagem. Ninon, desiludida com as mentiras masculinas, abandona o namorado Charlot e vai para São Paulo em busca de outra opção de vida, mostrando-se autossuficiente em relação ao namorado e capaz de viver sua vida de forma independente. Américo, apesar de suas tentativas de manter um caso extraconjugal, retorna ao domínio da autoritária esposa Juscelina. Sérgio Carlos e Didi, os dois personagens com características mais próximas do estereótipo de mocinhos – cujas virtudes eram a ingenuidade e as boas intenções – atingem seus objetivos e terminam o filme juntos. Zizi consegue sua aspiração profissional ao se tornar vedete e inicia um relacionamento com Charlot. Ainda sobre Naná recaía a acusação de calote em uma loja de luxo, mas o ex-noivo de Zizi, agora milionário, comovido com sua situação, paga a dívida e os dois terminam juntos. Desse modo, a história tem seu desfecho com a realização dos objetivos dos principais personagens, e os três casais aparecem na última cena do filme de braços dados, (Figura 17), cantando a música que é uma síntese do seu enredo:

Zizi, Didi, Naná
 Estão andando aí pra se arrumar
 Didi quer ser cantora
 Zizi quer ser vedete
 Naná vai na valsa e pinta o sete
 Uma veio pra cantar
 A outra em Piancó deixou o noivo no altar
 Naná, vivaldina pra chuchu
 Procura um velho bobo para o golpe do baú



Figura 17 - Os três principais casais no desfecho da trama. Filme *Garotas e Samba*

4.1 Mulheres e Chanchada: um “mundo às avessas”

Ao analisar os números musicais presentes ao longo do filme, é possível estabelecer uma correlação entre a forma como as mulheres são apreendidas e o ambiente em que se encontram, o que fica demonstrado por meio da comparação entre as cenas desenvolvidas na boate e na rádio. Nas apresentações realizadas na boate, as mulheres demonstram comportamentos e figurinos mais ousados, típicos de vedetes, enquanto nos números musicais encenados no ambiente da rádio elas costumam apresentar roupas e danças mais comportadas. No entanto, independentemente do ambiente em que o enredo se desenvolve, existem determinados perfis estereotipados de mulheres que são recorrentes na chanchada, como as figuras recatadas, caracterizadas como jovens românticas e ingênuas; as personagens sensuais e mais livres, em que se incluíam as artistas que participavam dos musicais; as megeras, comumente mulheres mais velhas e pouco atrativas; e as temperamentais, que manifestavam cenas de ciúmes e ira.

O autor João Luiz Vieira, em diversos trabalhos a respeito das chanchadas, ressaltou a tipificação ocorrida neste gênero de filmes entre personagem/ator, com a recorrência de determinados artistas interpretando o mesmo tipo de papel. As atrizes e os atores que interpretavam a mocinha e o galã deveriam possuir determinados atributos de atratividade física que permitissem tal atuação; assim, podem ser citados como exemplos Eliana Macedo, Adelaide Chiozzo, Anselmo Duarte, Cyll Farney e John Herbert. A mocinha e o galã deveriam ser aqueles que transmitissem, por meio de suas imagens, noções de beleza, segurança, pureza de sentimentos, determinação e caráter. Como apontou Vieira, estes ideais eram alcançados com a contribuição da maquiagem, enquadramento e iluminação, além do próprio tipo físico dos atores.²⁸⁵ Os vilões, interpretados nas chanchadas principalmente por José Lewgoy e Renato Restier, foram marcados pela maldade. A beleza era um requisito dispensado na sua caracterização e podiam, inclusive, apresentar alguma cicatriz ou exagero no corpo. Os tipos cômicos, representados por atores como Oscarito, Grande Otelo, Zezé Macedo e Zé Trindade, funcionavam, na maioria das vezes, como aliados dos heróis, contrastando com eles na aparência, a fim de acentuar ainda mais as suas características de perfeição e beleza.²⁸⁶

²⁸⁵ VIEIRA, João Luis. *Foto de cena e chanchada: a eficácia do “Star-System” no Brasil*. 1977. 59 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977, p. 30-31.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 37-40.

A figura do malandro aparecia com frequência nos filmes do gênero, pois havia uma identificação deste estereótipo com determinadas características creditadas a todos os brasileiros na época, principalmente ao carioca. A ideia de malandragem associa-se à de esperteza, na medida em que os sujeitos tentavam driblar a lei para conseguir alguma espécie de vantagem, dando origem ao chamado “jeitinho brasileiro”. Uma tática muito utilizada pelos malandros das chanchadas era fazer-se passar por outra pessoa, recurso que foi utilizado no filme por Naná e Américo, que fingiram ser, respectivamente, uma mulher rica e um milionário solteiro. Era comum, no entanto, que houvesse uma justificativa para a malandragem, que no caso de Américo consistia no fato de ser casado com uma mulher autoritária, o que funcionava como mote para que as suas atitudes fossem aceitas pelo público.

O malandro distingue-se do vilão, pois, ao contrário deste, não desrespeita flagrantemente as leis, mas as perverte sutilmente por meio de uma mentira, uma interpretação alternativa dos fatos ou uma omissão, conforme os seus objetivos. Dado o seu perfil pacífico e cordial, o malandro não utiliza armas ou violência como o bandido, mas usa de astúcia para enganar outras pessoas sem que elas percebam. Essa atitude é típica de Naná, que aplica um golpe em uma loja de luxo, a fim de conseguir as roupas necessárias para se passar por rica. Desse modo, o malandro não aceita o seu enquadramento nas normas gerais e procura transformar as regras existentes de modo a torná-las mais convenientes aos seus interesses.²⁸⁷

João Luiz Vieira assinala, ainda, que o filme *Carnaval no Fogo* (1949) teve uma importância significativa para o desenvolvimento das chanchadas, pois moldou definitivamente o formato do gênero, com a introdução de novos elementos narrativos, o aperfeiçoamento do elenco, a instauração da tríade “galã-mocinha-vilão” e a consequente tipificação entre atores e personagens. O valor deste filme se encontra no fato de ter fornecido o modelo que foi seguido pelos demais e ter introduzido as primeiras estrelas genuinamente cinematográficas no Brasil, haja vista que antes predominavam as estrelas do rádio. Dessa forma, os filmes de chanchadas contribuíram para a instalação do “star-system” no Brasil, copiando o sucedido esquema de estrelismo de Hollywood.²⁸⁸ Revistas como *Cinelândia*, apesar de serem focadas principalmente no cinema norte-americano, contribuíram para o estrelismo nacional da Atlântida, publicando matérias sobre as histórias, os casos amorosos e a vida dos artistas.

²⁸⁷ BASTOS, op. cit., p. 88-89.

²⁸⁸ VIEIRA, op. cit., 2003, p. 50-51.

O filme *Garotas e Samba* não apresenta algumas tradicionais estrelas da Atlântida, como Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte e Eliana Macedo, mas possui um elenco expressivo, com a participação de artistas como Adelaide Chiozzo (em seu último trabalho na Atlântida, depois de ter atuado em vários filmes como uma das maiores estrelas do estúdio), Sônia Mamede, Renata Fronzi, Zezé Macedo, Zé Trindade e Francisco Carlos. Seguindo a citada tipificação entre atores e personagens, neste filme o mocinho, interpretado por Francisco Carlos, e a mocinha, vivida por Adelaide Chiozzo, eram cantores e apresentavam os atributos físicos que permitiram a interpretação de tais personagens. A atriz Renata Fronzi, que interpreta a oportunista Naná, apresenta formas corporais mais exuberantes, o que certamente contribuiu para o seu trabalho como vedete no teatro musicado durante os anos 40, e para a interpretação da personagem, que utiliza os seus dotes físicos para conseguir um milionário. Por sua vez, a personagem interpretada por Sônia Mamede, Zizi, representa o cômico no enredo, que ajuda a mocinha a se livrar das encrencas aparecidas ao longo da trama.

Por meio da análise do enredo do filme podem ser identificadas relações antitéticas entre os personagens da trama, principalmente entre homens e mulheres. Ao perfil recatado de Dona Inocência e à ingenuidade de Didi se contrapõem os perfis mulherengos e maliciosos de Delmiro, Américo e Charlot. Os dois últimos representam, respectivamente, o homem casado e o namorado infiel, interligados à controladora Juscelina e à ciumenta Ninon. Nesse sentido, a caracterização dos personagens parte de extremos e os pares são definidos conforme tais perfis estereotipados: galã e mocinha, mulherengo e megera – ou mulher temperamental – e vilão solitário. Por outro lado, segundo João Luiz Vieira, os heróis masculinos e femininos das chanchadas não absorveram a erotização que ocorreu com os seus correlatos norte-americanos na década de 40, deixando de acompanhar as transformações pelas quais passaram o “mocinho”, o “vilão” e a “mocinha” no cinema hollywoodiano. Aqui foi mantido, segundo ele, o maniqueísmo entre o bem e o mal, e foi reproduzida a moral vigente em Hollywood anterior à década de 30, na qual o sexo era visto como apelo bestial e destruidor, restrito ao vilão. Sendo assim, os elementos diferenciadores das chanchadas em relação ao cinema americano foram o cômico e o carnaval, considerados como as molas mestras para a maioria das chanchadas.²⁸⁹

Pode-se perceber no filme *Garotas e Samba* que a pureza da mocinha é mantida, apesar da estratégia usada por Delmiro de embebedá-la a fim de aproveitar-se dela. Por outro lado, notam-se atitudes mais ousadas das mulheres, como Naná, que pretende dar um golpe

²⁸⁹ VIEIRA, op. cit., 1977, p. 48-49.

em algum milionário, e Zizi, que, astuta, se livra de um casamento arranjado, consegue alcançar suas metas e não se deixa enganar pelos homens. A busca das protagonistas do filme pela realização profissional, no entanto, deve ser analisada com cuidado, pois segundo a historiadora Rosângela de Oliveira Dias, as chanchadas apresentavam a participação feminina na vida pública de forma mais marcante que a realidade propriamente dita de grande parte das mulheres dos anos 50, que ainda continuavam ocupando o espaço doméstico. Segundo ela, as mulheres chanchadescas eram mais independentes, buscavam melhorar de vida, trabalhavam no meio artístico e frequentavam o mesmo espaço público que os homens: boates, rádios e estúdio de cinema. A autora compreende que a realidade feminina representada nos filmes pode ser entendida como parte do imaginário de certos segmentos de mulheres da época, desejosos de uma maior participação no domínio público, e relaciona essa visão às mudanças pelas quais passava a sociedade, que indicavam maior industrialização, urbanização e aumento da participação feminina no mercado de trabalho.²⁹⁰

A fim de melhor analisar a questão da participação da mulher no mercado de trabalho, demonstrada no filme, cabe recorrer aos dados estatísticos do período. Entre 1950 e 1960, verifica-se um crescimento de 3,2% da força de trabalho feminina efetiva do país, que passou de 14,7% em 1950 para 17,9% em 1960. Esse aumento revela-se expressivo, sobretudo considerando que a taxa de mão de obra feminina, de 15,3% em 1920, passou a 15,9% em 1940.²⁹¹ Todos esses dados, entretanto, são muito distintos em relação às informações do primeiro recenseamento efetuado no Brasil, em 1872, no qual foi reportado que as mulheres representavam 45,5% da força de trabalho efetiva da nação.

Os números dos censos geraram interpretações diversas quanto às mudanças na estrutura da atividade profissional feminina. A socióloga Heleieth Iara Bongiovani Saffioti, por exemplo, utilizou esses números para afirmar que a posição das mulheres não acompanhou o desenvolvimento econômico brasileiro, principalmente durante o surto industrial impulsionado por Getúlio Vargas na década de 30. Neste período, embora tenha havido um aumento do número absoluto de mulheres empregadas nos três principais ramos da economia nacional, a proporção de homens empregados nesses mesmos setores manifestou-se substancialmente superior.²⁹² A historiadora Margareth Rago também entendeu o avanço industrial como prejudicial à participação feminina nos setores produtivos, pois, ao contrário do que se pensava, o desenvolvimento do parque industrial brasileiro causou a expulsão

²⁹⁰ DIAS, op. cit., p. 82-92.

²⁹¹ SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 238-241.

²⁹² *Ibid.*, p. 240.

progressiva das mulheres da fábrica e a sua substituição pela mão de obra masculina, ainda no início do século XX.²⁹³

No que tange aos anos 50, por sua vez, Saffioti aponta que o avanço na participação feminina no mercado de trabalho ocorreu principalmente no setor primário, como resultado da saída da mão de obra masculina do campo para a cidade. Assim, o principal aumento da participação feminina ocorreu nas atividades primárias, nas quais registrou aumento de 2,7%, enquanto nas atividades secundárias verificou-se um reduzido aumento de 0,5%, e nas terciárias uma queda de 1,5%.²⁹⁴ Nesse sentido, o indicador demonstra o aumento da presença da mulher como força de trabalho no campo e a sua redução na cidade, totalizando um incremento de 1,7% nos meios urbano e rural. Esses dados podem ser visualizados na Tabela 2, a seguir.

Tabela 2 - Participação Feminina nos Setores da Economia entre 1950 e 1960

	1950	1960
Atividades primárias	7,3%	10,0%
Atividades secundárias	17,4%	17,9%
Atividades terciárias	32,2%	30,7%

Fonte: SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 240-241.

No entanto, esse tipo de interpretação foi questionado por outros estudiosos, como, por exemplo, June E. Hahner²⁹⁵, que coloca em xeque a precisão das estatísticas do censo. A autora estranha o fato de que o número de mulheres no mercado de trabalho tenha declinado tanto entre 1872 e 1920, quando a população mais que triplicou, e, posteriormente, tenha sofrido um aumento entre 1920 e 1970. Nesse sentido, Hahner indaga se grande parte da população teria obtido um aumento tão expressivo de renda, entre 1872 e 1920, a ponto de permitir que um grande número de mulheres das camadas populares ficasse em casa em vez de contribuir para a renda familiar, e se essa tendência teria se invertido bruscamente entre 1920 e 1970, levando o retorno delas às forças de trabalho.

A explicação dada pela autora, para o declínio do número de trabalhadoras nas estatísticas do censo, é que as mulheres que trabalhavam apenas parte da jornada, ou de forma intermitente, tendiam a ser excluídas da população ativa. Os censos classificavam as pessoas

²⁹³ RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 578-606, p. 582.

²⁹⁴ SAFFIOTI, op. cit., p. 240-241

²⁹⁵ HAHNER, June Edith. *A mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

como trabalhadoras ou inativas a partir do que consideravam ser a sua principal atividade, e muitas das mulheres que combinavam atividades domésticas com algum trabalho remunerado assumiam como atividade primordial aquela relacionada ao mundo do lar, uma vez que era mais bem visto pela sociedade da época. Outro fator considerado é que os trabalhos pequenos em empreendimentos familiares, não registrados, e, na maioria das vezes, exercidos por mulheres e crianças, eram difíceis de serem contados. Apesar das diferentes interpretações sobre as estatísticas, sabe-se que as mulheres permaneceram concentradas em relativamente poucas ocupações, sobretudo ligadas ao setor de serviços, ocupando cargos como de professora, secretária e doméstica, entre outros.²⁹⁶

Em relação à ocupação pelas mulheres do mesmo espaço público que os homens em boates, rádios e estúdios de cinema, tal como apresentada no enredo de *Garotas e Samba*, é cabível questionar até que ponto isso significava a sua maior independência e participação pública na sociedade da época. As protagonistas do filme, com exceção de Naná, buscam o autossustento, não desejando depender de homens para sobreviverem, apesar de alcançarem os seus objetivos com uma “ajudinha masculina”.

Na história do cinema, a mulher tem sido representada como um complemento do homem e responsável por atividades ditas “naturais”, como as de mãe, esposa e dona de casa. Segundo o estudo realizado por Elice Numerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, sobre a representação das personagens femininas nos filmes brasileiros dirigidos por mulheres²⁹⁷, era raro, mesmo na década de 70, que as personagens desempenhassem atividades profissionais por opção pessoal. Nos filmes analisados pelas autoras, poucas eram as mulheres que exerciam algum tipo de atividade remunerada, e, quando o faziam, em geral essa ocupação estava relacionada à prestação de serviços como, por exemplo, de empregada doméstica. O desempenho de uma atividade profissional estava associado à necessidade financeira e à ausência da figura de um parceiro amoroso, de modo que as mulheres deixavam o emprego

²⁹⁶ HAHNER, op. cit., p. 172-175.

²⁹⁷ O estudo de Elice Numerato e Maria Helena Darcy de Oliveira compreendeu a análise de 16 dos 20 filmes brasileiros de ficção e longa-metragem dirigidos por mulheres desde o início do nosso cinema até 1979. A pesquisa das autoras sobre a representação das personagens femininas se pautou nas seguintes produções: *O ébrio*, de Gilda de Abreu (1946); *Pinguinho de gente*, de Gilda de Abreu (1947); *Coração Materno*, de Gilda de Abreu (1951); *Macumba na alta*, de Maria Basaglia (1958); *O pão que o Diabo amassou*, de Maria Basaglia (1958); *É um caso de polícia*, de Carla Civelli (1959); *O segredo da rosa*, de Vanja Orico (1973); *Mestiça*, de Lenita Perroy (1973); *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman; *Encarnação*, de Rose Lacrete (1974); *Feminismo plural*, de Vera de Figueiredo (1976); *Marcados para viver*, de Maria do Rosário (1976); *Cristais de sangue*, de Luna Alkalay (1976); *Mar de rosas*, de Ana Carolina (1977); *A mulher que põe a pomba no ar*, de Rosângela Maldonado (1977) e *Samba da criação do Mundo*, de Vera de Figueiredo (1978).

assim que encontravam uma relação estável.²⁹⁸ Essas percepções evidenciam-se parcialmente no filme *Garotas e Samba*, uma vez que as moças também apareciam ocupando o setor de serviços (boates, shows, rádios), embora pretendessem trabalhar por vontade própria e não apenas por necessidade. A história da personagem Zizi explicita tal aspecto, pois ela prefere tentar a vida como vedete a casar-se com um homem que tinha a promessa de se tornar milionário.

Ao longo do desenvolvimento das sociedades, as esferas pública e privada foram constituídas como espaços destinados prioritariamente ao homem e à mulher, respectivamente. A esfera pública seria o espaço em que os assuntos políticos e os negócios poderiam ser discutidos, ao passo que a privada seria o espaço de tudo aquilo que não poderia ser divulgado, entendido como reservado e subjetivo, pertencente ao domínio da vida doméstica. Assim, cabia ao homem prover a casa e a família, enquanto a mulher deveria cuidar do bem-estar doméstico, zelando pela educação dos filhos, pela organização da casa, além de manter-se sempre bela e disponível para o marido. Apesar de sua importância para a manutenção da sociedade, o trabalho doméstico tem sido, ao longo do tempo, muito pouco valorizado na sociedade brasileira, pois limita-se ao domínio do privado.²⁹⁹

Desde o final do século XIX, as mulheres vinham lutando para reverter essa visão e garantir a sua participação na sociedade de uma forma mais ativa e valorizada do que no exercício de atividades domésticas. No filme, a maior parte das personagens femininas exerce algum tipo de atividade remunerada, desde a dona da pensão Dona Inocência e a empregada Minervina, ainda dedicadas a trabalhos relacionados ao lar, até as vedetes e artistas, que procuram se firmar no mundo do trabalho. As exceções são Juscelina, que ainda mantém o perfil de “dona de casa”, e Naná, que claramente pretende ser sustentada por um homem rico.

Até 1962, o Código Civil brasileiro previa que as mulheres casadas interessadas em exercer algum tipo de atividade profissional fora do lar deveriam apresentar ao empregador uma autorização do marido. O trabalho feminino era considerado legítimo quando necessário para o sustento familiar e não para a realização profissional. No entanto, muitas mulheres que não precisavam trabalhar, pois o ganho do marido era suficiente para a manutenção do lar, manifestavam descontentamento e desconforto com essa situação, o que levou algumas delas a tomar empréstimos sem conhecimento do marido, trabalhar escondido e até mesmo a

²⁹⁸ NUMERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. As musas da matinê. In: BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia (Orgs.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 59-91, p. 72-73.

²⁹⁹ BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia. A mulher e o trabalho. In: _____ (Orgs.). *Trabalhadoras do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 9-22, p. 9.

“roubar” o próprio cônjuge.³⁰⁰ Esse tipo de conflito, de esposas infelizes pela impossibilidade de trabalhar, não aparece no filme, tendo em vista que a única personagem casada é Juscelina, e as demais mulheres com namorados não eram impedidas de trabalhar. No entanto, fica subentendido que Zizi teria abandonado o noivo no altar porque, uma vez casada, não poderia mais buscar a sua realização profissional, principalmente considerando que sua aspiração envolvia a mudança para o Rio de Janeiro.

A questão crucial para o entendimento do preconceito que envolvia o trabalho feminino é a associação entre a sua atividade e a moralidade. Muitos jornalistas, sanitaristas, juristas, teóricos e economistas ingleses e franceses, acreditavam que o trabalho da mulher fora do âmbito doméstico destruiria a família, pois as mulheres não conseguiriam conciliar o trabalho com o cuidado da casa, dos filhos e do marido.³⁰¹ Essa visão estava atrelada ao papel socialmente atribuído às mulheres de “rainha do lar-esposa-mãe”, condizente com as características de passividade e sensibilidade consideradas naturais à essência feminina. Além disso, o mundo público acabou sendo considerado um ambiente ameaçador para a moralidade de crianças e mulheres, haja vista os perigos que rondavam as ruas (violência, roubos e doenças) e a falta de decoro reinante nas fábricas, que receberam grande parte da mão de obra feminina no início do século XX.³⁰²

Não obstante, um número cada vez maior de mulheres passou a exercer os espaços de trabalho possíveis: as das camadas populares desempenhavam atividades tanto no campo, trabalhando em plantações e colheitas, quanto nas cidades, como operárias, empregadas domésticas, lavadeiras, cozinheiras, doceiras, vendedoras de cigarros e floristas, entre outras; enquanto as das classes média e alta eram professoras, engenheiras, médicas, advogadas, jornalistas e diretoras de instituições culturais. Segundo Rago, mesmo com a ocupação cada vez maior do espaço público pelas mulheres, até a década de 60 havia a crença de que estas não deveriam apresentar determinados comportamentos – como fumar em público e comparecer a bares e boates sozinhas – entendidos como contrários ao que era esperado da mulher, que deveria viver em função do casamento e da maternidade.³⁰³ Entretanto, a década de 50 caracteriza-se como um período inicial de mudanças políticas, sociais e econômicas, e palco de discussões e contestações de hábitos e costumes tradicionais, que surtiriam efeito de fato nas transformações gerais das décadas subsequentes.³⁰⁴

³⁰⁰ MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3. p. 367-421, p. 415-416.

³⁰¹ RAGO, op. cit., 2001, p. 585.

³⁰² Ibid., p. 588-592.

³⁰³ Ibid., p. 603-604.

³⁰⁴ SILVA, Alice Inês de Oliveira apud DIAS, op. cit, p. 84.

Apesar da participação da mulher ainda ser relativamente pequena no espaço público durante a década de 50, as chanchadas representaram de forma marcante o seu papel na sociedade. Um fato que elucida este posicionamento é que, no período, não era comum que mulheres migrassem sozinhas para as grandes cidades em busca de oportunidades profissionais, sem a companhia de familiares e/ou maridos, tal como fizeram Didi e Zizi. As chanchadas apresentavam um “mundo às avessas”, em que as personagens femininas estavam representadas de modo inverso ao que ainda era predominante nas relações sociais e até mesmo ao que era posto pelo cinema, uma vez que valorizavam mais os dotes artísticos das mulheres que propriamente as suas funções domésticas. Como visto, no filme *Garotas e Samba*, com exceção de Juscelina e Naná, todas as outras personagens femininas trabalhavam, e as atividades do lar, quando representadas, eram desempenhadas por empregadas domésticas, sobretudo negras ou mulatas.

Quanto à pretensão das protagonistas do filme de seguirem a carreira artística, sabe-se que, nas décadas de 20 e 30, poucas eram as moças enquadradas nos parâmetros europeus de beleza que arriscavam transformar-se em atrizes, uma vez que a participação de mulheres nos palcos não era bem vista pela moral da época. Nesse sentido, o trabalho noturno era considerado apropriado para as “desclassificadas” e “decaídas”, que ousavam expor seu corpo e sua sexualidade em busca de fama ou dinheiro, sendo comum a ideia de correlação entre essas artes e a prostituição.³⁰⁵ Entretanto, com o passar do tempo, as vedetes do teatro de revista adquiriram o *status* de figuras mais importantes do cenário artístico nacional, ganhando destaque nas revistas³⁰⁶ que se dedicavam a retratar a vida de luxo e glamour dos artistas estrangeiros e nacionais.

O rádio e o cinema contribuíram para que os artistas se tornassem conhecidos e admirados pelo público, o que passou a representar um apelo particularmente forte nas décadas de 30, 40 e 50.³⁰⁷ Muitas vedetes, entre as quais se destacavam Elvira Pagã, Virgínia Lane, Mara Rúbia e Joana d’Arc, tornaram-se verdadeiros ídolos populares e sua participação em festividades era motivo de movimentações, comentários e até mesmo brigas. Esse fato explica as motivações que levaram Zizi a largar tudo para seguir a carreira de vedete em uma boate, haja vista a sedução pela fama e pelo *status* alcançado pelas dançarinas ao longo dos anos 50.

³⁰⁵ MENEZES, Lená Medeiros de. Dancings e cabarés: trabalho e disciplina na noite carioca (1937-1950). In: BRUSCHINI, Cristina; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Orgs.). *Horizontes plurais: novos estudos de gênero no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 249-280, p. 253-264.

³⁰⁶ Faz-se referência, aqui, às revistas especializadas em cinema, como *Cinerama*, *Cinearte*, *Cine-revista*, *Cine-repórter*, *Filmelândia*, entre outras.

³⁰⁷ BASTOS, op. cit., p. 76.

A utilização do meio artístico como tema ou ambientação tornou-se recorrente nos enredos das chanchadas, dada a sua capacidade de simular ilusões e de representar o imaginário.³⁰⁸ Os números musicais da Atlântida exploravam, principalmente, os shows de boates, onde os clientes compareciam trajados de smoking a fim de dar a impressão de glamour, ao contrário do que acontecia com os filmes americanos, em que a apresentação coreográfica acontecia em qualquer lugar, dando continuidade à ação.³⁰⁹ Apesar de Zizi se apresentar como vedete em uma boate, o teatro de revista nos anos 50 já se constituía em principal local de apresentação das vedetes.

A partir da década de 40, o teatro de revista desviou-se da sátira social e do contato com a atualidade para valorizar o *music-hall*, passando o luxo a ocupar o espaço antes destinado ao texto. Os atores, que eram o centro do espetáculo, cederam lugar à iluminação, aos figurinos e às cascatas, que deslumbravam o público.³¹⁰ Essa fase ficou marcada pelo trabalho de Walter Pinto, que utilizava cortinas de veludo, cenários suntuosos, plumas e iluminação feérica para chamar a atenção do público. Conta-se que Pinto treinava rigorosamente as garotas para que as coreografias fossem executadas com precisão, a ponto de fazer com que descessem e subissem dezenas de vezes por dia a “escada-gigante”, até que conseguissem fazê-lo com graciosidade e de cabeças erguidas.³¹¹ Essas transformações foram significativas para as chanchadas, uma vez que estas utilizavam nos seus números musicais elementos comuns ao universo do teatro de revista, como plumas, lantejoulas, escadarias, figurinos similares e cenários. Esses elementos serviam para passar a ideia de luxo nos enredos dos filmes.

Por meio dos enredos, marchinhas, figurinos e cenários das apresentações musicais, as chanchadas transmitiam a ideia de um povo que, apesar das dificuldades e dos problemas cotidianos, era alegre e irreverente. As situações criadas ao longo da trama eram encaradas com bom humor e o carnaval simbolizava a alegria do povo brasileiro, que encontrava nessa festividade o momento ideal para libertação e inversão. Da mesma forma que o carnaval, as chanchadas procuravam apresentar um “mundo às avessas”, em que “quase tudo” era permitido: pessoas sem posses e trabalho conseguiam, por um golpe de sorte, uma posição social, seja ganhando na loteria, recebendo alguma herança ou até mesmo aplicando o golpe do baú.

³⁰⁸ CHAIA, op. cit., p. 54.

³⁰⁹ PIPER, op. cit., p. 46.

³¹⁰ MONTEIRO, op. cit., 1996, p. 15.

³¹¹ MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991, p. 51.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o caminho trilhado até aqui, cabe retomar o objetivo deste trabalho a fim de verificar em que medida as questões relacionadas à problemática inicial foram respondidas. Tendo em vista o propósito de analisar a forma como as mulheres foram representadas em manifestações carnavalescas na década de 50, este trabalho procurou investigar o imaginário a respeito do feminino em um período marcado por transições, que sinalizaram mudanças no próprio papel da mulher na sociedade. Sendo o carnaval uma festa de grande expressividade nacional, despertou interesse tanto da imprensa, que empreendeu intensas coberturas dos festejos, quanto do cinema, que produziu filmes com temáticas e linguagens afins, de forma que os dois meios foram escolhidos como fontes da pesquisa. A junção de um tipo de festejo considerado como naturalmente libertador das convenções sociais, com um período de iminente transição na sociedade brasileira, levou à formação de representações ambíguas da mulher, que puderam ser exploradas nesta pesquisa.

Pode-se dizer que o carnaval, a principal festa brasileira, constitui um assunto de ampla repercussão e mobilização nacionais, razão pela qual foi alvo de intensa cobertura pela imprensa nos anos 50. Esse interesse pelo carnaval tornava grande a procura por informações sobre os festejos nos periódicos do período; assim, as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* procuravam trazer imagens e reportagens capazes de atrair a atenção de leitores, e chegavam a publicar edições praticamente inteiras dedicadas aos folguedos. Havia uma competição entre elas pelas melhores coberturas, que privilegiavam os bailes carnavalescos voltados às classes média e alta, e, com menor ênfase, os desfiles das escolas de samba, ranchos e blocos.

O carnaval passou por diversas mudanças ao longo do tempo e conseguiu transmitir seus principais pressupostos a outras formas culturais, como o cinema. Mesmo antes do surgimento do cinema sonoro, no final da década de 20, o carnaval já inspirava diversas produções nacionais, o que favoreceu a constituição de um público para o cinema produzido no país. Durante a sua existência, as chanchadas, mais que exibirem as folias de Momo, incorporaram o princípio de carnavalização, que envolve a valorização do humor, da sátira e da inversão da ordem.

A linguagem carnavalesca permitia sátiras e deboches de vários acontecimentos e situações da época, trazendo aspectos que estavam presentes na sociedade do período. O Rio de Janeiro figurava não apenas como cenário para as confusões propostas em cena, mas como referencial de modernidade, oportunidades, encontros e também de carnaval. A festa

representada nas chanchadas era a das músicas das rádios e dos bailes de salão, que ganhavam cada vez mais popularidade na capital do país durante o período. Essas comédias musicais foram o principal produto de um cinema que tentava se fixar como indústria.

Tendo em vista o espaço de transgressão criado pelo princípio de carnavalização presente nas chanchadas, procurou-se identificar as representações da mulher por meio da análise de elementos presentes nos filmes. Foram especialmente importantes para as conclusões desta pesquisa a identificação de elementos presentes nas marchinhas, na caracterização das personagens femininas e nas vestimentas das mulheres, assim como nas fotografias de folionas publicadas pelos periódicos.

Como demonstrado ao longo deste trabalho, os números musicais eram elaborados com base nos possíveis sucessos carnavalescos do ano, e as marchinhas traziam implícitas várias representações a respeito da mulher, em geral a partir de comportamentos femininos considerados típicos. Nota-se uma grande diversidade de representações – muitas vezes ambíguas – sobre a mulher, que poderia ser retratada como infiel (*Seu Romeu e A Marcha do Conselho*), falsa (*Máscara da Face*), objeto do desejo masculino (*Inflação de Mulheres*), ingênua (*Deu Sopa*), fofoqueira (*Marcha do Piche*) ou namoradeira (*Vai Nascer Sapinho*). É importante ressaltar o próprio caráter das marchinhas, que trazem letras com conteúdos satíricos, ressaltando de forma cômica elementos pejorativos ou mal vistos socialmente. Em relação aos números musicais, verifica-se que procuravam valorizar aspectos de brasilidade, a fim de distinguir-se das produções internacionais e garantir sucesso de público. No filme *Carnaval Atlântida*, o número musical *No tabuleiro da baiana* mostra a figura da baiana, considerada um dos símbolos nacionais, e também outras imagens representativas do povo brasileiro, como mulheres cangaceiras e índias. Era comum também que mulheres brancas interpretassem a baiana, em uma forma de inversão típica das chanchadas.

Ao se manterem ligadas ao carnaval e à carnavalização, as chanchadas procuravam apresentar um “mundo às avessas”, em que a mulher aparecia muitas vezes em representações controversas, ora como uma figura independente, que ocupava o mesmo espaço público que os homens, ora em posturas conservadoras, em que o casamento era considerado como uma necessidade fundamental para a mulher. A mocinha Eliana, em *Carnaval Atlântida*, por exemplo, desejava trabalhar no cinema e foi capaz de cantar versos maliciosos na marchinha *Deu Sopa*; de forma semelhante, Didi e Zizi em *Garotas e Samba*, buscavam uma vida profissional na cidade grande, deixando o interior para se arriscar na capital em trabalhos na rádio e na boate. Ao contrário do que se observa nos romances e filmes tradicionais, nas chanchadas as mocinhas não trabalhavam em atividades domésticas, mas possuíam talento

artístico, ao mesmo tempo em que, de forma ambígua, mantinham estereótipos da mulher recatada, alegre, ingênua e prestativa. Em contraste com Didi (*Garotas e Samba*), que apresentava uma personalidade ingênua e de certa forma passiva, Lolita (*Carnaval Atlântida*) e Naná (*Garotas e Samba*) apresentavam comportamento mais ativo, tomando a iniciativa para paquerar homens, e, por vezes, intimidando-os. A mulher podia até mesmo ocupar o papel de malandra nas chanchadas, em um exemplo de inversão da ordem, mas também aparecia em uma visão mais conservadora, como ciumenta e causadora de problemas para o homem, como Ninon (*Garotas e Samba*), que deveria ser colocada em seu lugar pelo seu namorado. Outra figura recorrente era a megera, como Dona Inocência (*Garotas e Samba*), que tinha repúdio a homens, e Juscelina (*Garotas e Samba*), que assumia um caráter repressor.

Quanto às roupas empregadas nos musicais chanchadescos, foi possível perceber uma similaridade entre estas e as vestimentas utilizadas pelas folionas durante os festejos carnavalescos de salão da década de 50, as quais indicavam maior despojamento. No período, passaram a ser usadas roupas mais leves, que permitiam brincar de forma mais livre o carnaval. Em diversos bailes fechados realizados no período, as mulheres sentiam-se mais confortáveis para a manifestação de determinados comportamentos, como, por exemplo, comparecer a um baile trajando um biquíni, como fora demonstrado em relação a uma foliona no Baile das Atrizes, em 1958. Se nas décadas anteriores as fantasias tinham um papel mais importante para a manifestação das transgressões femininas, como resultado de uma sociedade mais rígida, na década de 50 passaram a ser usadas roupas esportivas ou fantasias que poderiam expressar a sensualidade por meio do desnudamento de determinadas partes do corpo, como as pernas e a barriga. Nas chanchadas o uso de vestimentas que revelavam determinadas partes do corpo era comum até mesmo em mocinhas, como Eliana (*Carnaval Atlântida*), quando atuava como artista.

Dentro do universo carnavalesco, inversões e transgressões podiam ser vistas com frequência, uma vez que o clima de festa propiciava a manifestação desses comportamentos. Embora vivessem em uma sociedade ainda conservadora e machista, as mulheres nesse período passaram a ocupar mais o espaço público e também a descobrir mais o corpo, encontrando nos festejos carnavalescos espaços primordiais para transgressão de hábitos e costumes tradicionais. As revistas ilustradas se utilizaram dessas mudanças para apresentar imagens de maior impacto visual, como forma de atrair o leitor. Embora se saiba que, muitas vezes, essas fotos eram posadas e se reconheça a participação do jornalista na seleção da imagem, é possível afirmar que passou a haver uma maior disposição das mulheres em se

deixarem fotografar em poses mais ousadas, e tais imagens serviam para a imprensa corroborar a ideia de carnaval como quebra da ordem, já que muitos dos comportamentos registrados não seriam aceitos com naturalidade se fossem flagrados no cotidiano.

Nesse sentido, vale ressaltar também que a cobertura da imprensa procurava retratar os bailes carnavalescos conforme as suas tradições e as expectativas de seus leitores: no Baile do Municipal, por exemplo, eram esperadas fantasias luxuosas, enquanto no Baile das Atrizes, roupas e comportamentos mais ousados. Em relação ao carnaval popular, a imprensa destacava o esforço das mulheres para comprar suas fantasias e participar dos desfiles das escolas de samba. Devido à sua dedicação para conciliar os ensaios das agremiações a outras obrigações pessoais, essas mulheres eram apresentadas como trabalhadoras e responsáveis, inclusive, por manter o prestígio das escolas das quais faziam parte, principalmente ao ocuparem as posições de pastora, porta-bandeira e baiana.

A década de 50, de forma especial, marca um período de transição, inclusive no papel da mulher na sociedade, em que houve o prenúncio de diversas mudanças que se consolidariam em décadas posteriores, em relação a comportamentos, modo de se vestir, participação no mercado de trabalho e diferenças de gênero. As contradições desse período de mudança aparecem pelo fato de as mulheres chanchadescas serem mais ousadas em relação aos valores morais dominantes em seu tempo: elas frequentavam sozinhas estúdios de cinema e boates, tomavam a iniciativa na paquera, e nos musicais deixavam pernas, barrigas e colos à mostra. Nesse sentido, a mulher, tal como apresentada na chanchada, não é uma figura irreal, mas a representação de uma sociedade em transição, que sinalizava a mudança de alguns dos papéis tradicionalmente impostos às mulheres. De forma semelhante, as mulheres nos festejos carnavalescos de salão da década de 50 manifestavam comportamentos e roupas mais livres, em comparação com os das décadas anteriores. As pessoas buscavam modernidade, sobretudo na capital Rio de Janeiro, e pode-se afirmar que a chanchada representava o desejo das mulheres de um comportamento mais ativo e participante socialmente.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a análise das dimensões do imaginário a respeito do feminino nessas manifestações carnavalescas foi um trabalho desafiador, de comparação de elementos não óbvios e, muitas vezes, repletos de ambiguidade. Como fruto desse estudo, permitiu-se descortinar não uma representação única da mulher, mas um universo de representações diversas, comprovando a riqueza do período, que significou o momento inicial de um conjunto de mudanças importantes no papel da mulher na sociedade. Esse mergulho no universo do feminino, tal qual foi possível inferir por meio dos filmes e periódicos, permitiu responder, se não todas, ao menos as principais questões que consistiram na problemática central deste trabalho.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de (Org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. p. 287-295.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *A Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 113-156.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

AZEREDO, Ely. A Atlântida e a chanchada. In: _____. *Olhar Crítico. 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p. 373-378.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: ROMANO, Ruggiero. *Enciclopedia Einaudi (Anthropos-Homem)*. Tradução de Manuel Villaverde Cabral. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. v. 5, p. 296-332.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC/UnB, 1987.

BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 607-639.

BASSANEZI, Carla; URSINI, Leslye Bombonato. *O Cruzeiro e as garotas. Cadernos Pagu*, Campinas, n. 4, p. 243-260, 1995.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas. Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. p. 165-196.

BENTES, Ivana. Chanchada e a falsificação nacional. *Revista Tabu*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 42, p. 20-21, out. 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. Chanchada. *Cinema - Revista da Fundação Cinemateca Brasileira*, São Paulo, n. 3, p. 41-51, jan. 1974. (Entrevista).

_____. *Cinema-Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia. A mulher e o trabalho. In: _____. (Orgs.). *Trabalhadoras do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 9-22.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CARDOSO, Ciro Flamarion; ARAUJO, Paulo Henrique da Silva. *Rio de Janeiro*. Madri: Mapfre, 1992.

CATANI, Afrânio M. *História do Cinema Brasileiro: 4 ensaios*. São Paulo: Panorama do Saber, 2004.

CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José I. de M. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAIA, Miguel Wady. *O tostão furado: um estudo sobre a chanchada*. 1980. 134f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

CHANCHADAS, Musicais e Rebolado. In: NOSSO SÉCULO – 1945-1950. A Era dos Partidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v. 4. p. 177-189.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada*. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DINIS, André. *Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria Cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

DUMARESQ, Daniela. Chanchada: tradição nacional. In: FABRIS, Mariaosaria et al. (Org.). *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 345-350.

ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

ESSUS, Ana Maria Mauad de S. Andrade; GRINBERG, Lúcia. O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 129-148, 1994.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: Novos Objetos*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. p. 199-215.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Org.). *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1985. v. 4, p. 465-500.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Angela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HAHNER, June Edith. *A mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lília M. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 439-488.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KERBER, Alessander. Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 121-132, jan./jun. 2005.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LEAL, Carlos Eduardo. Correio da Manhã. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro - pós 1930*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. v. I. p. 1625-1632.

LINO, Sonia Cristina. “A tendência é para ridicularizar (...)” Reflexões sobre cinema, humor e público no Brasil. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 63-79, 2000.

LOURENÇO, Manoela Lopes. *Carnaval Atlântida*. In: CATANI, Afrânio Mendes (Coord.). *Cinema popular brasileiro e a representação da malandragem: de Oscarito a Mário Fofoca: a chanchada e a telenovela humorística*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. p. 49-63. (Relatório final de pesquisa, Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação – CELACC).

LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. *Conexão - Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 6, n. 11. p. 141-159, jan./jun. 2007.

MACARIO, Leonardo Côrtes. *Carnaval Atlântida: o manifesto musical da chanchada carnavalesca*. 1999. 138f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Sobre os artigos de crítica de cinema (quase todos) de Siegfried Kracauer e as tarefas do crítico de cinema. *Revista Herramienta*, Buenos Aires. No prelo.

MACHADO, Hilda. Oscarito, Grande Otelo e a negação do amor. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 60-68, jul./dez. 2007.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 367-421.

MEIRELLES, William Reis. *Cinema e História: o cinema brasileiro nos anos 50*. 1989. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 1989.

_____. *Paródia & Chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina: Eduel, 2005.

MENEZES, Lená Medeiros de. Dancings e cabarés: trabalho e disciplina na noite carioca (1937-1950). In: BRUSCHINI, Cristina; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Orgs.). *Horizontes plurais: novos estudos de gênero no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 249-280.

MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

NASCIMENTO, Hélio. *Cinema Brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

NASR, Rebeca Monroy. ¿Ante la mentirosa veracidad, la inverosímil realidad fotográfica? *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 6, n. 1, p. 80-104, jun. 2010.

NETO, Antônio Leão da Silva. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. São Paulo: Antônio Leão da Silva Neto, 1998.

NETTO, Accioly. *O império de papel – Os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

NUMERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. As musas da matinê. In: BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia (Orgs.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 59-91.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Sociedade e Cultura. In: SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio (Orgs.). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 184-210.

PELEGRINI, Sandra de C. A. História e Imagem: a ficção teatral e a linguagem cinematográfica. In: _____ (Org.). *Dimensões da imagem: interfaces teóricas e metodológicas*. Maringá: Eduem, 2005. p. 123-154.

PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos, garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2010.

PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PERLMAN, Janice. Marginalidade: do mito à realidade nas favelas do Rio de Janeiro. *Rio Estudos*, Rio de Janeiro, n. 102, p. 1-18, maio 2003. (Coleção Estudos da Cidade).

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada*. São Paulo: Global, 1977.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes da. (Org.). *Cultura Histórica em Debate - Seminários & Debates*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995. p. 81-93.

_____. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar (Orgs.). *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Mulheres, 1998. p. 21-41.

_____. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 578-606.

RIBEIRO, Diva Conceição. *Retórica e propaganda: o feminino na revista O CRUZEIRO – 1928 a 1960*. 2009. 133 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

RODRIGUES, João Carlos. Musical e chanchada. In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 83-92.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 1.

SILVA, Edmilson Felipe da. *Por uma história do riso: Carlos Manga e a chanchada no Brasil*. 2001. 198f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Eduel, 2008.

_____. Os carnavais na cidade de São Paulo nos anos de 1935 a 1945. In: FENELON, Dea Ribeiro e outros (Orgs.). *Muitas Memórias, Outras Histórias*. São Paulo: Olho da Água, 2004. p. 68- 93.

SIMSON, Olga R. de Moraes von. Mulher e carnaval: mito e realidade (Análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o Entrudo até as Escolas de Samba). *Revista de História*, São Paulo, n. 125-126, p. 7-32, ago./dez. 1991 a jan./jul. 1992.

SINGER, Paul. Interpretação do Brasil: uma experiência histórica de desenvolvimento. In: FAUSTO, Boris (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. O Brasil Republicano. Economia e Cultura (1930-1964). São Paulo: Deifel, 1984. v. 4, p. 209-245.

SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 177-197.

_____. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. Violência Simbólica. Saberes masculinos e representações femininas. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 7-29, 1997.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p.281-300, dez. 2007.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

VALENÇA, Rachel T. *Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÈTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VELASQUES, Muza Clara Chaves. O Cruzeiro. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro - pós 1930*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2001. v. I. p. 1727-1730.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991. p. 122-143.

_____. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEIRA, João Luis. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1990. p. 129- 187.

_____. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 41/42, p. 22-29, mai. 1983.

_____. *Foto de cena e chanchada: a eficácia do “Star-System” no Brasil*. 1977. 59 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977.

_____. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 45-62, jan./jun. 2003.

VIEIRA, João Luis; BENTES, Ivana; MATTOS, Carlos Alberto. Da chanchada à orfandade, passando pelo Cinema Novo. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 86-113, jan.-mar. 2003.

FONTES

1 - Filmes

CARNAVAL Atlântida. Direção: José Carlos Burle. Produção: Guido Martinelli. Intérpretes: Oscarito; Grande Otelo; Cyll Farney; Eliana; José Lewgoy; Cole; Renato Restier; Maria Antonieta Pons; Wilson Grey; Iracema Vitória; Carlos Alberto; Blecaute; Francisco Carlos; Bill Farr; Nora Ney; Dick Farney; Chiquinho e sua orquestra; Aurélio Teixeira; Jesus Ruas; Leonel Saraiva; Rosa Sandrini; Victor Binot; W. Hanner; Aurelina Lisboa; Argentina Della Torre; Edith Tremonte; Edmundo Carlo; Ingrid Germer; Isaura Henriques; Marlene Barroso; Maurício Loyola; Moacir Ferreira; Núcia Miranda e Oscar B. Freitas. Roteiro: José Carlos Burle, Berliet Júnior e Victor Lima. Argumento: Berliet Júnior e Victor Lima. Direção de fotografia: Amleto Daissé. Cenografia: Martim Gonçalves e Pablo Olivo. Montagem: Wilson Monteiro. Partitura e direção musical: Lírio Panicalli. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A, 1953. 1 DVD (91 min), son., p&b.

GAROTAS e Samba. Direção: Carlos Manga. Produção: Antônio Cunha. Intérpretes: Renata Fronzi; Adelaide Chiozzo; Sônia Mamede; Francisco Carlos; Zé Trindade; Jece Valadão; Zezé Macedo; Pituca; César Ladeira; Teresinha Morango; Grijó Sobrinho; Suzy Kirby; Berta Loran; Ivon Curi; José Melo; Nora Ney; Ruy Rey; Jorge Goulart; Joel de Almeida; César de Alencar; Isaurinha Garcia; Venílton Santos; Cyll Farney. Roteiro: José Cajado Filho. Argumento: José Cajado Filho. Direção de fotografia: Edgard Eichorn. Cenografia: José Cajado Filho. Montagem: Waldemar Noya. Partitura e direção musical: Alexandre Gnatall. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A, 1957. 1 DVD (103 min), son., p&b.

2 - Jornais e revistas

AMÁDIO, José. Alegria e Confusão. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 18, 01 mar. 1952.

_____. O baile do Municipal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 17, 16 mar. 1957.

AMPLA liberdade no carnaval. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1952, p. 05.

ASSIS, Nelson de. Cartazes, “gags”, “suspense”, “sucessos musicais” e lucro certo no Carnaval Atlântida. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 26-28, 14 fev. 1953.

BARRETO, Luis Carlos. S. M. A porta-bandeira. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 116-117, 24 fev. 1951.

BATISTA, Gervasio; KERR, Carlos. As certinhas deram <show> no Baile das Atrizes. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 357, p. 08, 21 fev. 1959.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Carnaval Atlântida. *O Tempo*, São Paulo, 20 fev. 1953, s/p.

CARLOS, J. Carnaval. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1954. p. 04.

CARNEIRO, Luciano. O baile do rádio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 52-68, 04 mar. 1950.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 01 fev. 1953. p. 07. 2º Caderno.

_____, Rio de Janeiro, 24 fev. 1957. p. 08. 6º Caderno.

DEU a louca... no “Carnaval Atlântida”. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 10, fev. 1953.

DUARTE, B. J. Folha de Cinema – Carnaval. *Folha da Manhã*, São Paulo, 13 fev. 1958. s/p.

DUÊK, Moysés. É carnaval, cariocas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1957, p. 03.

FERREIRA, Jorge. Espetacular desfile das escolas de samba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 17, 07 fev. 1953a.

FERREIRA, Jorge. Festival de Cinema em S. Paulo. 2. tempo: A virada americana. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 90, 06 mar. 1954.

_____. Império Serrano. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 06, 14 fev, 1953b.

GRACO, Eduardo. Apaches invadem o Rio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 82, 12 jan. 1952a.

_____. Mamãe, eles são de família. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 66, 8 mar. 1952b.

LADINO, A. Chegou a hora garôtas! *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n.18, p. 34-35, 18 fev. 1950.

LEAL, José. O carnaval nos teatros. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 92-93, 03 fev. 1951.

_____. Os grandes foliões do Rio. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 48, 21 fev.1953.

LEMOS, Carlos; DAMATA, Gasparino. Cinco vencedores e um só carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 307, p. 21, 08 mar. 1958a.

_____. Terreiro de escola é oficina do samba. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 304, p. 58, 15 fev. 1958b.

LEMOS, Ubiratan. Se eles fizessem o que cantam. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 112, 31 jan. 1953.

LIMA, Pedro. Decorrido um quarto de século. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 35, 25 fev. 1956.

MARTINS, João. O carnaval acaba no Iate Clube. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 51, 22 mar. 1952.

MUNICIPAL: de arlequim a pierrô: festa que contou com quase 8 mil pessoas. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 9, 21 fev. 1959.

NEVES, Jader; BATISTA, Gervásio. As sete ganhadoras estão cansadas de ganhar. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 256, p. 35, 16 mar. 1957.

O CARNAVAL nasce no morro. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 198, p. 30, 28 jan. 1956.

O MUNICIPAL espetacular. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 200, p. 08, 18 fev. 1956.

OLIVEIRA, Carlos. Fala Tarado!. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 38, 07 mar. 1953.

PEREIRA, Sílvio. Baile das atrizes. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 44, 16 mar. 1957.

REGO, Costa. O carnaval das fotografias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1953, p. 04.

ROCHA, Antonio. Os ministros preferiram a bailarina mas... o morcego foi a fantasia mais aclamada. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 22, 28 fev. 1953.

VASCONCELOS, Ary. O samba dá o toque de reunir. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 48, 07 fev. 1959.

3 - Fotografias

ATRIZES mantêm tradição pouca roupa e muito tapa. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 305, p. 09, 22 fev. 1958. 1 fotografia, p&b. (figura 5)

NEVES, Jader; BATISTA, Gervásio. As sete ganhadoras estão cansadas de ganhar. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 256, p. 35, 16 mar. 1957. 1 fotografia, color. (figura 3 - Candelabro Imperial)

NO BAILE dos artistas. Muita ordem, muita gente, mas pouca animação. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 254, p. 33, 02 mar. 1957. 1 fotografia, p&b. (figura 4)

O CARNAVAL começou no Glória. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 304, p. 47, 15 fev. 1958. 1 fotografia, p&b. (figura 6)

O CONCURSO começou fora: na passarela. *Manchete*, Rio de Janeiro, s/n, p. 42, 28 fev. 1959. 1 fotografia, p&b. (figura 7)

O MUNICIPAL espetacular. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 200, p. 08, 18 fev. 1956. 1 fotografia, p&b. (figura 3 – Borboleta Real)

O MUNICIPAL foi o maior. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 150, p. 28, 05 mar. 1955. 1 fotografia, color. (figura 3 – Shalimar)

OLIVEIRA, Carlos. Fala Tarado! *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 38, 07 mar. 1953. 1 fotografia, p&b. (figura 2)

ROCHA, Antonio. Os ministros preferiram a bailarina mas... o morcego foi a fantasia mais aclamada. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 22, 28 fev. 1953. 1 fotografia, p&b. (figura 1)

SOUZA, J. Cinco vencedores e um só carnaval. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 307, p. 21, 08 mar. 1958. 1 fotografia, p&b. (figura 8)

Arquivos e Instituições Pesquisadas

Arquivo Público do Estado de São Paulo – São Paulo – SP.

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA/ USP) – São Paulo – SP.

CEDAP – Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – UNESP/Assis - SP.

Cinemateca Brasileira – São Paulo – SP.