



Matrizes

ISSN: 1982-2073

ISSN: 1982-8160

matrizes@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

de A. Duarte Valente, Heloísa; Wajnman, Solange
No tom, como manda o figurino: a estética da chanchada pela música e pela moda a
Matrizes, vol. 13, núm. 2, 2019, pp. 203-224
Universidade de São Paulo
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p203-224>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143065890010>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais informações do artigo
- ▶ Site da revista em redalyc.org



Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

No tom, como manda o figurino: a estética da chanchada pela música e pela moda^a

In the mood, by the book: the aesthetics of the chanchada genre through music and fashion

HELOÍSA DE A. DUARTE VALENTE^b

Universidade Paulista, Programa de Comunicação e Cultura Midiática. São Paulo – SP, Brasil

SOLANGE WAJNMAN^c

Universidade Paulista, Programa de Comunicação e Cultura Midiática. São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

Este artigo pretende demonstrar como o processo de nomadismo e movência dos textos artísticos pode interferir nas formas de sensibilidade e nos processos de comunicação estética. Seleccionamos duas versões paródicas de filmes da década de 1950, para verificar como: 1) a apropriação paródica estabelece uma semântica particular, considerando o trânsito entre a arte e o espetáculo de entretenimento popular; 2) as novas versões modificam o estatuto da obra e, portanto, sua fruição. Para este estudo, tomam-se elementos das linguagens da moda e da música. Concluimos que, para além de novas formas de sensibilidade, tais obras constituem memória cultural, no seio da cultura midiática.

Palavras-chave: Chanchada, música de cinema, moda

ABSTRACT

This paper intends to demonstrate how the process of nomadism and *mouvance*^d of artistic texts can interfere in the forms of sensitivity and, consequently, in aesthetic communication processes. For this purpose, we selected parodies of movies from the 1950s, in order to verify: 1) how parodic appropriation defines a particular semantics, considering the interchange between art and popular entertainment show; 2) how new versions modify the status of the work and, therefore, the enjoyment it brings. For this study, we selected linguistic elements of fashion and music languages. We conclude that besides new forms of sensitivity, such works constitute a cultural memory within the media culture.

Keywords: Brazilian *Chanchada*, film music, fashion

^a Este texto é uma versão revista do estudo apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Experiência Estética” do XXVII Encontro Anual da Compós, realizado na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), em Belo Horizonte, de 5 a 8 junho de 2018.

^b Professora titular no Programa de Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3250-6722>. E-mail: musimid@gmail.com

^c Professora titular no Programa de Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3896-3393>. E-mail: solwajnman@gmail.com

^d Da palavra francesa “*mouvance*”, conceito cunhado por Paul Zumthor no seu estudo sobre poesia medieval francesa.

DAS ARTES DO PALCO À ARTE DA TELA

UMA NARRATIVA BEM estruturada, quando encenada, parece que já atraía a atenção das pessoas desde tempos remotos – haja vista os documentos remanescentes da Antiguidade clássica. Na tradição ocidental, a evolução da tragédia e da comédia gregas deu lugar aos mais variados tipos de encenação. As artes dramática, lírica e cinematográfica não apenas acabaram por constituir-se em linguagens autônomas, mas também se mesclaram entre si, agregando outras linguagens, como a dança e a pantomima.

Até o advento das tecnologias audiovisuais, as obras eram apresentadas ao vivo e com a presença física dos artistas diante de seu público. O surgimento da câmera filmadora, ao permitir ver os corpos em movimento, favoreceu o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. O advento do fonógrafo e do gramofone, por sua vez, possibilitou a eternização do som, elemento corpóreo que antes não podia ser guardado. A união de ambas as linguagens se deu em 1927, nos Estados Unidos; no Brasil, ocorreu em 1929, com o filme *Acabaram-se os otários*, comédia dirigida por Luiz de Barros. Tendo se fixado em vários países da Europa, é nos Estados Unidos que a linguagem se desenvolve. O historiador Nicolau Sevckenko (1999) argumenta que o cinema hollywoodiano

é uma arte complexa, um somatório de técnicas revolucionárias de comunicação visual, como o *close-up*, os efeitos emocionais dos recursos de edição, cadência, ritmo, iluminação, som, música, expressão facial, corporal, os encantos da juventude, os movimentos coreográficos, atléticos, maquiagem, os penteados, as roupas e fantasias, as peças e figuras de estilo e essa força de poder tão esmagador quanto misterioso que é o *sex-appeal*, tudo isso ampliado na tela colossal, irradiando seu hipnótico brilho prateado no escuro do teatro. (p. 600)

Objeto de nosso interesse neste trabalho, as chanchadas – que atraíram um vasto público no Brasil da década de 1950 – não aparecem para atender a esses quesitos de maneira rígida. Antes disso, baseiam-se em lógicas particulares, comuns à linguagem circense, do teatro de revista, assimilando o cinema de Hollywood de maneira paródica. O primordial é a construção de uma narrativa convincente. “Nas chanchadas, a história é sustentada por um tênue fio, cortado pelos números musicais, que é o que realmente interessa. Assim, esse gênero fílmico resulta antinaturalista”¹, afirma Bernadette Lyra (2014, p. 93).

Embora já exista uma bibliografia de referência a respeito², as chanchadas suscitam outras abordagens. Julgamos que há elementos importantes e inexplorados, pois são considerados *menores* por vários estudiosos³. Dentro desse contexto, nosso objetivo é apresentar alguns traços morfológicos e situações

¹ Naturalização da linguagem cinematográfica significa tornar imperceptíveis as condições filmicas, de modo a criar um efeito de realidade.

² Remetemos o leitor às obras de Bernadette Lyra (2014), João Luiz Vieira (1987) Sérgio Augusto (1989), Mônica Rugai Bastos (2001), Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza (1983), Domingos Demasi (2001) e Rosângela de Oliveira Dias (1993). Some-se o interesse acadêmico pelo tema, expresso em pelo menos 44 teses, segundo registra o Mnemocine (<http://www.mnemocine.com.br>).

³ A grande maioria privilegia elementos da análise filmica, estudos da narrativa e outros procedimentos tradicionais da análise filmica, ou ainda pontos de vista sociológicos.

que apontam as chanchadas como fontes para conhecimento do cotidiano de seu tempo, através de dois vieses analíticos pouco abordados: moda e vestuário; paisagem sonora, música incidental e canções.

Esses elementos ajudam a construir o conteúdo e o significado das chanchadas. Nosso interesse reside justamente na análise da especificidade destes, no momento em que se configuram como (p)arte da narrativa de uma história, sob uma perspectiva descritiva e genealógica. Aqui é incontornável a referência a Gumbrecht (1998, pp. 137-151), uma vez que o autor fornece uma das bases sobre as quais este trabalho se sustenta: o processo comunicativo em sua materialidade.

Neste tipo de investigação, procura-se identificar e compreender como as condições históricas e materiais presentes na relação entre a mídia e seu público influenciam e determinam até certo ponto a estruturação da mensagem comunicacional. Trata-se, pois, “da possibilidade de tematizar o significativo sem necessariamente associá-lo ao significado” (Gumbrecht, 1998, p. 145). Ou, como observa o autor, trata-se antes de indagar as condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido do que identificar o sentido para logo resgatá-lo (p. 147).

Dentro de um campo epistemológico próximo, pois privilegia os elementos materiais e históricos, recorremos a Zumthor (1997). Considerando que as chanchadas muitas vezes se ancoram em outros textos, oriundos de uma cultura de natureza oral, reinterpretados, reapropriados, (re)semantizados, faz-se necessário que, em termos metodológicos, façamos uso dos conceitos de movência e nomadismo, elaborados por Zumthor, pois as deambulações das obras constroem, em cada época, reconfigurações de maneiras distintas. Faz-se necessário, pois, um trabalho com elementos estéticos e expressivos de maneira paratextual; isto é, recorrendo às suas variações genealógicas, articulações e transfigurações em relação às obras que antecederam ou margearam as chanchadas.

Para além de serem objetos de nossos temas particulares de pesquisa, acreditamos que as linguagens da moda e da música, consideradas como provenientes de nexos intermediáticos, podem ser utilizadas, no caso das chanchadas, como chaves de leitura inabituais de formas de sensibilidade.

Na definição de Adalberto Müller (2012), a intermedialidade se define, de maneira geral, “como a relação que se estabelece entre diversas mídias e produtos midiáticos, e que estes estabelecem entre si, através de processos de adaptação, citação, hibridização etc.” (p. 170). Tomando a teoria da mídia⁴ como um campo transdisciplinar (p. 126), propomos examinar as maneiras pelas quais linguagens como a moda, estampada nos filmes e revistas, ou a música, propagada pela ópera e apropriada posteriormente, ressaltam a medialidade e contribuem

⁴Segundo Müller (2012), “a teoria da mídia se constitui necessariamente como um campo transdisciplinar, envolvendo estudos de Literatura, Estética, Tecnologia, Informática, Comunicação, Neurologia, Filosofia e, eventualmente, Transporte” (p. 126).

⁵Para maiores informações, consulte-se o conceito de *media turn* alemão (Müller, 2012).

para a experiência estética da comunicação de duas chanchadas. Transitamos, portanto, entre uma estética das mídias e a teoria da mídia⁵, uma vez que o texto investiga como as linguagens da moda e música (cinema, revistas, ópera) veiculadas pelas chanchadas afetam a sensibilidade do público.

Ora, como mencionamos anteriormente, segundo Lyra (2014), muitas das chanchadas baseavam-se em lógicas particulares, comuns à linguagem circense, do teatro de revista – do universo da oralidade, portanto –, assimilando o cinema contemporâneo de Hollywood de maneira paródica. Trata-se, pois, de um conjunto de lógicas amalgamadas cujo resultado, a chanchada, também demanda um trabalho teórico-metodológico específico, de caráter genealógico, que desenvolvemos nos dois casos analisados.

As obras selecionadas foram *Nem Sansão, nem Dalila* (Tanko & Manga, 1954) e *O barbeiro que se vira* (Massaini & Ramos, 1957). Dentre outros, os critérios principais para sua análise foram o fato de as duas se basearem em narrativas já existentes há tempos – tendo, portanto, passado por um longo processo de nomadismo –; serem bastante conhecidas pelo público em geral; e, ainda, serem protagonizadas por um ator cômico e um palhaço.

A MOVÊNCIA DE UMA VELHA HISTÓRIA

Antes de prosseguir, faz-se necessário apresentar dois conceitos formulados pelo crítico medievalista Paul Zumthor (1997): *nomadismo* e *movência*. O primeiro diz respeito ao mecanismo que possibilita ao signo poético transfigurar-se continuamente; o segundo, à propriedade intrínseca que permite a esse mesmo signo passar por intersemioses. Uma obra artística, literária ou mesmo uma narrativa advinda dos escritos bíblicos como o mito de Sansão e Dalila se transforma e se traduz ao longo do tempo. Estudar o processo de nomadismo e movência dos textos artísticos permite analisar as articulações entre as variadas versões de *Sansão e Dalila*, desde o Antigo Testamento até sua versão chanchadesca *Nem Sansão, nem Dalila*. Se pelo conceito de nomadismo compreendemos os contextos e processos pelos quais o mito bíblico se transfigura ao longo dos tempos, pelo conceito de movência podemos também compreender como a obra é capaz, internamente, de permitir contínuos processos tradutórios.

Antes de se transformar no *blockbuster* de seu tempo, a narrativa de *Sansão e Dalila* se materializou como obra pictórica. Segundo o especialista em arte antiga Llewellyn-Jones (2005, p. 24), o *Sansão e Dalila* de Rubens (1609) teve grande influência no filme de Cecil B. DeMille (1949). É interessante ressaltar que, ao contrário das obras de Lucas Cranach (1537) ou de Van Dyck (1620),

as quais traziam à cena roupas contemporâneas, na obra de Rubens o cenário e as vestimentas não têm uma referência específica, situando-se em algum lugar mítico do passado. Outros elementos apontados por Llewellyn-Jones são o intenso colorido da obra, a opulência e o brilho dos tecidos e a acentuada feminilidade de Dalila.



Figura 1. *Sansão e Dalila*, de Peter Paul Rubens (1609-10)

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/peter-paul-rubens/sansao-e-dalila-1610>.

Trajetórias e ressonâncias de uma moda milenar: *Sansão e Dalila*, o filme⁶

A obra cinematográfica *Sansão e Dalila* (DeMille, 1949) estreou no começo de 1950 nos Estados Unidos, já batendo recordes de bilheteria no Paramount Theatre (“De todo o mundo”, 1950). Trata-se de um espetáculo grandioso que remonta à saga bíblica⁷. Investiu-se muito em efeitos especiais (como a luta de Sansão contra o leão), no luxo da constituição da cena, nos revestimentos dos ambientes e em objetos diversos – taças douradas, ânforas, leques e abanadores de plumas de avestruz, mantas de pele com bordas de seda, tendas, cortinados, véus em tecidos caros. Observa-se no filme todo um esforço no sentido de

⁶ Nesta seção agradecemos a consultoria de Mariana Christina de Faria Tavares Rodrigues, mestre em Moda, Arte e Cultura pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de São Paulo (Senac/SP).

⁷ O drama épico protagonizado por Victor Mature e Hedy Lamarr nos papéis-título se desenrola na antiga cidade de Gaza e narra a saga de Sansão, famoso por sua força descomunal, e sua cunhada Dalila. Sentindo-se rejeitada em sua paixão não correspondida, Dalila alia-se aos inimigos de Sansão para descobrir a fonte de sua força, em troca de prata e riquezas. Descobrendo que a força está em seu cabelo, Dalila o corta e entrega Sansão aos filisteus. A obra segue o modelo das superproduções de DeMille (*Cleópatra*, 1934; *Os Dez Mandamentos*, 1956).

criar um ambiente orientalizado – a despeito de não existirem dados precisos sobre a civilização minoica e, portanto, não sendo possível garantir fidelidade sobre tal civilização e sua representação cinematográfica –, em especial quanto aos cenários e ao figurino, nomeadamente o feminino. O que parece certo é a ambientação remeter a um espaço atemporal de um Oriente criado pelo imaginário coletivo, concebido pelos estúdios de Hollywood a partir de figuras de odaliscas estereotipadas. Como observaremos adiante, a chanchada se sustentará justamente sobre esse signo.

De acordo com Llewellyn-Jones (2005), DeMille deu vida ao seu épico *Sansão e Dalila* tendo em conta que a história bíblica se passava no fim da Idade do Bronze, época em que os filisteus compartilhavam com os minoicos uma herança cultural da ilha de Creta (p. 17). Os estudos para a produção do filme, feitos a partir da observação de esculturas e selos de deuses, apontam que a civilização minoica apresentava um estilo de vestuário diferente das demais civilizações mediterrâneas do período: as mulheres tinham como costume usar um corpete justo, deixando os seios à mostra e realçando a cintura muito fina. Esse traço foi um bom pretexto para criar um figurino para uma Lamarr-Dalila sedutora. A estratégia foi bem-sucedida, pois, como destaca o autor, DeMille sabia que o público não estava interessado na verdade literal sobre o mundo antigo, mas no *kitsch* e nas fantasias de pompa e luxúria (p. 18).



Figura 2. Cenário. Captura de tela do filme *Sansão e Dalila* (DeMille, 1949)

Da mesma maneira, a parte musical – para grande orquestra, a cargo de Victor Young – está repleta de elementos associados à música do Oriente, com o emprego de harmonia modal, instrumentos de percussão (guizos, pratos) e trompas que remetem à música marcial (Sansão)⁸. Já Dalila é associada à harpa (0’59”), instrumento que geralmente simboliza os anjos.

O passado é *inventado* de maneira a atrair o grande público, afirma Margarita Gleba (2008, p. 85), e aponta que os estúdios de Hollywood tendem a basear seu trabalho no conceito de que dramas épicos funcionam como canais comerciais para exibir o verdadeiro *glamour* de Hollywood. Esse fator é especialmente enfatizado em relação à personalidade ou ao estilo da atriz que atua como personagem principal, no caso, Hedy Lamarr.

Para a obra de 1949 os dez diferentes figurinos criados por Edith Head, famosa figurinista da Paramount, ressaltam o corpo escultural da atriz com decotes, fendas na saia e ventre à mostra pelo uso de corpete/bustiê – remetendo ao imaginário contemporâneo de odaliscas e bailarinas de dança do ventre, com seus modelos bordados e cheios de adornos –, que acabaram migrando para os bailes à fantasia, sobretudo carnavalescos, no Brasil. Ademais, nota-se a escolha por tons fortes como azul-turquesa, verde-esmeralda, magenta, roxo. Os tecidos semelhantes ao *chiffon* e à seda (leves, esvoaçantes, que demarcam o corpo), ou lamê (prateado e dourado), exercem um papel semântico na construção de um mundo imaginário onírico – ainda que saturado de cores, até mesmo na face ruborizada de Lamarr, carregada de ruge.

Embora na década de 1940 o desnudamento do corpo com decotes muito cavados, umbigo à mostra e pélvis marcada não fossem usuais na sociedade estadunidense, o traje em duas peças de Dalila parece não ter sofrido censura. Tem-se, então, uma indumentária que favorece o busto farto suspenso e delineado; a cintura fina é deixada à mostra, assim como as pernas. Essa odalisca fatal é uma variação sensual do *dernier cri* da moda, o *New Look* de Dior, introduzido em 1947 e que permaneceria durante toda a década de 1950, caracterizado pela saia rodada. No filme, as saias são propositadamente desassociadas do estilo Dior com o claro objetivo de evidenciar as curvas do quadril e as pernas nuas, de modo a enfatizar a conformação sensual da personagem. Não obstante o jogo de “projeção-identificação” (Morin, 1972) realizado pela mídia da época no sentido de tornar o ídolo próximo de seu público, Hedy Lamarr parece estar na categoria da *femme fatale*, inalcançável.

Ora, como observa Morin (1972, pp. 11-35), o nascimento da estrela é o evento mais esplendoroso que a indústria cinematográfica conheceu, ameaçado mais tarde somente pela televisão. Algumas delas, sobretudo aquelas que surgem antes dos anos 1950, são inatingíveis, sublimes, excêntricas e vivem muito

⁸ A despeito dessa caracterização, a escritura e a gramática usualmente seguiam a escola alemã do final do século XIX, transportada a Hollywood pelos compositores alemães radicados nos Estados Unidos.

distantes do universo dos simples mortais. Nesse contexto, Hedy Lamarr estava mais próxima das morenas fatais e inatingíveis do que daquelas com as quais o público feminino brasileiro pudesse se identificar, como argumentaremos mais adiante com relação à intérprete brasileira do mesmo papel.

No Brasil, a estreia do filme de DeMille se deu em 1951, e a revista *Cine Repórter* de junho de 1951 registra: “A ‘força’ de um filme” (p. 8), com o subtítulo “*Sansão e Dalila* bateu todos os recordes de bilheteria em São Paulo e no Brasil, em todos os tempos: 2.600 milhões de cruzeiros numa semana. E continua em cartaz em maior número de casas”. A revista carioca *A Scena Muda* mostra as estratégias de marketing em relação à vida hollywoodiana, publicando reportagens sobre estreias de Hollywood, do cinema francês e do italiano. A revista aponta as seções “Cinema, Rádio, Música, Reportagens”, mas o filão principal de assuntos é cinema. *A Scena Muda* publica várias matérias a respeito dos mais diversos aspectos do elenco e do filme, como o perfil do astro Victor Mature, assim como publicou em sete edições consecutivas, no ano de 1950, a história em quadrinhos do filme, utilizando fotogramas da produção original (“Sansão e Dalila: história em quadrinhos”; “Sansão e Dalila (cont.)”; “Sansão e Dalila (cap. 3)”; “Sansão e Dalila (cap. 5)”; “Sansão e Dalila (cap. 6)”; “Sansão e Dalila (cap. 7)”; “Sansão e Dalila (final)”). Ainda aqui é relevante lembrar que as revistas recebiam influência dos padrões de comportamento e vestuário das atrizes de Hollywood desde 1920. No entanto, como argumenta Meneguello (1992, pp. 193-198), nos anos 1940-1950 as revistas femininas fizeram um investimento maciço na figura feminina a partir de um modelo de distinção. Tais publicações focalizavam temas considerados femininos (lar, moda, família, receitas de beleza, culinária, saúde), reforçando a figura padronizada da dona de casa, apolítica, que timidamente começava a ter acesso ao mundo do trabalho remunerado. Seriam outras as estrelas – ao contrário das hollywoodianas, mais dóceis, mais amáveis e menos irreverentes – com quem o público feminino brasileiro poderia se identificar, como discutiremos adiante.

Nem Sansão, nem Dalila, a chanchada

Em paralelo ao espetáculo grandioso, a população brasileira também frequentava o cinema para assistir a outros gêneros. Aqui o intuito era a diversão, o riso despretenso diante de situações cômicas faladas em português. Mais do que acompanhar uma nova narrativa, o público estabelecia contato (mediatizado) com seus atores e atrizes queridos. Assim, eles pareciam próximos, quase familiares⁹. *Nem Sansão, nem Dalila*, de Tanko e Manga (1954), foi um desses filmes.

⁹Sem poder tecer mais considerações sobre o tema, destacamos que, além da presença no filme, sabemos bem que os artistas eram participantes frequentes nos periódicos e nos programas de rádio.

Tendo como atores principais Oscarito, Fada Santoro, Cyll Farney e Eliana Macedo, trata-se de uma chanchada típica¹⁰. Há igualmente um esforço em ambientar o filme num espaço oriental. Os cenários e o figurino – sobretudo o feminino – remetem, assim como na versão hollywoodiana, a um espaço atemporal do Oriente, à figura da mulher convertida em odalisca (estereotipada). Mas, sob a direção de Manga, o figurino não é nem tão variado como o de Hollywood nem tão desnudo, embora utilize decotes e fendas nas saias. A atriz principal, Eliana, faz apenas três trocas de roupa, e Fada Santoro duas, aproveitando um vestido de uma cena anterior e modificando o véu preso ao ombro para formar o terceiro figurino.

Embora se valha também de tecidos vaporosos e esvoaçantes, com lantejoulas nos adereços da cabeça, o figurino das atrizes é mais austero no desnudamento do corpo, evitando as barrigas de fora como a Dalila hollywoodiana, exceto na cena do casamento em que Dalila porta um conjunto de duas peças, porém mais comportado – ou seja, sem evidenciar a silhueta e a textura de pele. Busca-se o busto proeminente, moldado por um corpete de barbatanas em blusas estruturadas, característica do Christian Dior de 1947 –, o que pode ser facilmente identificado no filme, em especial pelo tomara que caia no figurino das atrizes. A cintura fina dos modelos é obtida com cinturites. Enquanto *Sansão e Dalila* lança figurinos que não podiam sair às ruas na década de 1950, ficando restritos ao glamour hollywoodiano, as roupas de *Nem Sansão, nem Dalila* poderiam muito bem ser usadas como traje a rigor em eventos de gala no Brasil da época.

A maquiagem das atrizes também considera o espaço/tempo da produção, ou seja, os anos 1950, seguindo a moda de então. Eliana não necessita de corretivos e é comedida nas camadas de *pancake* e pó de arroz. As sobrancelhas escuras e bem delineadas, assim como os lábios, conforme aparecem nas capas de revista da época, são muito diferentes dos da Dalila de Lamarr, conferindo à brasileira um ar mais recatado e comum. Aliás, é essa a imagem da pessoa propensa a seguir convenções, em contraste com a sensual e provocante Dalila de Hollywood.

Como mostra a pesquisa de Luciana Dulci (2004),

um tipo diferente afirmava-se entre as atrizes hollywoodianas: o da mocinha ingênua . . . no estilo bem-comportado, reinava a atriz de cinema americana Grace Kelly, como o mito da loura chique e, em uma versão mais cotidiana, menos glamorizada, estavam June Allyson e Debbie Reynolds. (p. 92)

A autora acrescenta que os críticos de cinema apontaram uma grande influência na composição do estilo de Eliana, pois “a semelhança física era

¹⁰O barbeiro (Horácio) deixa o cliente Chico Sansão careca ao arrancar, acidentalmente, sua peruca. Tentando escapar da fúria de Chico Sansão, Horácio foge num jipe carregado de fogos de artifício. Horácio tromba na máquina do tempo do dr. Incognitus. Adentra num mundo desconhecido e, em troca de um isqueiro, recebe de um homem de nome Sansão a peruca mágica. Horácio torna-se o líder todo-poderoso do reino de Gaza [sic], regido pelas irmãs Dalila e Miriam.

grande, entre outras características comuns: frescor, naturalidade, ingenuidade” (Dulci, 2004, p. 92).

A Dalila brasileira segue o padrão da *mocinha* das chanchadas: trabalha fora, como funcionária pública, balconista, professora, mas também é cantora, atriz, bailarina. No entanto, como argumenta Rosângela Dias (1993, p. 91), em termos de padrões morais e comportamentais, essa mocinha estará presa aos estereótipos da mulher recatada, jovem, alegre, ingênua, cândida, prestativa, amorosa e do lar. Esses são os requisitos indispensáveis a todas as mocinhas das chanchadas da década de 1950.

É importante destacar o vestuário e sua função. Se a Dalila da Paramount usa joias de pérolas, pedras e metais preciosos, a Dalila da Atlântida usa bijuterias – fantasias – que mais se parecem com ornamentos carnavalescos. Os penachos e plumas na cabeça de Dalila e de Miriam lembram uma composição de *destaque* de escola de samba. Mas em algumas situações o figurino tem a função de compor a cena humorística¹¹. No caso do protagonista Horácio – o comediante Oscarito –, sabemos que vestuário, maquiagem e adereços fazem parte da composição do personagem (voltaremos a esse tema).

Outro aspecto ao qual não se costuma dar muita atenção é a relação entre a paisagem sonora e musical. A música em várias cenas tem caráter diegético (dançarina e casamento ocorrem na narração ficcional do próprio filme). O tema de abertura tem duração de dois minutos e, como de costume, apresenta os motivos que são retomados em outros momentos, em variações. O *leitmotiv* aparece quando surge a dançarina (24’30” e 26’30”), a melodia apresenta oboé, seguido de ornamentações nas flautas, criando as tópicas¹² do encantador de serpentes; entram as cordas com o tema dobrado; percussão, guizos e gongo; variantes aparecem na cena seguinte no calabouço (25’45”), na festa (58’00) e no casamento (77’00), precedido de grande fanfarra.

Ainda que a produção seja de orçamento modesto, não se pode afirmar que houve economia na parte musical. A música incidental é bem elaborada por Lírio Panicalli, o qual adota as tópicas de maneira muito competente. Em termos de elaboração formal, não deixa a desejar em comparação ao *blockbuster* da Paramount.

DE SEVILHA À JABULÂNDIA... O BARBEIRO DE SEVILHA, DA ÓPERA À CHANCHADA

Gênero dramático-musical por excelência, a ópera constitui uma linguagem que atende a um amplo espectro de receptores, desde sua invenção, no Renascimento. Embora tenha como ponto de partida a linguagem musical,

¹¹Um exemplo claro é a cena em que Sansão aparece vestido com roupas de mercador e se põe em luta contra os soldados que querem prendê-lo: as mangas da túnica que o recobrem são compridas e largas, atrapalhando-o ao dar socos. Sendo assim, ele se embate constantemente com as vestes, puxando as mangas para cima para liberar os braços.

¹²De maneira sintética, trata-se de uma apropriação da retórica aristotélica, aplicada aos estudos da música do século XVIII e agora adotada pela musicologia recente, em que são estudados os elementos musicais que compõem uma semântica particular.

nasceu híbrida. Agrega o ofício do compositor e do poeta, dos músicos e toda uma extensa lista de artistas, artesãos e técnicos.

Antes de tratar da relação entre a ópera de Rossini e a chanchada da Cinedistri, faz-se necessário destacar que o autor da obra original, Beaumarchais (Pierre Augustin Caron, 1732-1799), obteve sucesso com a peça porque sua trama está recheada de grandes aventuras, com muitos altos e baixos, em vários sentidos, incluindo peripécias da vida pessoal do autor (Newman, 1960, p. 82). Do ponto de vista da construção narrativa, acena à *commedia del arte*.

O barbeiro de Sevilha (*Le barbier de Séville*, 1775)¹³ figura entre as óperas mais populares de todos os tempos. Por se tratar de uma *opera buffa*¹⁴, constituiu-se como intriga que induz ao riso, motivado por situações inesperadas. À época de sua estreia, a *opera buffa* já havia caído no gosto popular, tendo se transformado em espetáculo de entretenimento para todos os públicos, sem distinção de classes socioeconômicas. Em *O barbeiro de Sevilha*, o escárnio não poupa profissionais, instituições e funções tradicionalmente tidas como estáveis e imutáveis, às vésperas de uma época em que estas já começavam a ruir, como a autoridade de juizes, médicos, literatos. A figura de Figaro representa fidedignamente a estrutura hierárquica do regime aristocrático, já em tempos de mudança.

A chanchada *O barbeiro que se vira* (Massaini & Ramos, 1957), dirigida por Eurides Ramos¹⁵, é uma adaptação paródica bastante próxima da ópera de Rossini. Figaro é vivido pelo palhaço Arrelia (Waldemar Seyssel, 1905-2005). A trama se passa na fictícia Jabulândia¹⁶, cidade interiorana de uma região brasileira não facilmente identificável – se tomarmos como referência as músicas que pontuam as cenas.

De maneira semelhante à obra de Rossini, o enredo narra a saga de um jovem casal impedido de contrair matrimônio, porque a moça (a vítima) vive trancafiada por seu tutor, um velho velhaco (vilão) que almeja se apoderar da herança dela. O Coronel Clementino é “um homem sem sentimento nenhum, capaz de toda crueldade contra qualquer pessoa que cruze o seu caminho”: déspota, todo-poderoso, ávido por dinheiro, ele confia a pupila Rosinha a um vigarista, D. Basílio (farsante), professor de piano que vive de expedientes.

A Rosina rossiniana não é aldeã, mas vive alheia ao furor da cidade. Rosinha é mesmo uma moça da roça, muito embora revele conhecimentos de etiqueta e regras de cortesia. Leonardo talvez seja o personagem que mais contrasta com o Conde de Almaviva: um pobre plebeu, mas de nobre coração. De certa maneira, lembra Lindoro, o conde travestido de estudante remediado. Arrelia será amigo do casal. Outros personagens secundários garantem a agilidade e a graça do enredo¹⁷. Tanto a obra de Beaumarchais quanto suas versões nômades trazem

¹³ A ópera estreou em 1816, com libreto de Cesare Sterbini.

¹⁴ Ópera bufa, tradução do italiano *opera buffa*, é como usualmente se designam as óperas cômicas italianas da primeira metade do século XVIII. Herdeira da *commedia del arte*, a *opera buffa* nasceu da *opera seria*, como *intermezzi*, depois tornando-se gênero autônomo. Dentre os tipos fixos, encontra-se o serviçal embusteiro, o velho mesquinho, o nobre que se apaixona pela roceira pobre. Os temas voltavam-se ao cotidiano do cidadão comum, contando com orquestra menor e produção mais despojada, em comparação com a *opera seria*. Surgem tipos específicos, como o baixo *buffo*. Logo as árias demandarão agilidade e técnica – *Largo al factotum* e *Una voce pocco fa* (Figaro e Rosina, respectivamente) são exemplos cabais disso.

¹⁵ Produzida pela Cinelândia Brasil Produções e distribuída pela Cinedistri.

¹⁶ Verificamos que existe uma cidade com esse mesmo nome na Somália, porém não deve existir qualquer relação entre o nome escolhido para o filme e a cidade real.

¹⁷ O delegado, o jagunço, a costureira e o freguês Tônico, o comerciante Salim, o fofoqueiro e a criada do coronel (Margarida, enamorada de Figaro).

em si a tradição da *commedia dell'arte* – pelo menos se tomarmos as funções e características dos personagens principais.

Não terá sido à toa que Arrelia vestiu em sua pele o personagem tão popular: Arrelia/Fígaro é o faz-tudo, porque vive numa pequena cidade onde há sempre aquele que *se vira* para resolver os problemas dos moradores. Assim como na trama da ópera, o fazer tudo ao mesmo tempo, velozmente, abre portas para muitas confusões e acidentes. Isso gera o cômico, o humor, justamente o *métier* do palhaço.

Neste momento, faz-se necessário retomar os conceitos de *nomadismo* e *movência*. Ao elaborá-los, Paul Zumthor tinha como perspectiva a maleabilidade, a capacidade e a mutação dos textos da poética medieval. Nomadismo é o processo pelo qual a obra poética oral passa, de modo a transformar-se, traduzir-se, ao longo do tempo, mantendo-se viva como signo e como memória. Movência, por sua vez, é a capacidade que a obra tem de transmutar-se em diversos processos tradutórios. Feitos os ajustes necessários, tais conceitos podem ser aplicados a outras obras de natureza diversa, desde que tenham algum vínculo com a oralidade. Aqui se juntam a atividade do barbeiro e do palhaço: Arrelia/Fígaro aparece na segunda cena, aos 5'18" do filme, quando se lê a placa: barbeiro-dentista-farmacêutico-veterinário. A câmera se dirige a Arrelia, que faz sua entrada em cena em versos rimados – uma referência direta à ária de Fígaro, sobre o *libreto* de Sterbini:

Eu sou bamba de Jabulândia!
Corto cabelo, faço barba e bigode
... dá receita até pra bode!
Sou veterinário
... e dentista formado
Eu sou o maioral
Das mulheres o papai aqui é o maior!
Todas me adoram e me amam sem rancor [sic]
Conheço todas! Todas...
Salteado e de cor:
Loiras, morenas e de cor¹⁸.

¹⁸ Ária de Leporello, de *D. Giovanni* (Mozart/Da Ponte).

Nos três versos há uma referência direta à ária *Largo al factotum*, com um aceno a *Madamina, il cattalogo è questo*. A arte do palco transporta-se para a película com a mesma comunicabilidade do espetáculo ao vivo, em que os atores dialogam com a sua plateia. No caso de Arrelia, tais traços são claramente perceptíveis: “– Como vai, Arrelia? / – Como vai, como vai, como vai? Muito bem, muito bem, bem, bem”. O bordão, característico do palhaço, será transformado em marcha numa cena

posterior. Desenrola-se a trama, pontuada de *sketches* e *gags*, envolvendo personagens estereotipados, os fregueses de Arrelia. Entram Zé Raimundo, com seus *ais* de dor de dente, e Salim, o dono do armarinho e alcoviteiro, que traz a notícia do noivado de Rosinha com o professor Basílio. Numa série de gestos e pantomimas, Arrelia arranca o dente do cliente que sofria com reumatismo e o deixa curado. Como isso foi possível? Em tom professoral, diagnostica: “– Isso é fácil de explicar: vítima de um granuloma intermediário intermitente com passagem subterrânea que se infiltra nas vértebras auriculares”. Percebe-se que Arrelia faz uso de um vocabulário combinado de modo a parecer discurso técnico-científico, outra prática corrente na chanchada, herdada do teatro andante de tradição oral e antiga.

O enredo se baseia nas passagens principais da ópera rossiniana, com vários números musicais tão variados que não permitem uma identificação espaço-temporal. Haverá a intercalação de trechos musicais diegéticos, formando uma longa sequência (na cena do noivado), sob o pretexto de apresentar cenas de intriga: o aparecimento da chantagista Lili, amante de Basílio, seguido do roubo de 30 mil cruzeiros. Leonardo será acusado de ladrão e preso; Arrelia, o *factotum*, o ajuda a fugir.

Há situações cômicas, sobretudo o travestimento de Leonardo e Arrelia nos papéis da costureira Maricota e sua assistente. A despeito da caracterização física, a gestualidade dos atores é propositadamente masculina (Goulart, sobretudo), o que rende momentos de graça. Há inserções de música incidental e em todos os momentos de ação sem discurso oral.

Música, (p)arte da narrativa

As peças musicais¹⁹ terão importante papel no conjunto da obra, mas nem sempre elas são percebidas como elementos semânticos relevantes. Sobre elas, valem alguns comentários necessários para a leitura da obra. Mas, antes disso, fazem-se necessárias algumas palavras sobre a função da música na composição da narrativa.

Em 1988, o maestro e compositor Júlio Medaglia, responsável pela trilha sonora de várias telenovelas, publicou um ensaio em que trata amplamente do tema. A partir de uma série de exemplos, destaca a importância da música na construção semântica narrativa. Ao ouvir *O barbeiro que se vira*, encontramos exemplos claros de uma trama muito bem urdida entre música e narrativa.

Primeiramente, quase toda a música é diegética: desde a cena inicial, quando Leonardo contrata os seresteiros para declarar seu amor a Rosinha e ouve-se o rasqueado *Moça bonita*, interpretado pelo Trio Nagô²⁰:

Na cena do casamento, uma *Quadrilha* instrumental conduz os convidados da festa à dança; segue-se o samba *Acorrege a prenuência*, interpretado pelo

¹⁹ *Moça bonita* (Gilvan Chaves; Alcyr P. Vermelho); Trio Nagô; *Acorrege a prenuência* (Vicente Amar): Trio Nagô; *Magia* (Lirio Panicalli; R. Lopes); Jorge Goulart; *Muito bem* (Arrelia; M. Ferreira; Mojica); Arrelia e Berta Loran; *Dançavam maxixe no salão* (G. Macedo; L. Faissal); Eliana; *Quadrilha*; Polca; *Rancheira* (Radamés Gnattali): grupo instrumental.

²⁰ O Trio Nagô foi um conjunto vocal e instrumental formado por Evaldo Gouveia, Mário Alves e Epaminondas de Souza, criado em Fortaleza (1950). Em 1954, o trio assinou contrato com a Continental e gravou, no mesmo ano, *Moça bonita* (Alcyr Pires Vermelho e Gilvan Chaves). *Acorrege a prenuência* (Vicente Amar) foi gravada pela RCA Victor em 1956. Observa-se, pois, que estas peças integram o filme após sua realização fonográfica. Para maiores detalhes, consulte-se o *Dicionário Cravo Albin* (<http://dicionariompb.com.br/>).

P

No tom, como manda o figurino

Trio Nagô. Entra em cena Margarida, que convida Arrelia para cantar a marcha *Muito bem*. Findo o número, Arrelia chama Rosinha para cantar. Esta, por sua vez, interpreta *Dançavam maxixe no salão*. Segue a música de fundo, enquanto Leonardo conversa com Rosinha, e Basílio rouba o Coronel.



Figura 3. *Moça bonita* (Trio Nagô)

Fonte: Cinemateca.



Figura 4. No sentido horário: *Quadrilha*; *Acorrege a prenúncia*; *Muito bem*; *Dançando maxixe no salão*

Fonte: Cinemateca.

Ao final do filme, Leonardo, foragido, ouve a valsa langorosa *Magia*, cantada por Jorge Goulart, o seresteiro, que se encontra no bar, no andar inferior. À valsa emenda-se um xote, gênero tradicionalmente nordestino, emoldurando a fala da chantagista Lili, que bebe para *afogar as mágoas*.



Figura 5. *Magia*, com Jorge Goulart

Fonte: Cinemateca.

As últimas cenas são do casamento e mostram, em plano geral, a chegada de burros trazendo presentes. Aqui é retomada a *Quadrilha* pela banda de música, contratada para animar a festa. Arrelia infiltra-se na banda, passando-se por tubista.



Figura 6. *Polca*, de Radamés Gnattali

Fonte: Cinemateca.

Outros trechos instrumentais não diegéticos a destacar são o encontro do casal junto à cachoeira e o momento de fuga de Leonardo; o primeiro, pelo uso da seção de cordas, e o seguinte, pela polca – gênero que identifica musicalmente Arrelia.

²¹Sem poder explorar o tema, remetemos a fragmentos musicais com uma semântica preestabelecida.

Quanto aos gêneros selecionados, as escolhas iconizam de maneira apropriada as situações e os estados de espírito dos personagens. As tópicas²¹ aqui selecionadas dirigem-se claramente à paisagem sonora do mundo interiorano, rural – ainda que contrastem, por exemplo, com a indumentária e o nível de instrução de Rosinha.

Moça bonita é um rasqueado. A denominação do gênero vem do ato performático de tocar *rasqueado*, as unhas raspando as cordas. Trata-se de uma técnica de origem flamenca que se encontra no Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Paraguai (no chamamé e na guarânia). As formas de emissão vocal incluem falsetes, interjeições e ornamentações típicas da música ameríndia e na *ranchera* mexicana.

A *Polca* picaresca de Gnattali aparece como música incidental aos 19'45", cena em que Arrelia corre para levar o bilhete. A polca é uma dança que tem origem na Boêmia, de caráter instrumental. Aclimatada ao Brasil, mesclou-se com o dobrado, o galope, o tango, além de dar origem à polca militar e à polca carnavalesca. O mesmo se pode dizer a respeito da *Quadrilha*, que é tocada no baile.

A inclusão da marcha *Muito bem?* demonstra a presença de Arrelia, o protagonista, com a canção que é sua marca, espécie de bordão cantado; já *Acorrege a prenúncia* é um samba, gênero popular que se espalhou por todo o território, graças à radiodifusão. Arriscaríamos dizer que se trata de uma presença compatível com o sucesso granjeado pelo Trio Nagô, àquela época, para marcar presença e atrair público.

Dançavam maxixe no salão, interpretado por Eliana Macedo, é um maxixe. Como gênero popular do começo do século XX, tem letra que faz referência a um tempo vetusto, ultrapassado, mas traz alguma ponta de nostalgia. Contudo, o maxixe também é maroto. A escolha de um maxixe para a heroína bem caracteriza a moça esperta, mas que vive, à sua revelia, num mundo anacrônico. O xote que acompanha a cena em que Lili delata Basílio, no bar, tem como instrumentos violino, acordeão e violão – outra formação característica do popular que pode adquirir traços rurais.

Magia parece exceção no conjunto de obras: trata-se de uma valsa, originalmente instrumental, para depois receber letra. Tem caráter vienense, pelo contorno melódico e harmônico. É de enfatizar o poder expressivo do cromatismo – característica da estética germânica do romantismo e seu poder retórico para simbolizar emoções diversas.

Sobre *Acorrege a prenúncia*, *Magia* e *Moça bonita*, cabem outras considerações. Todas elas foram gravadas em disco antes do lançamento do filme, permitindo inferir que: 1) tal como em outras chanchadas, a montagem do filme é mais fácil, uma vez que a sincronia já está feita (a gravação em filme é, na

prática, um *playback*); 2) o prestígio dos artistas de rádio seria uma motivação a mais para a chamada de público aos cinemas – lembremos que o rádio não traz o corpo dos artistas em cena; 3) a presença dos artistas de rádio no cinema retroalimenta a indústria fonográfica.

Ópera: identidade e ostentação de um *status quo*

Chegando a este ponto, cabe indagar: considerando-se que deriva de uma obra geralmente enquadrada como *erudita*, por que a obra teria uma receptividade tão alta, por um público tão amplo – incluindo tanto o público letrado como o de escolaridade baixa?

Como enunciamos no início, acreditamos que a escolha da ópera como enredo de uma chanchada não é fortuita. É fato que a ópera costuma ser associada à cultura italiana e, quase sempre, de maneira estereotipada; aparece com frequência nas situações mais variadas e, em particular, na sétima arte, ajudando a compor o imaginário do *paese*, das canções de *vapore* e, por volta da década de 1960, da *dolce vita*.

No Brasil, devemos ter em conta todo esse conjunto de traços característicos, uma vez que a representatividade italiana é bastante forte, pois a corte portuguesa de dom João VI implantou o gosto pela música italiana, em particular pela ópera – sobretudo da escola napolitana –, a ponto de inspirar a criação dos compositores portugueses. Ou seja, tanto os padrões de gosto como as técnicas seguiam o modelo italiano (Brandão, 2012).

São Paulo, de sua parte, vê sua urbanização despontar apenas no final do século XIX. O desenvolvimento econômico da cidade faz surgir os teatros²². Na capital, a ópera surge como forma de manifestação do *status quo* da aristocracia cafeeira – a construção do Teatro Municipal chancela essa intenção. Paralelamente, há os imigrantes italianos de origem modesta que chegam e não vão trabalhar na lavoura. São geralmente artesãos (alfaiates, marceneiros, motorneiros de bonde etc.) de pouca instrução, mas que *bebiam a ópera no leite da mãe*. Em outras palavras, assistir a uma récita de ópera era uma atividade que atraía a elite do capital, a elite intelectual, e que servia de entretenimento para os imigrantes italianos (Meddi, 2008; Brandão, 2012).

Esse rastro cultural da cultura italiana presente nas duas mais importantes cidades do país e onde se instalaram as companhias cinematográficas, acreditamos, justifica em grande medida o sucesso do gênero ao longo do tempo, a despeito de alguns qualificativos pouco elogiosos por uma parte considerável dos intelectuais da mídia²³. Nossa hipótese é que o êxito de paródias como *O barbeiro que se vira* se justifica não apenas pela presença de astros reverenciados

²²Dentre tantos construídos ao longo do século XIX, destaca-se o São José (1964-1898), o mais famoso até a inauguração do Teatro Municipal (1911). Uma relação detalhada pode ser consultada em Meddi (2008). Apenas o Municipal sobrevive e permanece célebre até hoje, tanto pelas apresentações de prestígio como pelas disputas de poder político.

²³A imprensa contava, há até poucos anos, com articulistas experientes e especialistas em sua área do conhecimento. Fatores diversos (não apenas orçamentários) transferiram a tarefa para pessoas, em geral, sem reconhecimento acadêmico, mas que ganham prestígio e credibilidade graças ao destaque que lhes é atribuído na mídia.

por seu público e estratégias de marketing, mas também pela familiaridade com o tema do enredo; em outros termos, a receptividade da ópera constitui um elemento de *ancoragem* do sucesso. Recorrendo novamente a Zumthor (1997), podemos dizer que a obra se fixa como memória.

Outro aspecto a acrescentar é que, ao contrário das últimas décadas, quando os gêneros musicais foram considerados de acordo com a classificação socioeconômica e o nível de escolaridade dos receptores, na década de 1950 era possível a presença simultânea de artistas de diferentes filiações estéticas em uma obra ou espetáculo: uma noite de gala poderia reunir, lado a lado, a cantora lírica e a cantora de modas de viola (cf. Valente & Coli, 2018).

Além da não compartimentalização que se sucedeu anos mais tarde, é de se lembrar que, pelas décadas de 1940-1950, tanto era comum a difusão de música sinfônica de concerto nos programas radiofônicos, como também o aprendizado de música – sobretudo piano – nas famílias de classe média, pois tocar piano avalizava as *prendas* da *boa moça casadoira*. Por isso não surpreende que Rosinha, após se despedir do amado, cantarole alguns compassos da valsa de *O morcego*, de Johann Strauss – obra do repertório erudito do período romântico (igualmente popular àquela época).

Por fim, vale ressaltar a competência de Radamés Gnattali como compositor e responsável pela parte musical do filme (a *Quadrilha* e a música incidental), que em muito contribui para o sucesso da obra. Contrariando a forma depreciativa como muitos críticos se referem às chanchadas²⁴ – assim como ocorre com o tema de abertura de Panicalli para *Nem Sansão, nem Dalila* –, as composições de Gnattali são de grande originalidade, a cargo de um grupo instrumental de excelente domínio técnico e interpretativo²⁵.

Há de se mencionar, ainda, o cuidado na construção da paisagem sonora. Um exemplo evidente é o contraponto dos grilos e sapos – um sinalizador do ambiente rural e noturno na serenata da cena inicial. Em síntese, acreditamos que as chanchadas precisam ser mais *escutadas*.

NEM SANSÃO, NEM DALILA E O BARBEIRO QUE SE VIRA: ALGUMAS DESIMPORTÂNCIAS

Como procuramos demonstrar ao longo destas páginas, as obras cinematográficas classificadas como chanchadas constituem uma importante fonte de informação não apenas sobre o contexto sociocultural brasileiro, a história do cinema e a construção de uma linguagem cinematográfica original (a despeito de uma reputação depreciativa inculcada pela crítica de então). Mais do que isso, aponta elementos que se referem à memória cultural, a partir das linguagens

²⁴Apesar de as chanchadas percorrerem um período de trinta anos (desde *Acabaram-se os otários*, de 1929, até meados de 1960), restringimo-nos à década de 1950, tendo em conta nossos projetos de pesquisa em desenvolvimento.

²⁵Não foi possível, contudo, encontrar informações a respeito dos grupos instrumentais que tocaram nas obras dos filmes analisados. Não era costume mencionar o nome dos músicos e tampouco havia formações instrumentais preestabelecidas. Dessa forma, os compositores contavam com quem estava à disposição – informações prestadas por e-mail pelo especialista no tema, Theophilo Augusto Pinto (comunicação pessoal, 17 fev. 2017).

artísticas e outras: que elementos se fixam; como eles se manifestam nas obras. Assim, como pudemos descrever, são vários os elementos que deambularam para as chanchadas desde as obras originais.

Caberia ainda comentar dois elementos que mostram, de maneira paroxística, o processo de articulação entre uma cultura popular, recém-saída de um mundo rural patriarcal, e sua ânsia ambígua pela modernização e pelo glamour estadunidense. Um primeiro elemento relaciona-se à noção formal de paródia. Como observa Hutcheon (1985, p. 51), a paródia é um relacionamento de textos distantes entre si, tomados de forma irônica e crítica que, eventualmente, supõe um reconhecimento do decodificador do texto original. Nos dois filmes, como explicamos, as referências originais estavam presentes: o clássico *Sansão e Dalila* e *O barbeiro de Sevilha*. O público teria essa informação, como podemos inferir. É a partir dessa consciência da referência original que a inversão, o deboche, a improvisação e a descontextualização (operações típicas das chanchadas) podem ser feitas. Ora, trata-se claramente de uma articulação entre o que tem a força da cultura letrada com aquilo que permanece local e resiste. Ambiguidade em meio a uma sociedade em vias de se urbanizar.

Outro aspecto está nas raízes da chanchada, que remetem às antigas profissões do palhaço, do cômico e do barbeiro. Justamente, são os palhaços Oscarito e Arrelia que conduzem a trama. E sua atuação está ligada a vários fatores relevantes: a tradição de sua profissão, sua história de vida e familiar, seu percurso artístico. Oscarito²⁶ era espanhol de nascimento e nasceu numa família circense. Além de acrobata e ator, também era iniciado em música. Arrelia (Waldemar Seyssel) era de origem francesa: nasceu em Jaguaraiá e vinha de família circense, oriunda do condado de Seyssel, na região de Grenoble, na França (“Morre aos 99...”, 2005).

Em suma, o cômico e o palhaço expressam de maneira paroxística a ambiguidade da cultura das chanchadas que amalgamava o gosto do burlesco, do picaresco e do rebaixamento do épico por um lado, mas que imitava a moderna Hollywood e demandava o consumo (e consumismo) de modernidades, por outro. Tal era também o dilema em que o Brasil se encontrava, isto é, o movimento ambíguo do anacronismo brasileiro dos anos 1950.

Com isso, acreditamos ter demonstrado, a partir dos exemplos do filme *Sansão e Dalila* e da ópera *O barbeiro de Sevilha*, que elementos particulares e condições circunstanciais podem desencadear processos de nomadismo e movência – nos exemplos citados, em versões paródicas.

Nesse trânsito entre arte culta e cultura do entretenimento, elementos morfológicos da obra se mesclam, produzindo novas apropriações, em novas tramas que resultam em cadeias semânticas variadas e, às vezes, imprevistas.

²⁶Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz (Málaga, 16 ago. 1906; Rio de Janeiro, 4 ago. 1970).

E, não raro, o nomadismo se dá nos elementos nem sempre creditados como principais, no conjunto das linguagens – como ocorre com a moda e a música. Mas esses mesmos elementos *desimportantes* são capazes de propiciar novas formas de sensibilidade estética, uma vez que pleiteiam novas chaves de leitura; um novo aparelhamento perceptivo. Aceitos pela comunidade de fruidores, esses novos signos, reconfigurados, convertem-se em textos da cultura, que se tornam memória, ressonâncias no seio de uma cultura midiática. **M**

REFERÊNCIAS

- A “força” de um filme (1951, 16 de junho). *Cine Repórter*, 8. Recuperado de http://memoria.bn.br/pdf/085995/per085995_1951_00804.pdf
- Augusto, S. (1989). *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Barros, L. (Diretor), & Picchia, V. (Produtor). (1929). *Acabaram-se os otários* (Filme de longa-metragem). Brasil: Syncrocinex.
- Bastos, M. R. (2001). *Tristezas não pagam dívidas: Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo, SP: Olho d'Água.
- Brandão, J. M. (2012). Ópera no Brasil: Um panorama histórico. *Revista Música Hodie*, 12(2), 31-47. Recuperado de <http://bit.ly/2jVwq2G>
- Catani, A. M. & Souza, J. I. de M. (1983). *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- De todo o mundo. (1950, 3 de janeiro). *A Scena Muda*, (1), 34.
- Demasi, D. (2001). *Chanchadas e dramalhões*. Rio de Janeiro, RJ: Funarte.
- DeMille, C. B. (Produtor & Diretor). (1949). *Sansão e Dalila* (Filme de longa-metragem). Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Dias, R. O. (1993). *O mundo como chanchada: Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará.
- Dulci, L. C. (2004). *Moda e cinema no Brasil dos anos 50: Eliana e o tipo “mocinha” nas chanchadas cariocas*. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG.
- Gleba, M. (2008). *Dressing the past*. Oxford, Inglaterra: Oxbow Books.
- Gumbrecht, H. U. (1998). *Corpo e forma: Ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ.
- Hutcheon, L. (1985). *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro, RJ: Edições 70.
- Llewellyn-Jones, L. (2005). The fashioning of Delilah: Costume design, historicism and fantasy in Cecil B. DeMille *Samson and Delilah* (1949). In L. Cleland,

- M. Harlow, & L. Llewellyn-Jones (Eds.), *The clothed body in ancient word* (pp. 14-29). Oxford, Inglaterra: Oxbow Books.
- Lyra, B. (2014). *Fotogramas do Brasil: As chanchadas*. São Paulo, SP: A lápis.
- Massaini, O. (Produtor), & Ramos, E. (Diretor). (1957). *O barbeiro que se vira* (Filme de longa-metragem). Rio de Janeiro, Brasil: Cinedistri Produção e Distribuição Audiovisual.
- Medaglia, J. (1988). *Música impopular*. São Paulo, SP: Global.
- Meddi, J. L. (2008, 24 de junho). Os teatros da São Paulo dos barões do café (Postagem de blog). Recuperado de <https://bit.ly/2V11Ku7>
- Meneguello, C. (1992). *Poeira de estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50* (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil). Recuperado de <http://bit.ly/2LdBBWJ>
- Müller, A. (2012). *Linhas imaginárias: Poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre, RS: Sulina.
- Morin, E. (1972). *Les stars*. Paris, França: Éditions du Seuil.
- Morre aos 99 anos o palhaço Arrelia. (2005, 23 de maio). *Folha de S.Paulo*. Recuperado de <http://bit.ly/30MRjgL>
- Newman, E. (1960). *História das grandes óperas e seus compositores* (Vol. 6). Porto Alegre, RS: Editora Globo.
- Sansão e Dalila: história em quadrinhos (1950, 12 de março). *A Scena Muda*, (12), 18.
- Sansão e Dalila (cont.) (1950, 23 de março). *A Scena Muda*, (13), 18.
- Sansão e Dalila (cap. 3). (1950, 4 de abril). *A Scena Muda*, (14), 20.
- Sansão e Dalila (cap. 5). (1950, 18 de abril). *A Scena Muda*, (15), 18.
- Sansão e Dalila (cap. 6). (1950, 25 de abril). *A Scena Muda*, (17), 18.
- Sansão e Dalila (cap. 7). (1950, 2 de maio). *A Scena Muda*, (18), 18.
- Sansão e Dalila (final). (1950, 9 de maio). *A Scena Muda*, (19), 18.
- Sevcenko, N. (1999). *História da vida privada*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Tanko, J. B. (Produtor) & Manga, C. (Diretor). (1954). *Nem Sansão nem Dalila* (Filme de longa-metragem). Rio de Janeiro, Brasil: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil.
- Valente, H. de A. D., & Coli, J. M. (2018). Memória, nomadismo e a construção da personalidade vocal no bolero. In L. O. Montoya Arias, S. S. A. Dias, H. A. D. Valente, & M. A. Díaz Güemez (Orgs.). *México. Corazón musical de Latinoamérica* (pp. 311-340). Mérida, México: ESAY.

P

No tom, como manda o figurino

Vieira, J. L. (1987). A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In F. Ramos (Org.). *História do cinema brasileiro* (pp. 129-187), São Paulo, SP: Art Editora.

Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. São Paulo, SP: Hucitec/Educ.

Artigo recebido em 13 de agosto de 2018 e aprovado em 17 de janeiro de 2019.