

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

SINFONIA CARIOCA: QUE IMAGENS E SONS COMPÕEM UMA CIDADE?

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

Departamento de História do IFCH/UERJ e PPGH/UERJ

As reflexões apresentadas aqui são resultado parcial da pesquisa (*Quase*) *sem perder a majestade: a produção de uma história pública sobre o Rio de Janeiro em film musicais e chanchadas entre o Estado Novo e a inauguração de Brasília*¹, desenvolvida no Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades (NUBHES), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História da UERJ. A proposta geral desta investigação é explorar as conexões políticas entre a comédia musical carioca e o Estado, por meio da representação visual do Rio de Janeiro e as subjetividades urbanas a ela atreladas.

A partir dessa proposta, analiso um trecho do filme *Sinfonia carioca* e de sua recepção. Trata-se de uma chanchada de 1955, produzida e dirigida por Watson Macedo. Como se pode depreender de seu título, a obra assume o Rio de Janeiro como um de seus protagonistas, se configurando numa homenagem à então capital do Brasil. Macedo, por sua vez, foi um dos principais agentes da sistematização do gênero chanchada no início de sua carreira, na Atlântida. Embora *Sinfonia carioca* fosse uma produção independente, ainda carregava traços formais comuns às películas desse estúdio, incluindo o elenco – encabeçado por Eliana e Anselmo Duarte, clássico par romântico da década –, a atuação destacada de comediantes e um enredo entremeado por números musicais.

A trama acompanha uma moça rica, Suzana (interpretada por Eliana), recém-saída de um educandário, que deseja ser notada pelo rapaz por quem está apaixonada, um autor de revistas musicais, Renato Moreira (Anselmo Duarte). Além de namorar, ela almeja desenvolver uma carreira artística como cantora e dançarina, precisando

¹ A pesquisa vem contando com bolsas de Iniciação Científica FAPERJ e CETREINA (UERJ) ao longo de seu percurso. Agradeço à participação valiosa de bolsistas – Letícia Araújo, Iris Rodrigues, Filipe Stampa, Márcia Paulo – e voluntários, Leila Gibin e Rodrigo Marques.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

enfrentar a oposição dos avós, responsáveis por sua criação, tarefa em que é auxiliada por Panchito (Luiz Ibañez “Broadway”), o mordomo da casa. Ao fim, apesar de conseguir estrear uma revista musical, desiste da carreira para se dedicar apenas ao romance com Renato.

A respeito da representação do Rio, vale informar que, apesar de exibir tomadas externas – edifícios *art déco*, Central do Brasil, Praça Paris, edifício Mesbla (no Passeio Público) e Pão de Açúcar –, é no extenso número musical que corresponde à revista estrelada por Suzana que o filme realiza a “sinfonia” de seu título. A sucessão de imagens e sons associados ao Rio mobiliza sua geografia imaginativa (SAID, 2007) – ou seja, a lógica que (re)desenha o espaço urbano lhe associando a valores, conferindo-lhe identidade e estabelecendo hierarquias. Contudo, a obra não se contenta com reproduzir um discurso cristalizado, também ensaiando uma interpretação. É justamente essa operação que busco decodificar a partir de agora, propondo uma análise parcial desta sequência². Ela ocorre no momento em que Suzana, vencendo todos os obstáculos, consegue enfim estrear no teatro.

Análise

Como uma espécie de filme “dentro” do filme, aparece o título “Sinfonia Carioca” acompanhado dos nomes do autor da revista (Renato Moreira) e da protagonista (Suzana). Em seguida, surgem varredores de rua no palco, que simulam uma praça. Ao fundo, o cenário reproduz o Corcovado e o Cristo Redentor, além de um skyline moderno na lateral direita. Um homem dorme num banco e uma dançarina chega do fundo da cena e o acorda para executarem uma coreografia de balé moderno. Em seguida, Suzana entra em cena saltitando e dá o braço a rapazes que passam (três deles usam camisetas com listras horizontais e bonés). Ocorre uma fusão para um ambiente florido, Suzana e as dançarinas do coro usam vestidos godê e chapéus de abas largas, com apliques de flores artificiais, enquanto seus pares trajam camisas em padrão floral e calças. A protagonista começa a entoar *Primavera no Rio* (João de

² A única cópia do filme que consegui localizar está na Cinemateca Brasileira, mas não contém som. A análise foi feita a partir do entrecruzamento das imagens, do enredo (no site da Cinemateca) e da trilha musical disponibilizada no YouTube. Por certo, tal operação não oferece as condições mais apropriadas à abordagem do filme como um todo, mas permite tecer reflexões sobre o modo como conecta cenários, temáticas e canções nos números musicais.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Barro)³: “O Rio amanheceu cantando, toda a cidade amanheceu em flor/Os namorados vão pra rua em bando porque a primavera é a estação do amor”, enquanto gira nos braços de seu par, assim como fazem os casais de figurantes. No pano de fundo, reproduções de um skyline moderno, da Igreja da Glória e, como no trecho anterior, do Corcovado e do Pão de Açúcar.

Desta sequência se passa a um cenário da praia. Moças de maiô e rapazes de calção, alguns usando chapéus de palha, circulam entre guarda-sóis. Há grupos jogando frescobol, enquanto uns rapazes formam uma pirâmide humana e outros parecem brigar. Ao se captar outro ângulo do cenário, fica evidente o calçadão de Copacabana, rearranjado ao modo de uma rampa por onde Suzana desfila, chamando a atenção de alguns meninos. Ao fundo, um skyline moderno, mas ligeiramente distorcido (gerando a impressão de que os edifícios “tombam” uns sobre os outros). Suzana esbarra em um rapaz, todos riem e começam a dançar ao som de *Copacabana* (João de Barro/Alberto Oliveira), em versão instrumental. É possível conjecturar que, mesmo sem ter sua famosa letra cantada, alguns acordes dessa canção já seriam suficientes para evocar no público os versos “Copacabana, princesinha do mar...”. As cortinas se fecham e a plateia aplaude.

Após algumas cenas em um camarim, o número musical é retomado. Ao fundo, uma reprodução da estação Central do Brasil, também com seu design alterado, surgindo “tombada” como o skyline em Copacabana. Suzana dança entre jornalheiros enquanto se ouve *Manchete* (Lyrio Panicalli), cuja letra é composta por pregões como “Olha A Noite! Olha O Globo! Olha O Diário!”. Junto a esse grupo, outros dançarinos surgem, novamente usando camisetas com listras horizontais.

Neste ponto, ocorre a primeira aparição de uma pessoa negra na sequência. Esse dado é relevante em termos de representação étnico-racial dos habitantes da cidade, como desenvolverei mais adiante. Trata-se de Panchito (intepretado por Luiz Ibañez “Broadway”), o mordomo da casa dos avós de Suzana, que a ajuda a realizar seu sonho de ser artista (sendo ele mesmo, como se pode depreender, um homem dos palcos). Ele interpreta um engraxate que lustra os sapatos de Suzana, enquanto a

³ Esse trecho da sequência musical pode ser encontrado no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xhEj0EwDI0k>. Acesso em: 19 ago. 2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

música prossegue. Aparece em cena um homem andando sobre pernas de pau e o engraxate começa a dançar, ao passo que Suzana batuca sobre o banquinho em que ele estava sentado até então – a câmera se aproxima do banco, que intercepta a visão do cenário e possibilita a mudança para outro ambiente, agora focalizando as mãos de músicos tocando atabaques.

A câmera se afasta e deixa perceber a presença de um coro formado por pessoas negras espalhadas por um cenário que representa uma favela estilizada. A lógica do número ambientado na Central do Brasil, em que havia apenas um ator negro em cena, aqui é invertida e a única pessoa branca é a protagonista. Os sambistas performam em primeiro plano, com destaque para suas pernas e pés. Suzana entra em cena vestida com um figurino que remete à *persona* de Carmen Miranda (além de seu gestual, que também mimetiza o da estrela luso-brasileira que havia conquistado a Broadway e Hollywood). Ela canta *Batuque no morro* (Russo do Pandeiro/Sá Roriz): “Gosto de *ver* batuque no morro/Pois batuque é bom pra cachorro/Nego na macumba bate o ponto pra fazer o canjerê/Nego quando samba requebra as cadeiras, eu gosto de *ver*”. Chamo a atenção para o verbo “*ver*”, que aqui remete a um eu lírico que sobe o morro para observar suas manifestações religiosas e culturais, pressupondo-se que seja uma “espectadora”, uma visitante.

Neste ponto são exibidos uma série de *takes*⁴ da plateia – vale notar que, embora não seja a primeira vez que isso ocorre nesta sequência, agora parece ter o objetivo de enfatizar o entusiasmo com que o número é recebido, com pessoas acompanhando o ritmo com a cabeça e, ao fim, aplaudindo com veemência.

O número prossegue com a presença de figurantes representando prostitutas em frente aos Arcos e a um estabelecimento nomeado “Cabaret Lapa”. Além desses índices, outro ponto que permite detectar a representação do bairro boêmio é o *medley* das canções *Largo da Lapa* (Marino Pinto/Wilson Baptista) e *A Lapa* (Herivelto Martins/Benedicto Lacerda). Enquanto a primeira enfatiza o tom bucólico que o bairro possui durante o dia – “A Lapa também tem a sua igreja/Pra que toda a gente veja/Onde fui batizado” –, a segunda louva a boêmia daquele que é “o ponto maior do

⁴ Planos de curtíssima duração.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

mapa do Distrito Federal”. Figurantes formando casais (novamente brancos) dançam em frente aos Arcos e a um skyline noturno, com o cenário sendo iluminado por postes. Rapazes com camisetas listradas simulam jogar capoeira, mas a polícia chega e os afugenta. Outro grupo entra em cena, como se brincasse o Carnaval no mesmo lugar.

Após um corte, é exibida uma passarela enfeitada (talvez remetendo a um desfile de carnaval) onde Panchito, acompanhado de um coro de mulheres negras, aparece sambando. Esse trecho é interrompido e os Arcos são novamente exibidos, agora enfeitados com carreiras de lâmpadas. Suzana e um grupo de figurantes brancos, todos fantasiados, lançam serpentinas. Um corte exhibe o skyline noturno moderno. Suzana reaparece com um figurino de vedete e começa a dançar com Panchito, sendo acompanhados por um coro que, ao fundo, é coberto pela fumaça do palco. A sequência é finalizada sob a ovação da plateia. Somente Suzana aparece na boca de cena para agradecer as palmas.

Este último trecho do número é embalado por um *pout-pourri* de sambas e marchinhas: *Teu cabelo não nega* (Irmãos Valença/Lamartine Babo), *Linda morena* (Lamartine Babo), *Pierrô apaixonado* (Noel Rosa/Heitor dos Prazeres), *Serpentina* (David Nasser/Haroldo Lobo) e *Cidade maravilhosa* (André Filho), além de *Primavera no Rio*, que é retomada, mas em ritmo de marchinha. Para além de remeter ao Carnaval, este conjunto enfatiza a temática da cor da pele, sobretudo na “dobradinha” *Teu cabelo não nega* e *Linda morena*, propiciando o encontro dos versos “O teu cabelo não nega mulata, porque és mulata da cor” com “Linda morena/Morena que me faz pensar”. Para o tema mais amplo da representação do Rio, vale enfatizar a finalização com *Cidade Maravilhosa* e o verso, enfatizado por um arranjo retumbante, “coração do meu Brasil”.

A análise desse trecho do filme exige algumas reflexões sobre a importância dos cenários para o gênero musical. Em diálogo com a obra *Film Architecture and the Transnational Imagination* (BERGFELDER et al, 2007), especificamente a partir de um capítulo a respeito do cinema francês da década de 1930, acrescento às reflexões tecidas aqui o seguinte trecho:

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

“(…) essa imaginação do espaço nacional foi predominantemente baseada em uma abstração astuta de elementos familiares selecionados da literatura e da cultura visual, e reformulada para acomodar inovações na prática cinematográfica engendradas pela transição para a filmagem sonora. A jornada cinematográfica do/a espectador/a, portanto, o/a levou a um espaço conceitualmente limitado, exótico em sua novidade na tela e em sua concretização imaginativa de concepções populares de lugar e espaço (...). (BERGFELDER et al, 2007, p.184⁵)

Em outras palavras, os cenários eram *e* não eram cópias das paisagens nacionais (sobretudo, de Paris), unindo aspectos engendrados pelos imaginários (que têm a cultura visual como um de seus vetores de ação) às especificidades artificiais das reproduções em estúdio. Ainda em interlocução com esta obra, vale notar que nos filmes de ficção científica, nos musicais e filmes históricos, por outro lado, os cenários tendiam a ser mais estilizados (ainda que não rompessem totalmente com a ideia de realismo). A criação dos cenógrafos e os sentidos metafóricos que pretendiam imprimir ao espaço ficavam mais evidentes, fazendo do cenário uma espécie de personagem (BERGFELDER, 2007).

Pelo que a análise de *Sinfonia Carioca* permite depreender, especificamente para esta sequência, a opção do cenógrafo Cajado Filho foi por um meio termo entre uma representação quase realista e a estilização. Ora os cenários reproduzem ícones urbanos cariocas que, somente por sua presença, já localizam a ação – caso do Corcovado e do Pão de Açúcar, que aparecem emoldurados por um skyline de edifícios modernos; ora os ícones têm suas imagens distorcidas, de modo a enfatizar suas linhas, como ocorre com a Central do Brasil, o calçadão de Copacabana, os Arcos da Lapa e – ainda que de modo um pouco distinto – a favela. As deformações aplicadas a eles enfatizam os traços de seus designs, deslocando-os da paisagem “realista” e os assumindo como “cenário”.

Claro que a fronteira explorada aqui deve ser matizada pelo fato de que mesmo o relevo (Corcovado e Pão de Açúcar) tem sua artificialidade assumida – afinal, trata-se da representação de um número musical executado no palco de um teatro. E mesmo os ângulos com que são reproduzidos remetem a uma iconografia já cristalizada desde o

⁵ Livre tradução de: “(...) this imagining of national space was predominantly based on an astute abstraction of familiar elements culled from literature and visual culture, and reformulated to accommodate innovations in cinematic practice engendered by the transition to sound filming. The spectator’s cinematic journey thus took him or her into a conceptually bordered space, exotic in its screen novelty and in its imaginative concretising of popular conceptions of place and space (...)”.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

século XIX em pinturas, gravuras, fotografias e filmes, consolidados num *modo de ver* a cidade. Como adiantei, também vale demarcar a singularidade da favela nesse processo. Diferente das outras imagens, que remetem a uma paisagem passível de georreferenciação, aqui não há “uma” favela específica a ser identificada, mas apenas uma noção ampla e geral.

Além de pensar sobre o modo como as imagens são apropriadas, vale refletir também sobre os valores associados a esses lugares. Enquanto o calçadão de Copacabana, o Pão de Açúcar, o Corcovado e os Arcos da Lapa conotam o universo hedonista da cidade, a Central do Brasil aponta para o mundo do trabalho. Por sua vez, a favela – e, em certa medida, também a Lapa – é tomada como repositório de identidade popular. Ainda que fossem válidos para a década de 1950, é notório que esses aspectos estavam intimamente conectados com o imaginário carioca forjado durante o Estado Novo (1937-1945) – as referências a Carmen Miranda e à Central não são fortuitas –, embora o filme tenha sido realizado dez anos após o seu fim. O repertório musical, formado quase totalmente por sucessos das décadas de 1930 e 1940 – exceto *Manchete* –, reforça tal percepção. Suas letras e melodias constroem uma cidade hedonista, vocacionada ao prazer e à capitalidade – caso de *Primavera no Rio, Cidade Maravilhosa* e *Copacabana*; ainda, dão conta de louvar o samba, a boêmia e o Carnaval, como nos casos de *Batuque no morro, A Lapa, Largo da Lapa, Pierrô apaixonado, Serpentina, Teu cabelo não nega* e *Linda morena*, com ênfase em associações raciais, no caso das duas últimas.

Não é desconhecido o papel do Período Vargas, em especial do Estado Novo, na conformação de dado imaginário nacional ancorado na paisagem e na cultura cariocas. A Primeira República optou por manter e aprimorar o papel de cidade-capital desempenhado pelo Rio – “foco da civilização, núcleo da modernidade, teatro do poder e lugar de memória” (MOTTA, 2004, p. 9), porém, seriam os governos de Vargas que reinventariam o “‘caráter’ carioca que, muitas vezes, aparece e é divulgado como o caráter nacional” (OLIVEIRA, 2000, p. 144). Ao se debruçar sobre a trajetória do teatro

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de revista carioca na década de 1930, ao qual as chanchudas estavam associadas⁶, Silvia Maria Kutchma (2000, p. 45) conclui:

A cidade já está institucionalizada como 'cidade maravilhosa' e sua imagem completamente estabelecida, o que justifica as revistas seguintes que, com a boca amordaçada pela censura, de 1937 até 1945, demonstram, apenas, o elogio a essa modificação.

Ainda que a autora, no trecho selecionado, enfatize a atuação da censura, vale lembrar também da importância do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão federal responsável pela elaboração e difusão da imagem do presidente e do país. Aqui destaco suas ações em três frentes que apontam possibilidades de leitura para a representação do Rio realizada em *Sinfonia carioca*.

A primeira é a valorização da miscigenação rracico-cultural, ancorada na ideia de uma “democracia racial” (GOMES, 1996). Os “mulatos” e as “mulatas”, os “morenos” e as “cabrochas” – considerados uma mistura harmônica dos elementos brancos e negros –, muito associados aos “cariocas”, passaram a ser valorizados, “transformando-se junto com o samba, a capoeira, a feijoada e o malandro carioca em símbolos de uma brasilidade mestiça” (ABREU, 2000, p. 182). Aqui é importante notar que uma das duplas de comediantes mais expressiva da história das chanchudas era formada por um ator negro (Grande Otelo) e um branco (Oscarito), numa relação simbiótica que remetia, aparentemente, à noção de “democracia racial”. A ressalva se deve ao fato de que os personagens de Grande Otelo eram alvo de piadas racistas em muitos roteiros, além de quase sempre servirem de “escada” para as cenas de Oscarito, o que lhes colocava em uma posição inferior (HIRANO, 2013). Tais situações, ainda que atinentes ao universo das chanchudas, também lançam luz sobre as tensões raciais no Estado Novo – afinal, apesar de a mestiçagem ser louvada em verso e prosa, os principais cartazes da indústria fonográfica, do teatro, do rádio e do cinema eram ocupados por artistas brancos, o que remete à complexa conciliação entre a valorização da cultura negra e as práticas racistas percebidas no período (VELLOSO, 2014).

A segunda frente de atuação do DIP é o “enquadramento” do samba e do carnaval pelas políticas culturais, e sua consequente “nacionalização”. Mesmo que não

⁶ A junção de números musicais com enredos simples, marcados pela atuação de comediantes, formava a estrutura narrativa de ambos os gêneros.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

fosse monitorado diretamente, o cinema atuava como meio de divulgação dos produtos pensados para o rádio e para a indústria fonográfica. Neste âmbito, Suzana Cristina de S. Ferreira (2003) chega a apontar os sambas veiculadas pelos filmes como *pontes* com a atuação do DIP, mas não desenvolve o tema. Como indiquei, a quase totalidade das canções executadas no número musical analisado foi composta nos anos 1930 e 1940, o que acaba estendendo essas *pontes* para além da cronologia do período, já que *Sinfonia carioca* é um filme de 1955, realizado dez anos após o fim do Estado Novo.

A terceira frente seria o “adestramento” da figura do malandro carioca, com o propósito de transformá-lo em “trabalhador” (GOMES, 1982; SOIHET, 1998). Lilia Moritz Schwarcz (1998, p. 199) contrabalança tal tentativa de “eliminação”, ao perceber em *Zé Carioca* um “malandro” criado pela Disney: “[...] o olhar vindo de fora reconhecia no malandro uma síntese local: a mestiçagem, a ojeriza ao trabalho regular, a valorização da intimidade nas relações sociais”. Vale enfatizar, contudo, a anuência do Estado Novo ao processo de criação do personagem, como demonstra Tunico Amancio (2000, p. 55), o que indica que esse olhar não era apenas “de fora”. Nas comédias musicais, a figura do malandro à *Zé Carioca* sobreviveu através dos papéis das duplas de comediantes e em algumas marchinhas. Enfim, o “Rio inventado por Hollywood na primeira metade do século XX não é tão distante da capital que os próprios brasileiros tentavam inventar à época” (FREIRE-MEDEIROS, 2000, p. 59).

Em *Sinfonia carioca* todos esses pontos podem ser percebidos. Chama a atenção a escassez de pessoas negras nas cenas associadas ao lazer, mesmo na Lapa, *locus* atrelado à cultura negra⁷. Na maior parte do trecho dedicado ao bairro os figurantes e os componentes dos coros são brancos, incluindo-se um grupo de capoeiristas, ainda que vistam camisetas listradas, figurino tradicionalmente associado aos malandros (BALABAN, 2015). Outro ponto em que a ausência de negros se faz sentir é durante a execução de *Manchete*, que tem por cenário a estação de trem Central do Brasil, construída durante o Estado Novo e logo transformada em ícone urbano associado ao universo do trabalho. O fato de haver apenas um ator negro em cena, representando um engraxate – enquanto os jornaleiros, por exemplo, são interpretados por dançarinos

⁷ A exceção fica por conta de Broadway e um grupo de mulheres que sambam num rápido interregno antes do retorno de Suzana e a figuração formada por brancos e brancas.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

brancos – causa estranhamento por apartar, quase completamente, o imaginário trabalhista da negritude.

A distinção racial mais explícita se dá quando Suzana performa como Carmen Miranda em uma favela estilizada, cantando *Batuque no morro*, uma canção vinculada à persona de Carmen, parte da trilha sonora de *A caminho do Rio*⁸. A personagem de Eliana é a única pessoa branca em cena, à frente de um coro formado por pessoas fantasiadas de malandros e baianas, o que ancora o filme no imaginário criado e propalado pelo Estado Novo, não apenas pela homenagem à Embaixatriz do Samba, figura central da Política da Boa Vizinhança (PINTO, 2020), mas por associar a ela um amálgama de referências ao samba, à favela e à negritude. Aqui, o afastamento do contexto em que esse imaginário foi criado possibilita uma representação mais sistematizada, enfatizando-se a separação racial, com a presença de negros ficando quase totalmente restrita à favela e às conexões com o samba⁹.

A apresentação dos três pontos da política cultural do DIP comentados acima deixa patente a possibilidade de uma análise que se empenhe em conectá-los ao tema da representação urbana e da capitalidade do Rio. Essa relação não é totalmente ignorada por alguns autores, mas faltam pesquisas que a esmiúcem. A possibilidade de pensar alguma conexão entre *filmusicais*, chanchadas e as políticas culturais do Estado Novo é uma lacuna deixada, por exemplo, pela ampla pesquisa de Maria Helena Capelato (1998). A autora analisa apenas o cinema oficial – fosse o “educativo”, também pesquisado por Eduardo Morettin (2013), fosse o “moralizante”, objeto de Cláudio A. de Almeida (1999) – mas ignora o cinema comercial.

A proposta, contudo, não é defender a existência de um “dirigismo” por parte do governo – o que, de fato, não parece ter existido –, mas encontrar pontos de contato entre a ampla política cultural estadonovista e a produção cinematográfica de cunho popular. Por certo que o processo de redemocratização ocorrido no pós-1945 se

⁸ Na sequência de *A caminho do Rio* (*Road to Rio*, Norman Z. McLeod, 1947) em que *Batuque no morro* é executada, Bob Hope – interpretando um estrangeiro em visita à cidade – performa como Carmen Miranda, usando um cesto de frutas. O cenário não é uma favela, apenas uma festa popular.

⁹ Para compreender essa operação narrativa é necessário levar em conta outros elementos que ainda não foram abarcados pela pesquisa, como o movimento negro da década de 1950 e a relação de Watson Macedo e outros membros da equipe com o tema.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

apresenta como uma inflexão, mas também é importante perceber a longevidade dos imaginários criados durante o Estado Novo. A imagem de capital que os primeiros governos Vargas construíram não desapareceria em 1945, convivendo ainda alguns anos com outras possibilidades de representação, como no caso de *Sinfonia carioca*. Contudo, como apontei, o filme não “reproduz” esse imaginário sem lhe acrescentar algum nível de criação e inventividade. Por certo, o esquematismo com que a representação racial aparece aqui é a contribuição mais destacada.

Recepção

A recepção ao filme foi atípica, sendo a crítica mais elogiosa do que de costume quando se tratava de chanchadas (PAULA NETO, 2016). Inclusive, a obra ganhou o prêmio de melhor filme no Festival Cinematográfico do Distrito Federal, em 1955. Contudo, são raras as matérias que fazem comentários sobre a representação do Rio e a relação com o imaginário estadonovista.

Ironicamente, foram duas críticas negativas que deixaram pistas de uma recepção sensível a esse tema. A primeira, apesar de considerar o filme pobre, sem criatividade, faz uma ressalva: “os números musicais, *quase todos velhos*, receberam um tratamento considerável e salvam-se pelo bom gosto de suas orquestrações” (MARQUES, 1956, p. 8, ênfases minhas). O que me chama a atenção é que os números são categorizados como “velhos”, ou seja, criados em outro contexto. Ainda que o crítico não se refira ao Estado Novo – e nem faça uma relação direta com a representação do Rio –, resta uma pista de que notou a conexão do filme com o imaginário criado no passado.

A segunda matéria lamenta que “(...) em se tratando de uma revista musical, o samba não tenha a proeminência merecida. Somente no número quase final, *dos passistas*, é que foi obtido um resultado satisfatório (...)” (DENIS, 1956, p. 69, ênfases minhas). Destaco o uso do termo “revista musical” no lugar de “chanchada”, considerado pejorativo, o que se configura como um indício de algum respeito pela obra, mesmo que o tom geral da crítica seja negativo. O mais instigante, contudo, é o fato de o crítico considerar o número “dos passistas” – encenado durante a execução de *Batuque no morro* – como indício de reverência pelo samba e, portanto, digno de

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

elogio. Como demonstrei, esse trecho é o que mais explicita as relações do filme com o imaginário criado pelo Estado Novo e, novamente, apesar de não se fazer conexões claras, ficam indícios de uma percepção sensível a esse respeito. Ainda assim, preciso admitir que o resultado é decepcionante.

Ao lidar com as críticas sobre *Rio fantasia* (1957), outro filme de Watson Macedo em homenagem ao Rio de Janeiro, Eliska Altmann também percebeu a ausência de referências à cidade. Por outro lado, um filme como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), contemporâneo dos de Macedo, mas realizado em diálogo com o Neorrealismo italiano e se propondo a pensar criticamente a cidade, suscitou debates acalorados sobre a representação urbana. A conclusão da autora é elucidativa, ao defender que, apesar de também lidar com imagens que possibilitavam pensar a nacionalidade a partir do Rio, como Nelson P. dos Santos, Watson Macedo o fazia a partir de uma proposta lúdica, o que invisibilizava a complexidade de suas produções:

Enquanto o gênero representado por Macedo “refletia um povo brincalhão, irônico e feliz, que (...) namorava no Pão de Açúcar, tinha esperança no futuro e orgulho de ser bairrista, cantando a Cidade Maravilhosa”, o (neo)realismo de Nelson Pereira, com seus “pequenos vendedores de amendoim”, traduziu uma “linguagem autenticamente nacional” e a “autenticidade do Brasil e sua gente”. Assim, com um filme “limpo, honesto, espécie de crônica cotidiana da cidade do Rio de Janeiro”, o cineasta conseguiu “libertar o cinema brasileiro de sua ingenuidade popularesca”, representada por “filmes comerciais”, com “sucesso de bilheteria”. (ALTMANN, 2017, *online*¹⁰).

A reação da crítica, por mais relevância que possua, não dá conta de pensar a recepção do público. Ainda que seja muito difícil mensurar as reações das plateias das chanchdas para além dos números de bilheteria, há registros orais que fornecem alguns rastros. É o caso do depoimento de Silvio de Abreu concedido a Duda Leite, no site da MIS-SP, a respeito de sua relação com os musicais. O dramaturgo começa contando que descobriu o gênero ainda muito cedo, com os filmes estadunidenses. Contudo, essas produções tinham a desvantagem da barreira lingüística (ainda criança, Silvio não conseguia ler as legendas com a velocidade exigida para a fruição das obras) e

¹⁰ Os trechos entre aspas correspondem a amostras de comentários e críticas sobre os filmes e/ou seus diretores, que foram analisados pela autora ao longo do artigo.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

apresentavam cenários muitos distantes da sua realidade. No entanto,

(...) no ano seguinte, meu pai me levou para assistir *Carnaval no fogo* [que] foi uma revelação para mim porque falava português, era lindo, as pessoas dançavam e cantavam, tinha uma terra maravilhosa chamada Rio de Janeiro e era um lugar que eu poderia, quem sabe, um dia ir, né? (...) Tem filmes que eu vi milhares de vezes. *Sinfonia carioca*, por exemplo (...) eu devo ter visto umas 40 vezes. E indo ao cinema! Que o filme fazia muito sucesso, né? Depois, no ano seguinte, ele fez um outro filme chamado *Rio fantasia*. Eu ia ver também, 500 mil vezes. Sabia todos os diálogos de cor, sabia todas as músicas de cor. Pegava os discos, escutava os discos. Fazia tudo, tinha até... até há pouco tempo tinha o LP 8" de *Sinfonia carioca*. (LEITE, 2021, online)

Para além da reação entusiasmada a *Sinfonia carioca*, gostaria de remarcar neste depoimento a relação que Silvio estabelece entre *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1948) e a paisagem carioca, surgindo como um chamariz na tela, uma “terra maravilhosa” onde “as pessoas dançavam e cantavam”. Ainda que seja o registro da memória de um espectador apenas, essa descrição dá pistas para se pensar o quanto as chanchadas contribuíram para a formação da subjetividade de suas plateias, mediando – com sons e imagens – a construção de um imaginário sobre aquela que então era a capital do país.

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. A capital contaminada: a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”. In: LOPES, Antônio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como agitador de almas*. Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Editora Annablume, 1999.

ALTMANN, Eliska. O Rio capital imaginado pela crítica cinematográfica: os casos de Rio Fantasia e Rio, 40 graus. Caderno CRH, vol. 30, n. 81, 2017.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói, RJ: Intertexto, 2000.

BALABAN, Marcelo. “Quem tem... barriga tem medo”: imagens de capoeiras na imprensa ilustrada da Corte. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 51, 2015.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

BERGFELDER, Tim et al. *Film Architecture and the Transnational Imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

DENIS, Carlos. Sinfonia carioca. *Revista de Cinema* (MG), n. 22, abr./mai. 1956.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/PPGH-UFGM, 2003.

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

GOMES, Angela de Castro. A construção do homem novo: O trabalhador brasileiro. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi de; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Angela Maria Castro (orgs.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. 2013. 452 f. Tese (doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2013.

KUTCHMA, Silvia Maria. A imagem, a miragem, o engano: a dramaturgia da cidade. In: MARTINS, Carlos (org.). *A paisagem carioca*. Rio de Janeiro: RioArte, 2000.

LEITE, Duda. *Musicais no cinema: Entrevista com Sílvio de Abreu*. Acervo MIS-SP Disponível em: (<https://acervo.mis-sp.org.br/video/musicais-no-cinema-entrevista-com-silvio-de-abreu>). Acesso em: 20 jul. 2021.

MARQUES, Azevedo. Revista das estreias. *Cine Repórter*, 21 de janeiro de 1956.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Editora Alameda, 2013.

MOTTA, Marly Silva da. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). *Rio de Janeiro: uma cidade na História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

PAULA NETO, Oscar José de. *Descascando abacaxis: a dissintonia entre a crítica e as chanchadas brasileiras na hegemonia de uma cultura cinematográfica na década de 1950*. 2016. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Refrações da Embaixatriz do samba: a persona de Carmen Miranda em chanchadas brasileiras dos anos 1950. In: MAIA, Andréa Casa Nova. *Recortes do feminino: cristais de memória e história de mulheres nos arquivos do tempo*. Rio de Janeiro: Telha, 2020.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: _____ (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. v 4. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao Tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano*, Livro 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.