

Chanchada e intermidialidade: alguns comentários sobre *Aviso aos navegantes* (1950)

Flávia Cesarino Costa

Professora de Teoria do Audiovisual na
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e autora de
O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.
flavia.cesarino@uol.com.br

RESUMO

Neste artigo abordamos o filme *Aviso aos navegantes*, dirigido por Watson Macedo em 1950 para a produtora carioca Atlântida Cinematográfica, considerando as formas particulares de inter-relação do cinema brasileiro sonoro da primeira metade do século 20 com outras práticas culturais. Procuramos utilizar a *intermidialidade* como categoria crítica, acolhendo a natureza híbrida do cinema brasileiro como fator explicativo que permite o entendimento das comédias musicais como inseridas num conjunto mais amplo de diversas práticas culturais.

Palavras-chave: *Números musicais. Cinema brasileiro. História do cinema.*

ABSTRACT

This article analyses the film *Aviso aos navegantes*, directed by Watson Mecedo in 1950 for Atlântida Cinematografica, addressing the relationship between Brazilian cinema and other cultural practices during the first half of 20th century. Intermidiality is used as a critical category suitable to understand Brazilian musical comedies inside a broader context of cultural practices.

Keywords: *Musical Numbers. Brazilian cinema. Film History.*

Artigo submetido
em: 31/08/2016
Aceito para publicação
em: 02/09/2016

Ao entrevistar o diretor Carlos Manga, para um estudo sobre as trilhas musicais dos filmes produzidos pela Atlântida Empresa Cinematográfica, a pesquisadora Silvia Ciocci fez uma pergunta importante: “Porque é que o galã brasileiro diferentemente do americano nunca cantava? O Cyl nunca cantou, John Herbert foi dublado. De onde vem esta diferença com o musical norte-americano?” (CIOCCI, 2010, p.249). O diretor carioca respondeu que cantar, “eles podiam, mas era música de carnaval. E cantar é uma coisa, e *cantar* (com ênfase) é outra. Quando eu botei o John Herbert cantando não foi com a voz dele, foi com a voz de um pobre coitado que ninguém sabia quem era e depois ficou famoso no Brasil inteiro.” (CIOCCI, 2010, p.250). Para o diretor estava claro que dirigir uma chanchada implicava em administrar atores e cantores com competências diversas, muitas delas relacionadas a atividades exteriores ao cinema.

A resposta de Carlos Manga remete àquilo que muitos historiadores recentes apontam como características definidoras do cinema brasileiro até o final da década de 1950: a presença de “diálogos constantes com o teatro popular – e espetáculos de palco em geral – e o cinema hollywoodiano” (ARAÚJO, 2009, 62); a articulação com “outros meios de comunicação e produtos como o rádio, o disco e a imprensa escrita, e com formas artísticas como a música popular e o teatro de variedades como forma de sobreviver e obter reconhecimento junto ao público” (SCHVARZMAN, 2008, p.78); e a sustentação no “talento e popularidade de estrelas conhecidas do teatro de revista, da música popular e do rádio” e na combinação de diálogos engraçados e músicas de carnaval. (VIEIRA, 2012, p.143).

No ambiente dos filmes musicais brasileiros circulavam cantores que só cantavam, atrizes que também cantavam, alguns cantores que atuavam, atores de revista que eram cômicos e também cantavam, atores novatos, cantoras que também dançavam, dançarinas e rumbeiras que também atuavam, funcionários públicos aspirantes a diretores, estrangeiros aspirantes a técnicos. Tal mistura de funções indica que, para além de precariedades ou improvisação, há no cinema brasileiro da primeira metade do século 20 uma imensa gama de influências sobre as práticas de encenação e produção de filmes – um trânsito intenso por áreas eruditas e populares da indústria do entretenimento, e uma ativa circulação de profissionais e do público entre um amplo escopo de práticas culturais: que vão dos concursos de rainha do rádio, bailes de periferia e desfiles de carnaval às apresentações de companhias de dança e atrações musicais estrangeiras, do teatro popular às experiências do Teatro Experimental do Negro. E como forma de publicidade, constituiu-se uma prática de estrelismo que se espalhou das rádios para o cinema.

Neste artigo comentaremos alguns números musicais do filme *Aviso aos Navegantes*, dirigido por Watson Macedo em 1950 para a produtora carioca Atlântida Cinematográfica, considerando as formas particulares de inter-relação do cinema brasileiro sonoro da



primeira metade do século 20 com esse leque de outras práticas culturais¹. Tais conexões caracterizam a história do cinema brasileiro desde seu início, mas foram avaliadas de diferentes maneiras pela crítica e pelos historiadores, ao longo do tempo.

Vistas por muitos de seus contemporâneos como um defeito, as conexões intermediárias das comédias musicais brasileiras têm sido recentemente abordadas por alguns historiadores como elementos de um rico e multifacetado objeto de pesquisa. Nesse sentido, um caminho possível para analisar os números musicais dos filmes brasileiros das décadas de 1940 e 1950 tem sido os dos estudos de caso e de tópicos específicos que, somados uns aos outros, vêm compondo uma prolífica rede de conhecimentos complementares.

Trata-se aqui de utilizar a *intermedialidade* como categoria crítica, lembrando o sentido baziniano do cinema como arte “impura”, mas acolhendo a perspectiva de Lúcia Nagib, na qual “o cinema impuro deixa de ser um objeto e se torna um método” porque acolhe a natureza híbrida do cinema como sua condição fundante. A ideia é, nesse sentido, superar as análises que tomam por base o que é exclusivo do cinema, e juntar-se aos estudos que procuram um “criticismo emancipado capaz de entender o cinema para além dos constrangimentos da especificidade da mídia” (NAGIB e JERSEV, 2014: p.xxi).

A era das comédias musicais no Brasil começa com a chegada do som em 1931 e estende-se à chegada da TV no final dos anos 1950s. O som permitiu que esses filmes integrassem elementos de fortes tradições culturais brasileiras. A música popular trouxe músicos e cantores conhecidos do público, para executar sambas, marchinhas, baiões, frevos e outros ritmos. Com a generalização dos programas de rádio nos anos 1940s, cantores, músicos e arranjadores que participavam de programas ao vivo passam a trabalhar nas trilhas musicais dos filmes. Outra forte tradição era o teatro de revista, de onde atores, comédicos e vedetes traziam suas performances e sua fama para o cinema.

O vínculo entre o cinema e outras formas de entretenimento popular levou à consolidação de um gênero considerado especificamente brasileiro, a *chanchada*. Segundo Rafael de Luna Freire, o termo *chanchada* aparece nos anos 1940s para indicar um ambiente de insatisfação dos críticos com o fato de que a maior parte da produção cinematográfica brasileira era composta por estas comédias feitas de números musicais, entremeados a situações cômicas estreladas por atores do teatro e cantores do rádio, com uma linha narrativa tênue e forte conexão com as atividades do Carnaval (FREIRE, 2011, p.103). Mesmo amadas pelo público, as chanchadas eram frequentemente atacadas pela crítica, porque faziam enorme sucesso, mesmo misturando de forma irregular e precária a lógica das atrações musicais e do palco ao paradigma do cinema clássico.

O termo *chanchada* já era usado no teatro e, como explica Freire, foi “um *adjetivo* utilizado para descrever negativamente filmes mal feitos, identificados com vários gêneros, como

¹ Este artigo integra um projeto de pesquisa mais amplo que vem sendo desenvolvido por pesquisadores da Universidade Federal de São Carlos, no Brasil, e da Universidade de Reading, na Inglaterra, supervisionado pela professora Lúcia Nagib, e que se denomina “Por uma história intermediária do cinema brasileiro”. Minha pesquisa é financiada pela FAPESP - Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, a quem agradeço o apoio.

comédias, musicais, revistas ou carnavalescos". O autor demonstra que o adjetivo chanchada "passou entre os anos 1940 e 1960 por um processo de substantivação" e que, posteriormente, ao longo dos anos 1970 e 1980, foi sendo liberado do juízo de valor que o acompanhava e usado de forma mais objetiva pelos historiadores (FREIRE, 2011: 95-96).

Na década de 1980 João Luiz Vieira impulsionou uma importante revalorização das chanchadas (VIEIRA, 1977, 1983, 1996, e 1987). Em artigo mais recente destinado ao público internacional, Vieira ressaltou a importância da cultura carnavalesca para o entendimento destes filmes. Para ele o carnaval, como "forma de expressão cultural profundamente polifônica e mestiça", é um instrumento útil para investigar o cinema brasileiro, principalmente o "sentimento utópico" materializado nos musicais brasileiros, que expressa nas chanchadas um "diálogo cultural inédito entre o cinema e a sociedade". Diferentemente do filme hollywoodiano, que suspende a realidade sócio-política em favor do escapismo, as chanchadas brasileiras fazem convergir duas utopias – de um lado, uma autocrítica do país, e de outro um desejo profundo de construção de um cinema forte – através de "uma intensificação emocional que não exclui o senso de realidade e as demandas sociais" (VIEIRA, 2012, p.143-144).

Como imagens do Brasil, as chanchadas estão formatadas no trânsito ambíguo entre a ideia de uma excelência hollywoodiana e o diálogo com as estratégias concretas de produção. As encenações musicais se fazem, nesse sentido, como metáforas que se apoiam no padrão clássico e ao mesmo tempo desmentem, em cada detalhe, a possibilidade de sua reprodução, deixando falar a diversidade artística do país em potentes figuras da cultura brasileira.

Em seu livro sobre o musical de Hollywood, Jane Feuer comenta que a aura de aparente espontaneidade dos números musicais, nos quais cantores e dançarinos se relacionam com muita leveza com objetos e ambientes de situações cotidianas, é conseguida, na verdade por um pesado conhecimento tecnológico: "Como modo de produção do musical hollywoodiano, a engenharia é neutralizada por um conteúdo que se apóia na bricolagem. Perdemos toda a sensação do cálculo subjacente aos números e ganhamos, no lugar disso, uma aura de espontaneidade absoluta" (Feuer, 1993: 7). Nos números musicais dos filmes brasileiros, entretanto, ocorre o oposto: nunca esquecemos o "cálculo subjacente" às encenações dos números, e a "engenharia" está sempre posta a nu. De fato, isso é o que define as chanchadas: suas conexões intermediárias e seus processos de produção nunca são apagados, Seus números musicais têm uma lógica própria, que os afasta tanto da história que está sendo contada quanto do cânone hollywoodiano.

Em seu período inicial, na década de 1930, as chanchadas eram formadas por uma série de números musicais relacionados aos sucessos lançados no carnaval, mas que não tinham elo maior com as tramas. Esse primeiro período se dará sob o domínio da Companhia Cinédia, gerenciada por Adhemar Gonzaga e dona do primeiro grande estúdio brasileiro. Nesta fase dominam enredos que se passam em casinos, rádios e bastidores de espetáculos, em estilo próximo aos musicais da Fox.

Um segundo período abarca as décadas de 1940 e 1950, dominadas pela Cia. Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941 e comprada em 1947 pelo maior exibidor do Rio de Janeiro, Luis Severiano Ribeiro. Nos modestos estúdios da Atlântida trabalhavam reduzidas equipes técnicas,

com equipamentos de segunda mão e muita improvisação, que com a chegada de Severiano foram direcionadas para uma estratégia voltada a diminuir os gastos e maximizar os lucros. Ao longo dos anos 1950s produtores independentes, bem como empresas de São Paulo, como a Vera Cruz e a Maristela, também produzirão comédias musicais.

Parte do sucesso dos números musicais no cinema estava relacionado não apenas à aparição de dançarinos e músicos conhecidos, mas também à participação de comediantes provenientes do teatro de revista. Exemplos conhecidos de performances destes atores em números musicais são o chamado “passinho de ganso” de Oscarito numa cena de *Tristezas não pagam dívidas* (1944, direção de Ruy Costa e José Carlos Burle), Ankito e Violeta Ferraz dançando “La cumparsita” em *É fogo na roupa* (1952, direção de Watson Macedo), e Dercy Gonçalves e Grande Otelo apresentando o número “Onde está Yayá” na boite Favela em *Depois eu conto* (1956, direção de Watson Macedo). São coreografias inseridas na diegese das tramas, mas que trazem atuações no estilo histriônico das revistas teatrais.

As rotinas do teatro popular, os cantores famosos, e encenações de histórias provenientes do teatro e do cinema estarão presentes nos números musicais dirigidos entre 1945 e 1960 por Watson Macedo (1918-1981) um dos mais prolíficos diretores de chanchadas, primeiro na Atlântida Cinematográfica, e depois de 1952 como produtor independente.

Em 1945 Watson Macedo, que já tinha exercido várias funções no estúdio Brasil Vita Filmes, de Carmem Santos, é chamado por Moacyr Fenelon para trabalhar na Atlântida. Sua função seria dirigir comédias que dessem dinheiro, dando a elas um formato mais eficiente. Macedo dirige *Não adianta chorar* (1945), *Segura esta mulher* (1946) e *Este mundo é um pandeiro* (1946), dentro do padrão que incluía esquetes humorísticos no estilo dos apresentados nos casinos, sátiras do teatro de revista e números musicais do rádio. Mas a partir de *Carnaval no fogo* (1949) o diretor terá muito êxito na mistura de enredos românticos e tramas de suspense aos elementos musicais e de piadas do rádio e do teatro já conhecidos do público (Vieira, 2002: 148).

Apesar do enorme sucesso de seus filmes, Watson Macedo tendeu a ser desvalorizado pela crítica, por historiadores, e por seus colegas na Atlântida por ser considerado muito “americanizado” e ao mesmo tempo por não aderir aos mecanismos críticos da paródia, tal como fizeram outros diretores de chanchada como José Carlos Burle ou Carlos Manga. Mas em seus números musicais o diretor trabalhava as estrelas do rádio e as performances dos comicos de revista de um ponto de vista cinematográfico, procurando mover a câmera e trabalhando com efeitos de luz e foco que demonstram um diálogo com o repertório plural do teatro popular, mas ao mesmo tempo uma superação das origens radiofônicas e teatrais desses números musicais. Macedo contratou gente dos casinos, coreógrafos famosos como Juliana Yanakiewa e suas bailarinas, bem como sambistas, passistas e

cabrochas do mundo do samba. Seus cenários mimetizavam a exuberância das revistas teatrais de Walter Pinto e ao mesmo tempo as atividades da cultura erudita, como o balé e a música clássica.

Hernani Heffner, pesquisador e conservador-chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, considera que Macedo inaugura uma vertente de sofisticação que tem Hollywood como clara referência, mas que ao mesmo tempo dá aos seus atores a oportunidade de fazerem o que sabem a partir de seu repertório popular. Segundo Heffner, a rejeição das chanchadas pela crítica relaciona-se a esta ambivalência. Para ele a chanchada possui

Four-Channel Re-Recording System

By HOWARD RANDALL and F. C. SPIELBERGER
RCA VICTOR MEXICANA, S. A., MEXICO, D. F.

Summary—A 35-mm re-recording channel consisting of four film phonographs, a projector, associated power supplies, and a mixing console, providing low installation cost and extreme operating economy, were required for an installation in Brazil. A rather unique and practical solution to the problem is presented.

THE CURRENT trend in the layout and design of motion picture sound recording and reproducing equipment is toward much more elaborate, complicated, and expensive installations. Flexibility is, of course, a prime consideration and no modern re-recording channel would be considered complete without a multitude of film phonographs, preamplifiers, booster amplifiers, equalizers, electronic mixers, limiting amplifiers, reverberation chambers, signal systems, and Selsyn-drive systems that provide for synchronous rewind of all film phonographs.

A studio in Brazil, however, required a four-channel re-recording system providing most of the usual conveniences and, at the same time simple, compact, and easy to maintain. It had to have low installation cost and provide for extreme operating economy without seriously compromising the quality of the final release-print sound track. Amplifiers and the mixing console were relatively straightforward and presented no serious problem since it was possible to keep the quality up and cost within reasonable limits at only a nominal sacrifice in flexibility, by getting along without many of the now customary "refinements" that represent a substantial item of expense.

The film phonographs, projector, recorder, and their motor-drive systems presented a difficult problem that had no such ready solution. It was necessary to break with tradition and develop a "packaged" system of somewhat unconventional design.

The film phonographs and projector must, of course, remain in "sync" at all times, while it is only necessary for the recorder to run at synchronous speed during a "take." Synchronism is not required during the acceleration period. For this reason it was decided to use one three-phase synchronous motor on the recorder and another three-phase synchronous motor driving the four film

502

MAY, 1948 JOURNAL OF THE SMPE • VOLUME 50

FOUR-CHANNEL RE-RECORDING SYSTEM

503

phonographs and projector through a common mechanical interlock system.

Standard pedestal mounting of the film phonographs was out of the question and since the entire system, with the exception of the mixing console, was intended for two-man operation, the soundheads were

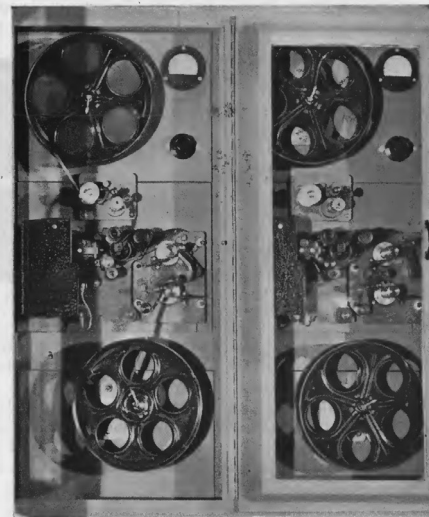


Fig. 1

arranged at extremely close quarters in a single metal cabinet. A close-up of two of the units is shown in Fig. 1; the left cabinet has the glass door opened showing accessibility for threading. The film rewind mechanism and control for the magnetic film drive are mounted on the upper panels. Standard RCA reproducer heads are

Figura 1: O gravador de quatro canais de Howard Randall
(*Journal of the Society of Motion Picture Engineers*,
volume 50, maio de 1948, número 5, p. 502 - 504)

504

RANDALL AND SPIELBERGER

mounted on the center panels and the take-up mechanisms are mounted on the lower panels.

Power is supplied to all film drives from a common shaft running the length of the cabinet and driven by a one-third-horsepower, 110-volt synchronous motor mounted on the right end of the cabinet as shown in Fig. 2.

The projector is driven directly from the other end of the motor shaft. By introducing just the right amount of mechanical com-

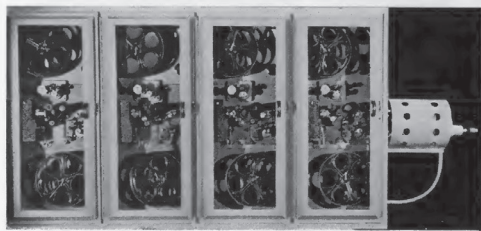


Fig. 2

pliance between the motor and sound-film drives, "reflections" from the projector mechanism are reduced to a minimum and do not appear as motion disturbances in the reproduced sound.

Shortcomings of this system are recognized; however, the solution of several very practical problems should be of interest to equipment designers and application engineers who have also been faced with the problem of putting a bushel of sound equipment into a half-bushel basket.

grande contradição, porque espelha, de um lado, a vontade do Brasil ser uma civilização de tipo europeu e de outro lado, buscar este equilíbrio de forma coerente, mas a partir de uma forte base popular, que negava o tempo todo este objetivo. (HEFFNER, 2015). Para Heffner, a mistura do erudito e do popular "era operada conscientemente por Watson Macedo e por José Carlos Burle" e as cenas que criavam buscam uma interação entre estes pólos sem desmerecer nenhum dos dois (HEFFNER, 2010).

Procurarei discutir estas ambivalências a partir números musicais do filme *Aviso aos navegantes*, dirigido por Watson Macedo para a Atlântida em 1950.

A história se passa a bordo de um navio de passageiros que parte de Buenos Aires com destino ao Rio de Janeiro. O filme trazia as maiores estrelas cômicas do cinema, vindas do teatro de revista: Oscarito, nos papéis de um clandestino e Grande Otelo como o chefe da cozinha que o descobre no meio da viagem. Uma perseguição a um misterioso espião e desencontros amorosos são, na trama, intercalados a dezenas de números musicais.



Figura 2: Eliana e dançarinos no número musical “Bate o bumbo, Sinfrônio” em *Aviso aos navegantes* (1950).

Anselmo Duarte, é o capitão do navio que namora a dançarina encarnada por Eliana Macedo. Adelaide Chiozzo é a sua melhor amiga – e casualmente é também sanfoneira. Diferentemente dos comediantes do teatro, Eliana tinha sido apresentada ao cinema por seu tio Watson Macedo. Não era atriz, nem dançarina profissional, nem mesmo cantora. Eli de Souza Macedo era professora numa escola pública do interior do Rio de Janeiro mas foi lançada no cinema com o nome de Eliana em *E o mundo se diverte* (1949, Watson Macedo), porque atuava com graça e alegria, incorporando, segundo João Luiz Vieira, o ideal arquetípico das mocinhas dos musicais americanos, ao mesmo tempo que citava os gestos estilizados e as coreografias de Carmem Miranda (VIEIRA, 2012; 148). Branca e loira, Eliana tornou-se a maior estrela destes filmes, porque ao mesmo tempo tinha grande versatilidade e trânsito com o popular.

Conforme depoimento de Hernani Heffner à pesquisa de Silvia Ciocci (2010), *Aviso aos navegantes* é produzido num momento em que há um salto de qualidade nas técnicas de som da companhia. Até então, a Atlântida usava fundos orquestrais pré-gravados nos estúdios das estações de rádio, com arranjos de maestros de formação erudita e onde só havia um canal para as gravações. Estes fundos eram tocados nas filmagens, e se gravava em som direto apenas a voz do cantor.

Mas em 1950 um técnico de som norte-americano chamado Howard Randall vendeu à Atlântida, através de Watson Macedo um equipamento de som que modificaria a qualidade sonora dos filmes da companhia. Randall tinha chegado ao Brasil em 1948 com uma aparelhagem de quatro canais RCA inventada ou readaptada por ele (Figura 1). Segundo Hernani Heffner, era uma mesa de mixagem de som que também podia ser colocada no set de filmagem e “servia como mesa de modulação e equalização” (HEFFNER, 2010, p.191).

O equipamento já tinha sido motivo de discórdia ao ser vendido no início de 1950 para a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, num acordo obscuro feito com o diretor Franco Zampari. Tal compra foi feita à revelia do então produtor geral da Companhia, o recém-contratado Alberto Cavalcanti, que preferia o sistema Western Electric e que em suas memórias deplora o ocorrido (PELLIZZARI e VALENTINETTI, 1995, p.160). O aparelho foi usado na filmagem de *Caiçara* (1950, Adolfo Celi) antes de ser vendido por Randall à Atlântida. O dispositivo permitia melhores condições de mixagem e seu uso consciente foi aperfeiçoado em *Aviso aos navegantes* pelo técnico Aloísio Viana. Em 1954

a Atlântida comprará os equipamentos de som da produtora paulista Maristela – uma mesa de oito canais e um conjunto de microfones e gravadores, configurando um segundo salto de qualidade na captação sonora, com técnicos de som que tinham à frente Viana. Isto explica porque os filmes feitos após 1954, principalmente os musicais de Carlos Manga, possuem uma qualidade sonora muito diferente dos produzidos nos anos 1940, sendo mais conhecidos, melhor ouvidos e mais estudados.

O número “Bate o bumbo, Sinfonico” abre o filme e é apresentado antes de qualquer explicação sobre a trama. Neste primeiro exemplo, temos um baião (ritmo nordestino) cantado por Eliana, que caminha com os dançarinos por rampas inclinadas inspiradas nos números musicais hollywoodianos. A coreografia é assinada por Juliana Yanakiewa, dançarina polonesa que veio ao Brasil com outros bailarinos clássicos nos anos 1940 e não pode mais voltar por causa da guerra. Em 1950 Yanakiewa fazia parte do mundo do balé clássico carioca e também transitou pelas produções cinematográficas durante toda a década.

Percebemos aqui que a encenação de Macedo é claramente voltada para um enquadramento cinematográfico que joga com o dinamismo das formas circulares e com o contraste preto e branco destas formas que se repetem nos objetos e nas roupas (Figura 2), diferentemente de muitas produções anteriores ligadas a apresentações musicais de palco, bem mais estáticas.

Carlos Manga, outro diretor da Atlântida, comentou em entrevista a Silvia Ciocci que a conexão com o cinema estrangeiro é proposital, mas adaptada: “É o que eu sempre digo, o americano punha a estrela descendo uma passarela de 180 metros. A gente punha a Eliana descendo uma de 1m80, mas era a influência do cinema americano, só isso. Isso é que influencia tanto. “Bate o bumbo, Sinfonico” é uma passarelinha daqui até aqui. Então essa coisa clássica, vamos dizer, a música d’*O manto sagrado*, fez sucesso. O povo assimilava esse tipo de música (...).” (Ciocci, 2010, 67).

Com efeito, Macedo misturava a atuação característica do teatro de revista com o planejamento de coreografias feitas para a câmera, bebendo na fonte do musical americano. Diferentemente de diretores como José Carlos Burle e Moacyr Fenelon, Watson Macedo vai buscar uma maior sofisticação do espetáculo cênico. Neste número, Macedo responde ao gosto popular, usando o ritmo do baião, lançado na década de 1940 por Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, que é também o autor dessa música.

Há também aqui reflexos das mudanças sofridas no teatro de revista durante os anos 1940s. Com a censura política estabelecida pela ditadura Vargas, as charges políticas e números cômicos deste tipo de teatro perderam espaço para uma nova tendência, que foi capitaneada no Rio de Janeiro pelo empresário teatral Walter Pinto.



Figura 3: Jorge Goulart em “Sereia de Copacabana” (*Aviso aos navegantes*, 1950)

Figura 4: Bené Nunes e sua orquestra contracenam com a bailarina Juliana Yanakiewa e um casal que dança gafeira, em arranjo do “Concerto número 1 para piano e orquestra” de Tchaikovsky.



O filho do veterano Manoel Pinto assumiu a direção do teatro Recreio em 1940 e transformaria a cena da revista teatral nos próximos 20 anos, que é o período em que se filma *Aviso aos navegantes*. Walter Pinto viajava ao exterior para pesquisar as novas tendências dos shows ligados ao Music Hall, distanciando as revistas de comentários políticos. Pinto vai afastar o teatro de revista das tramas muito complicadas e conduzir a revista teatral na direção de espetáculos feéricos cheios de mulheres bonitas e com pouca roupa, nos quais a música, o carnaval, os efeitos visuais e apoteóticos em rampas e plataformas passaram a ter importância crucial e a conquistar o público. As apresentações de Walter Pinto já processavam a influência do cinema americano e faziam também uma mistura de erudito e popular, inserindo na programação números de fantasia com bailarinas clássicas.

Uma passarela aparece também no número “Sereia de Copacabana”, desta vez imitando o calçadão de Copacabana, sobre o qual o cantor Jorge Goulart canta em meio aos banhistas (Figura 3).

Outro número musical do filme, que reinterpreta o Concerto número um para piano, de Tchaikovski é um exemplo interessante das misturas promovidas por Watson Macedo. Temos aqui uma figura frequente nas comédias musicais da Atlântida, o pianista Bené Nunes, que como outros vai fazer este trânsito entre o popular e o erudito. O músico era ao criticado por uns e elogiado por outros pelas incursões jazzísticas que adicionavam ainda mais elementos nestas misturas musicais. A presença de Bené Nunes em vários filmes indica uma preocupação com as críticas o que se considerava uma baixa qualidade das chanchadas. Nesse sentido Heffner ressalta que “a mistura do universo cultural que gira em torno da música erudita com o universo da música popular é conscientemente operada na Atlântida, particularmente no Macedo e no Buple”, numa tentativa fazer interagir estes dois mundos (HEFFNER, 2010, p.209).

Ciucci lembra-nos que os compositores que trabalhavam para a Atlântida e mesmo antes, para outras companhias nos primeiros anos do cinema sonoro já sofriam com este dilema, pois tinham uma formação musical erudita mas encontravam nas rádios o seu sustento. Ali, lhes pediam para rearranjar as trilhas dos filmes americanos para as orquestras de rádio: “Toda a trilha musical dos filmes da Atlântida, musicais e não musicais, tem como base a trilha do cinema americano da década de 30, mas os procedimentos chegam aos filmes dos anos 1940 e 1950 com um toque de popular, de brasileiro”. (Ciucci, 2010: 65). Lindolfo Gaya, que faz o arranjo musical deste número que vimos, a partir

do Concerto número um para piano de Tchaikovski, era um destes músicos, que no entender de Carlos Manga, “era um grande orquestrador de sambas” (CIOCCI, 2010, p.249).

Macedo vai escolher Juliana Yanakieva para dançar a parte clássica, mas ela não coreografou a dança de gafeira do casal, que dança com desenvoltura o ritmo com o qual está claramente acostumado. É importante ressaltar que a dança de gafeira tem suas origens nas primeiras sociedades recreativas que apareceram nas cercanias da Praça Onze carioca no século 19. Para José Ramos Tinhorão, o que definia as gafeiras desde a origem era serem bailes de gente pobre - negros e mestiços impedidos de se divertir ao lado dos brancos – onde as tentativas de se imitar os bailes da classe média resultavam em inúmeras *gaffes* – daí serem chamadas por um cronista de gafeiras. (Tinhorão, 2005: 207-208).

Interessa aqui o contraste de ritmos musicais de origens sociais diferentes. Macedo vai sobrepor Juliana Yanakiewa, um símbolo da cultura europeia clássica no Rio de Janeiro, mas que também coreografou o número de baião visto antes, ao casal que baila um ritmo popular, exercendo talvez aquilo que José Miguel Wisnik vai nomear como “um traço radicalmente multicultural e multiétnico da condição brasileira”, que inclui certa “vocaçãõ para cruzar ou dissipar fronteiras” (2007: 56-57). (Figura 4)

A fumaça que aparece como elemento cenográfico neste número musical não deixa de chamar a atenção por sua rebeldia, pois há momentos em que ela se espalha demasiadamente e esconde a bailarina e o músico. Outro número musical do filme revela também a fuga da “engenharia” citada por Jane Feuer: em “Tomara que chova”, Emilinha borba canta essa música de carnaval embaixo de um guarda-chuva num cenário invadido por vento, trovões e água cenográficos. Uma série de coristas femininas invade a cena, dentro de capas de chuva transparentes. Um close de Emilinha mostra a água sobre sua face, o vento é demasiado, quase descontrolado, o que na verdade chama a atenção para o conteúdo da música, que fala das agruras da falta de água na cidade (Figura 5)

A discussão destes poucos exemplos objetiva iniciar um debate sobre as interações entre as comédias musicais e as práticas culturais relacionadas a elas, que podem ser vistas não como interferência indesejada, mas como constitutivas destes filmes. Podemos constatar que Macedo retira as chanchadas de seu formato radiofônico vigente até 1948, dando-lhes um sentido de espetáculo popular verdadeiramente cinematográfico, mas o faz, paradoxalmente, ao incluir na narrativa as contraditórias interferências midiáticas de seu tempo.



Figura 5: Emilinha Borba dança na chuva em “Tomara que chova”, acompanhada de coristas e um dançarino de frevo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. 2015. Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *Alceu*, v.16, n.31, julho/dezembro 2015, p.62-73.
- CIOCCI, Sandra Cristina Novais. 2010. *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*. Dissertação de mestrado, Campinas, Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de Artes, 2010.
- FREIRE, Rafael de Luna. 2011. *Carnaval, mistério e gângsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*, tese de doutorado, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2011.
- HEFFNER, Hernani. 2010. Entrevista em CIOCCI, Sandra Cristina Novais. *Assim era a música da Atlântida*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de Artes, 2010, p.186-215.
- HEFFNER, Hernani. 2016. Entrevista à autora em 15 de janeiro de 2016. Digitado.
- NAGIB, Lúcia e Anne JERSLEV. Introduction. In: NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (eds.). *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, Londres, I.B.Tauris, 2014.
- SCHVARZMAN, Sheila. 2008. Cultura popular massiva no Brasil: o lugar do cinema sonoro e sua relação com a música popular. *Icone*, Vol.10, n.1, p. 77-99, julho de 2008.
- VIEIRA, João Luiz. 1977. *Foto de cena e chanchada: a eficácia do "star system" no Brasil*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977.
- VIEIRA, João Luiz. 1983. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.41-42, 1983.
- VIEIRA, João Luiz. 1987. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (ed.). *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.
- VIEIRA, João Luiz. 1996. Cinema e performance. In: XAVIER, Ismail (ed.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 337-351.
- VIEIRA, João Luiz. 2012. Brazil. In: CREEKMUR, Corey K.; MOKDAD, Linda (eds.). *The International Film Musical*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p.141-154.
- WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, n. 157, 2º. semestre de 2007, p. 55- 72.