

INFORMAMOS QUE ESTA É UMA PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO
APROVADO PARA PUBLICAÇÃO. ESTE ARTIGO AINDA PASSARÁ PELA
FASE DE REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO.

ID: 2905

DOI: <https://doi.org/10.30962/ecomps.2905>

Recebido em: 28/10/2023

Aceito em: 05/06/2023

Cadências do samba em chanchadas musicais da década de 1950

Guilherme Maia

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Resumo: Este artigo é o resultado de um estudo sobre o estatuto do samba nas comédias musicais brasileiras da década de 1950. A partir de um *corpus* de 14 obras e 230 números musicais, o texto examina a presença do samba sob uma perspectiva quantitativa em relação a outros gêneros, analisa aspectos sonoros e visuais dos números musicais e faz perguntas sobre a ausência, no Brasil, de uma tradição de musicais *sambeiros* de alguma forma análoga às *películas tangueras* argentinas. O percurso analítico se alimenta do diálogo com investigações sobre a natureza dos musicais cinematográficos, as chanchadas, o samba e o cinema musical latino-americano.

Palavras-chave: chanchadas; samba; cinema musical brasileiro.

Samba cadences in musical *chanchadas* from the 1950s

Abstract: This article is the result of a study on the status of samba in Brazilian musical comedies from the 1950s. Based on a corpus of 14 works and 230 musical numbers, the text examines the presence of samba from a quantitative perspective in relation to other genres, analyzes the sound and visual aspects of the musical numbers and asks questions about the absence, in Brazil, of a tradition of samba musicals in some way analogous to Argentine *películas tangueras*. The analytical path is fed by a dialog with investigations into the nature of cinematographic musicals, chanchadas, samba and Latin American musical cinema.

Keywords: chanchadas; samba; brazilian musical films.

Cadencias de la samba en las *chanchadas* musicales de la década de 1950

Resumen: Este artículo es el resultado de un estudio sobre el estatuto de la samba en las comedias musicales brasileñas de la década de 1950. A partir de un corpus de 14 obras y 230 números musicales, el texto examina la presencia de la samba desde una perspectiva cuantitativa en relación con otros géneros, analiza los aspectos sonoros y visuales de los números musicales y se interroga sobre la ausencia, en Brasil, de una tradición de musicales de samba de algún modo análoga a las películas tangueras argentinas. El recorrido analítico se

nutre del diálogo con investigaciones sobre la naturaleza del musical cinematográfico, las chanchadas, la samba y el cine musical latinoamericano.

Palabras clave: chanchadas; samba; cine musical brasileño

Introdução

Samba em Berlim (Adhemar Gonzaga, 1943), *Guerra ao samba* (Carlos Manga, 1955), *Garotas e samba* (Carlos Manga, 1956), *Quem roubou meu samba?* (José Carlos Burle, 1956), *Quanto mais samba melhor* (Carlos Manga, 1960), *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960). Após um levantamento de filmes musicais produzidos no Brasil, realizado no âmbito da pesquisa que gerou este artigo, não localizamos qualquer outro nome de gênero de canto e dança compondo títulos de comédias musicais produzidas ao longo das três primeiras décadas do nosso cinema sonoro. A partir disso, poderíamos inferir que o samba seria o gênero com mais tempo de tela e de alto-falantes nestes filmes que hoje recebem a chancela substantiva de Chanchadas?¹

Ao longo do confronto analítico com um *corpus* de chanchadas musicais brasileiras constatamos, por exemplo, que os números musicais do filme *Garotas e samba* nos contemplam somente com um samba, em forte contraste com as nove marchas carnavalescas – também conhecidas como *marchinhas* – presentes na obra. Ou seja, “Garotas e marchinhas” teria sido um título mais coerente, decerto! Seria esse um caso isolado, no qual a presença do samba no título não é análoga à presença na obra? Em uma perspectiva mais geral, em que grau o predomínio do nome “samba”, em títulos de chanchadas musicais, se reflete no tempo concedido para o samba nas chanchadas?

Investigações realizadas no marco da revisão bibliográfica sobre os musicais produzidos na América Latina nos conduziram à inevitável percepção de uma fundamental ligação entre o tango e o cinema argentino, especialmente durante as três primeiras décadas do cinema sonoro, conexão que gerou um nome que entrou para a História: *películas tangueras*. Os títulos de chanchadas musicais citados nas primeiras linhas deste artigo

¹ “Musicarnavalescos”, “comédias musicais carnavalescas”, “filmes carnavalescos”, “filmusicais carnavalescos”, “filmes de carnaval”. As primeiras comédias musicais cinematográficas brasileiras foram chamadas por esses nomes. Desse vínculo da origem do nosso cinema musical com o carnaval nasceu um gênero substantivo, tipicamente brasileiro (Shaw; Dennison, 2007; Freire, 2011) e com nome próprio: Chanchada. Praticamente todas as chanchadas eram musicais ou incluíam ao menos um par de números musicais diegéticos. Filmes clássicos da fase madura das chanchadas, como *Matar ou correr* (1954), *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e *O homem do Sputnik* (1959), todos dirigidos por Carlos Manga, são bons exemplos de chanchadas com apenas um ou nenhum número musical.

poderiam ser um indício de que seria possível falar em uma tradição de *películas sambeiras* nas comédias musicais brasileiras do período, fenômeno que não teria sido percebido pelos nossos historiadores?

O terceiro impulso para a realização do escrutínio empírico que será descrito neste artigo, emergiu de uma fala de Lisa Shaw, comparando o modo como o samba é apresentado em dois filmes da década de 1950:

Enquanto *Rio, Zona Norte* é referendado em ritmos de samba-de-morro e batucada, junto com seus correspondentes movimentos de dança, e autênticas composições do renomado sambista Zé Kéti, *Quem roubou meu samba?* apresenta apenas interpretações estilizadas de samba, características do gênero *chanchada* no fim dos anos 1950, e exibe mulheres brancas como neve vestidas de baianas cantando em estúdios de TV (Shaw, 2007a, p. 74).

É verdade que as performances de samba em *Rio Zona Norte* são referendadas em “ritmos de samba-de-morro e batucada, junto com seus correspondentes movimentos de dança e autênticas composições do renomado sambista Zé Kéti”, mas cabe perguntar se é mesmo justo sugerir que os sambas de *Quem roubou meu samba* não tenham sido compostos e interpretados por renomados sambistas e afirmar: a) que o filme “apresenta apenas interpretações estilizadas de samba”, cantados por “mulheres brancas como neve” (Shaw, 2007a, p. 74, grifo nosso); e b) que essas interpretações estilizadas sejam uma característica do gênero *chanchada* do fim dos anos 1950.

Bem, a seguir, movido por essas perguntas e reflexões, falaremos brevemente sobre o processo de escultura do nosso primeiro marco empírico de observação, aqui chamado de *corpus#1*. A seguir, será apresentada uma visão geral do repertório de canções utilizadas nos números musicais do *corpus#1*. Que gêneros compõem o repertório do *corpus* e quantas vezes cada gênero é acionado? Quais os gêneros dominantes? Qual o lugar do samba nesse contexto? Em seguida, descreveremos o corpo a corpo analítico com os números musicais do que aqui chamamos de *corpus#2*: o já citado *Quem roubou meu samba* (Victor Lima, 1959), *É de chuá* (Victor Lima, 1958) e *Depois eu conto* (José Carlos Burle, 1956), filmes eleitos como objetos porque, como será visto mais à frente, se destacam no *corpus* no que diz respeito à quantidade de números musicais *sambeiros*. Com base nessas análises, concluiremos tentando oferecer possíveis respostas às questões formuladas nesses primeiros parágrafos.

O processo analítico foi realizado com ciência dos muitos problemas intrínsecos ao uso do conceito de gênero (*genre*) e sua aplicabilidade a produtos culturais do mundo

contemporâneo. Neste artigo, entretanto, optamos por não abrir uma discussão essencialista sobre a noção de gênero, mas, ao mesmo tempo, por utilizar alguns critérios para trabalhar em um terreno razoavelmente seguro. Quanto aos gêneros cinematográficos, o artigo segue a abordagem pragmática do modelo desenvolvido por Rick Altman (1984; 2012). Altman (1984) propõe um paradigma semântico-sintático para analisar filmes de gênero, sendo o eixo semântico relacionado ao conteúdo e o sintático aos aspectos formais e estruturais. Posteriormente, Altman (2012) adiciona uma dimensão pragmática ao modelo, incluindo aspectos externos à obra, como, por exemplo, instâncias de produção, distribuição, divulgação, recepção crítica e a forma como os filmes são classificados na literatura acadêmica e em bancos de dados.

Neste artigo, termos como “musicais”, “chanchadas” e “comédias” são extraídos da fortuna crítica sobre esses filmes e do modo como são classificados nos bancos de dados consultados.² Essa mesma perspectiva incide sobre os gêneros musicais. Samba, rumba, marchinhas, rock, baião, valsa etc., são categorias que emergem, para além da nossa experiência acadêmica e performática na área da música, da bibliografia sobre música popular consultada e, especialmente, do fato de que o gênero das canções gravadas na década de 1950 era indicado no rótulo central dos discos, o que facilitou muito o processo de classificação em chaves genéricas do vasto repertório detectado na amostra.

A escultura dos *corpora*

Para delinear o nosso *corpus* de trabalho, a década de 1950 foi eleita como recorte porque é o período em que a produção de chanchadas musicais atinge o seu ponto culminante.³ Além disso, utilizamos os seguintes critérios:

- a) longas-metragens de ficção lançados em circuito comercial na década de 1950 e registrados como musical em pelo menos duas dessas três fontes consultadas: Cinemateca Brasileira; Dicionário de Cinema Brasileiro; Internet Movie Database;
- b) Filmes disponíveis no Youtube ou para compra (lojas on-line ou sites de colecionadores de filmes raros);
- c) Filmes com 10 ou mais números musicais⁴.

² Desenvolvo melhor a discussão sobre o musical como gênero cinematográfico em um artigo anterior sobre filmes musicais latino-americanos (Maia, 2018).

³ Segundo levantamento realizado cruzando dados da Cinemateca Brasileira, do Dicionário de Cinema Brasileiro e do *Internet Movie Database*, foram produzidos, no Brasil, 14 musicais na década de 1930, 29 na de 1940 e 50 na de 1950.

A partir desses filtros, chegamos ao seguinte *corpus*:

Tabela 1: *Corpus* da pesquisa.

Ano/Título	Diretor	Companhia produtora	Num. Mus.
1950_AVISO AOS NAVEGANTES	Watson Macedo	U.C.B. / Atlântida	17
1952_BARNABÉ TU ÉS MEU	José Carlos Burle	Atlântida	17
1952_CARNAVAL ATLÂNTIDA	José Carlos Burle	Atlântida	28
1952_É FOGO NA ROUPA	Watson Macedo	Watson Macedo Produções	18
1956_DEPOIS EU CONTO	José Carlos Burle	Produções Watson Macedo	15
1957_GAROTAS E SAMBA	Carlos Manga	Atlântida	18
1957_METIDO A BACANA	J. B. Tanko	Cinedistri	11
1957_RIO FANTASIA	Watson Macedo	Produções Watson Macedo	11
1958_É DE CHUÁ	Victor Lima	Cinedistri	16
1958_VOU TE CONTÁ	Alfredo Palácios	Columbia; Maristela	18
1959_ENTREI DE GAIATO	J. B. Tanko	Herbert Richers	14
1959_GAROTA ENXUTA	J. B. Tanko	Herbert Richers	23
1959_MULHERES À VISTA	J. B. Tanko	Herbert Richers	14
1959_QUEM ROUBOU MEU SAMBA	José Carlos Burle	Cinedistri	10

Fonte: Elaborado pelo autor.

A escuta dos números musicais do *corpus#1* foi orientada, em primeiro lugar, para o gênero da canção. Para isso, utilizamos nossa própria escuta de músico e a base de dados da Fundação Joaquim Nabuco, que reúne informações sobre o acervo musical brasileiro em discos de 78 rpm, no período de 1902 a 1964. A tarefa foi facilitada pelo fato de os discos desse período incluírem referência ao gênero da canção no rótulo central. Com esse contexto em mente, apresentaremos, a seguir, os resultados do escrutínio empírico do nosso *corpus#1*, visando a observar em que medida e com que natureza o samba aparece no *corpus*.

Na amostra de 230 números musicais investigada, ficou evidente que a marcha e o samba são os gêneros amplamente dominantes e que a marcha tem uma presença significativamente maior do que o samba. São 82 marchas e 56 sambas. Juntos, o samba e a marcha estão presentes em 138 números, 60 % dos números musicais da amostra. Isso sem levar em conta a presença do congênere samba-canção (4) e do maxixe (2), um precursor do

⁴ Esse número é a média de números musicais presentes em um *corpus* de 30 filmes classificados como musicais nas bases de dados citadas no item “a” e disponíveis para apreciação segundo os critérios do item “c”. Decidimos utilizar essa ferramenta de corte, dando preferência aos filmes que concedem maior tempo de tela aos números musicais.

samba. A natureza das canções desses números musicais, para João Luiz Vieira (2003, p. 46), podem ser a principal a marca de gênero das chanchadas: “A música popular, em grande parte de natureza carnavalesca, é uma característica essencial desse conjunto de filmes, talvez seu traço genérico mais forte”. Como sabemos, o samba e a marcha foram, durante muito tempo, os dois gêneros de canção popular que dominavam absolutamente os blocos, os bailes e as Escolas de Samba no carnaval do Rio de Janeiro e de muitos outros estados do Brasil, especialmente no período em que foram produzidos os filmes examinados neste ensaio.

O terceiro gênero mais encontrado foi o mambo (8), manifestação de canto e dança afro-caribenha. Completam o espaço dos 40% não ocupados pelo samba e pelas marchas o baião (5), o frevo (3), o xote (3), o tango (3), a valsa (2), o bolero (2), o fox (2) e uma ocorrência de forró, xaxado, rancheira, swing, jazz, tango brasileiro e rock. Registramos, também, a presença de 4 números coreográficos com repertório de concerto instrumental.

Os gêneros musicais flagrados no *corpus#1* indicam, à primeira vista, uma importante tendência a um cancionário “nacionalista”, com ênfase no samba, que no reino dos gêneros é o mais fortemente associado a uma ideia de Brasil. Gêneros oriundos do Nordeste do Brasil – baião, xote, xaxado, forró e frevo –, reforçam esse sabor nacionalista. Assim, o repertório das chanchadas examinadas tende a ser visto como contingenciado por um ímpeto nacionalista, que dá muito mais tempo de tela para os gêneros brasileiros do que para os estrangeiros. Entre os importados, há um predomínio da canção latino-americana. Juntos, o mambo, o bolero e o tango aparecem 13 vezes no *corpus*. Fora isso, somente alguns traços de gêneros estadunidenses: um fox, um swing, um número instrumental de jazz; e números coreográficos com música de concerto europeia.

Observemos esse ímpeto nacionalista, no entanto, à luz do que acontece com a canção “Baião” no filme *Rio Fantasia*. Composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, “Baião” pode ser considerada uma das mais importantes obras na configuração daquilo que, por meio da radiodifusão massiva, o Brasil passou a identificar como um gênero próprio do Nordeste do Brasil. O intérprete da gravação original, o sanfoneiro e *cantautor* Luiz Gonzaga se apresentava em seus shows vestido com trajes típicos de vaqueiro e com acompanhamento restrito à sanfona, triângulo, zabumba, tal como nas performances em feiras e festas dessa região do Brasil. No filme, contudo, mesmo antes dos cantores, músicos e dançarinos entrarem em cena, a cenografia já deixa claro para o espectador que não estamos em uma feira do Nordeste, mas nos Estados Unidos. Na Broadway, mais precisamente. O baião, como bem

sabem os nordestinos, está associado a uma dança característica, mas não há um só movimento dos bailarinos ou da cantora que remeta a essa dança. A cantora, assim como as bailarinas, aparece na tela com um figurino que não oferece à apreciação elementos do repertório de signos visuais do Nordeste, preferindo nos conduzir, inevitavelmente, a uma associação imediata com o tropo “baiano” de Carmen Miranda difundido por Hollywood. No figurino dos bailarinos, as mangas bufantes dos músicos de orquestras caribenhas. Na dimensão do arranjo, as estruturas rítmicas do baião têm presença marcante no acompanhamento, mas é notável também a sonoridade *jazzy* das *big-bands*, tanto no plano da orquestração quanto no repertório harmônico e fraseológico, especialmente na segunda parte do número musical, quando a canção passa a ser ouvida em ritmo de samba. A cereja do bolo antropofágico, contudo, é quando, após cantar a letra da canção em português, a intérprete “branca como neve”, como disse Shaw, passa a cantar em inglês. Na enumeração caótica⁵ própria da antropofagia tropicalista, os ingredientes audiovisuais desse número musical são baião, samba, *big-band*, jazz, música de concerto, nordeste, Rio de Janeiro, Bahia, Caribe, Broadway e Carmen Miranda. É ou não é uma geleia geral?⁶

De ouvidos e olhos nos números *sambeiros*

Como vimos, na corrida quantitativa, o samba chega em segundo lugar e a uma distância considerável das marchinhas e do terceiro colocado, o mambo. O samba e marchinha operam distintamente nesses filmes. A marcha carnavalesca tem suas origens nas marchas militares e é um signo amalgamado ao carnaval carioca de um determinado período, mas as marchinhas, em sua estrutura rítmica, melódica e harmônica têm uma natureza semelhante às manifestações musicais de muitos outros países ocidentais, ou seja, têm muitos parentes ao redor do planeta. Eis uma razão, talvez, para as marchinhas nunca terem sido convocadas para ocupar um lugar de metonímia de Brasil. Já o samba, como bem sabemos, está para o Brasil assim como o tango está para a Argentina, por exemplo.

Para fechar o foco no samba, que é o nosso objeto neste ensaio, aplicamos mais um filtro no *corpus*, construindo um *corpus#2* com os três filmes em que o samba ocupa mais tempo de tela e alto-falantes: *É de chulé* (1958) de Victor Lima (10 sambas); *Depois eu conto*

⁵ A “enumeração caótica” é uma expressão da literatura modernista, que significa uma técnica de composição poética baseada na justaposição de palavras que designam objetos, seres ou sensações sem evidente ligação entre si. A letra de “Alegria, alegria”, canção de Caetano Veloso, é um excelente exemplo da aplicação dessa técnica.

⁶ Referência ao título de uma das canções-manifesto do Tropicalismo, ‘Geleia geral’, composta por Gilberto Gil e Torquato Neto.

(1956) de José Carlos Burle (9 sambas) e *Quem roubou meu samba* (1959), também dirigido por José Carlos Burle (8 sambas). É dessa matéria que a nossa audiovisão se ocupará daqui para a frente.

É de chuá!

A primeira imagem oferecida ao espectador é um plano detalhe do couro de um atabaque sendo tocado por baquetas comandadas por mãos negras. Corta rápido para um agogô, também executado por mãos negras. No mesmo ritmo, corta para o detalhe da região glútea de uma mulher que dança em passo de rebolado. O plano abre e nos revela que é uma mulher negra dançando em um salão. Assim é a introdução do número musical que abre o filme: o samba “Não quero mais”, cantado por um dos maiores entre os Grandes Nomes do samba carioca de todos os tempos: José Bispo Clementino dos Santos, que entrou para a História com o nome de Jamelão, apelido que associa a cor da fruta à cor da pele do cantor. Em um número de palco ambientado em uma gafieira⁷, vemos pessoas negras, mestiças e brancas sentadas nas mesas, pares dançando no salão, vestidos com a elegância adequada ao pacto de indumentária dos frequentadores de gafieiras. Afinal, “o ambiente exige respeito”⁸. A orquestra em cena é composta por trompete, clarinete, acordeão, violão, baixo acústico e apenas um percussionista, mas a trilha sonora nos oferece um naipe de percussão bem mais densa, que, no acompanhamento, ocupa um primeiro plano na mixagem. Os fraseados de introdução, interlúdio e acompanhamento dos instrumentos de sopro e da sanfona têm o forte sabor das tradições do choro.

Somente depois do segundo número musical (a marcha “Maria Xangai”⁹), entram em cena os créditos de abertura. Como acontece em bases regulares no cinema clássico de diversos países, a música dos créditos iniciais é um *medley* do material musical utilizado ao longo do filme, tradição herdada das aberturas de Óperas. A parte que cabe ao samba, na música que acompanha os créditos de *É de chuá*, tem um caráter orquestral de samba-

⁷ “Espécie de casa noturna onde se realizam bailes com entrada paga e música orquestral. Outrora era frequentada basicamente por um público específico, amante da dança, mas de baixo poder aquisitivo, como os componentes das antigas escolas de samba. Era em gafieiras, em geral suburbanas (...), que o mundo do samba (...) promovia bailes comemorativos ou de arrecadação de fundos para o Carnaval (Lopes; Simas, 2017, p. 137).

⁸ Referência ao samba “Estatuto da gafieira”, de Billy Blanco, cuja letra diz: Moço, olha o vexame / O ambiente exige respeito / Pelos estatutos da nossa gafieira / Dance a noite inteira / Mas dance direito / Aliás, pelo artigo 120 / O distinto que fizer o seguinte: / Subir na parede / Dançar de pé pro ar / Debruçar-se na bebida sem querer pagar / Abusar da umbigada / De maneira folgazã / Prejudicando hoje / O bom crioulo de amanhã / Será distintamente censurado / Se balançar o corpo vai pra mão do delegado.

⁹ Composta e interpretada por Agostinho dos Santos.

exaltação¹⁰ no qual as estrelas são os metais – trompetes, trombone, saxofones – e a percussão.

O segundo samba entra em cena no palco de uma casa noturna *black-tie* onde vemos uma orquestra nos moldes das *big bands* estadunidenses acompanhar “Madureira chorou”, de Carvalhinho e Júlio Monteiro. Em que pese a presença visual da *big band* na tela, o que o espectador ouve em primeiro plano é a batucada. O fraseado instrumental do arranjo não remete ao caráter *jazzy* das *big bands*, mas sim ao repertório fraseológico do samba mesmo e de seus parentes no reino dos gêneros, como o choro e o maxixe. Nesse número musical, enquanto ouvimos um interlúdio instrumental no arranjo, os passos virtuosos de dois solos de bailarinos negros são mostrados em plano detalhe. Importante notar também que, nesse momento, a coreografia faz uma roda em torno dos sambistas, referência às tradições mais antigas e rurais do samba.

De “Madureira chorou”, corta direto para um barracão de Escola de Samba¹¹, no qual está acontecendo um ensaio. O samba é mostrado brevemente, com percussão e voz, sendo interrompido pela chegada do herói cômico interpretado por Ankito. Após duas performances ancoradas em marchas carnavalescas¹², o samba volta ao palco da mesma casa de espetáculos com a canção “Adeus mangueira”, composta por Grande Otelo e Herivelto Martins, interpretada no filme pelo Trio de Ouro¹³. A interpretação vocal desse samba dialoga com o canto lírico, notável na voz da soprano Lourdes Bittencourt, em uma tendência da época pré-bossa nova em que o domínio de técnicas do bel-canto era um requisito importante na avaliação das competências vocais de cantores da música popular. O acompanhamento de novo nos oferece à escuta a percussão em primeiro plano sonoro e um fraseado instrumental bem próximo dos sambas de gafieira e daquilo que nesse texto passaremos a chamar de “samba-de-carnaval-de-salão”, nos referindo a um determinado regime de instrumentação e arranjo que dominava os bailes de salão durante a década de 1950: orquestra com predomínio

¹⁰ Segundo Lopes e Simas (2017, p. 268), “Estilo de samba de caráter grandioso, com letra patriótico-ufanista e arranjo orquestral pomposo, difundido no contexto promocional do Estado Novo.”

¹¹ Segundo Lopes e Simas (2011, p. 116), “espécie de sociedade musical e recreativa que participa dos desfiles de carnaval, cantando e dançando a modalidade de samba tipificada como samba de enredo, apoiada por cenografia”.

¹² “Aula de amor” de Klecius Caldas e Armando e Cavalcanti, interpretada por Bill Farr, e “Mulher de terceira dúzia”, de João de Barro e Antonio Almeida, cantada por Emilinha Borba.

¹³ Fundado pelo *cantautor* Herivelto Martins, o Trio de Ouro teve diversas formações. No filme o trio está representado por Herivelto Martins, Raul Sampaio e Lourdes Bittencourt.

de metais e naipes percussivo, arranjos menos elaborados em termos de forma e de fraseado de acompanhamento, e muita utilização de uníssonos entre metais e a melodia cantada.¹⁴

Depois de mais duas marchas¹⁵, o samba retorna na voz de Néelson Gonçalves, outra grande estrela da canção popular do período. “Boemia”, de autoria do cantor em parceria com Atanásio Lima e Nilo Silva, é acompanhada em cena pela orquestra de Ruy Rey¹⁶. No mesmo contexto, no mesmo ambiente, corta direto para outro número de samba. “Você é demais”, de Sebastião Gomes e Braga Filho, interpretado por Gilberto Alves, acompanhado pela mesma orquestra. Nos dois casos, o padrão de acompanhamento é típico do samba de carnaval de salão (que é dançado como tal pelos figurantes da cena).

Loura e “branca como a neve”, como disse Lisa Shaw, é Maria Neusa, que, com roupa sóbria e elegante, interpreta o samba “Eu sou o tostão” no próximo número musical da fita. O padrão de acompanhamento permanece o mesmo: percussão e voz bem na frente e metais com linguagem de samba de carnaval de salão / samba de gafieira. O número musical seguinte é outro samba, “Sempre Mangueira”, de Nássara, Wilson Batista e Jorge de Castro, cantado pelo célebre Jorge Goulart vestido a rigor em uma festa da “alta – sociedade”. Na dimensão do arranjo, essa é a primeira vez em que podemos perceber um acento *jazzy* de *big band* estadunidense no fraseado dos metais, mas é a batucada percussiva que está em primeiro plano na mixagem.

Ainda na mesma festa, o cantor Carlos Augusto canta “Chegou a hora”, samba de Anísio Bichara e Luiz Soberano. As irmãs Dircinha e Linda Batista, duas das mais cintilantes estrelas do rádio na época, cantam as duas últimas canções do filme. Dircinha, ainda no cenário da festa *black-tie*, canta o samba “Topada”, de Oldemar Magalhães e Jota Júnior, com tratamento de carnaval de salão. Já Linda canta “Qual é o caso”, samba de Jorge de Castro e Erasmo Silva. O número musical ocorre no palco da gafieira e é acompanhada pela orquestra da casa, mas tanto o arranjo quanto a encenação estão em um regime essencialmente carnavalesco. Na mixagem, percussão e voz em primeiríssimo plano, metais preenchendo pausas na voz.

¹⁴ Importante deixar de fora desse modelo as orquestras de frevo do carnaval do Recife, capital do Estado de Pernambuco.

¹⁵ O palhaço Carequinha canta “Fanzoca do Rádio”, de Miguel Gustavo, e Ruy Rey interpreta “Cola no Corpo”, de Norival Reis, Alberto Rego e Ruy Rey.

¹⁶ Cantor e regente de uma orquestra especializada em rumbas e mambos, Ruy Rey trabalhou em comédias musicais de quase todas as companhias cinematográficas da época (Watson Macedo Produções, Herbert Richers, Cinedistri, Flama Filmes).

Em resumo, os números de samba desse filme transitam no âmbito de um samba urbano, feito para ser dançado em casas noturnas e bailes carnavalescos, produzido no Rio de Janeiro e difundido massivamente pelo rádio. É o samba do rádio e da indústria fonográfica da época. Um samba criado por compositores que deixaram seu nome na História, como Herivelto Martins e Wilson Batista, e interpretado por Grandes Vozes da canção popular naqueles tempos. Um samba no qual a voz e a massa percussiva têm um espaço privilegiado na mixagem e o acompanhamento orquestral segue os modelos do samba de gafieira e do samba de carnaval de salão. Em quase todos os sambas do filme, o refrão, cantado pela primeira vez pelo solista, é repetido por um coro, em estrutura similar ao samba de partido-alto¹⁷, uma das espécies radicais e fundadoras do samba.

Depois eu conto

No território das canções, Linda Batista abre os trabalhos com “Mundo artificial”, de Luiz Soberano, Dávio Rodrigues e Jorge Gonçalves. No palco da Boate Astral, casa noturna frequentada pela *high society*, Linda canta acompanhada por um conjunto formado por piano, baixo, 2 saxes, 2 trompetes, 1 trombone, bateria, agogô e pandeiro. A trilha sonora, no entanto, nos faz ouvir um naipe de percussão bem maior e bem mais presente na mixagem. A batucada está em segundo plano sonoro, atrás apenas da voz. O arranjo transita no mesmo domínio que foi observado como dominante em *É de Chuá!*: a sonoridade das tradições do samba de gafieira – herdeiro do samba-choro – e do samba de carnaval de salão.

O caráter *sambeiro* da obra é confirmado pelo segundo número musical: “Tudo é samba”, assinado por Herivelto Martins e Fernando Lobo, na voz da afro-brasileira Marion. É um espetáculo de palco com cenários praiheiros, bailarinos com camisas de listras horizontais, intérprete fantasiada tal qual Carmen Miranda. O que Marion canta é um samba-exaltação, uma celebração espetacular do samba como uma manifestação “nossa”, o “nosso samba”, o gênero que “representa o Brasil” e a felicidade dos brasileiros, pois “um povo que canta é um povo feliz, sim senhor!”, como diz a letra. O arranjo de metais, também, segue essa dimensão espetacular e grandiosa própria do regime do samba-exaltação e, por isso, é bem mais eloquente do que em todos os números até aqui analisados. Prova disso, é a sofisticação

¹⁷ Segundo o Dicionário da História Social do Samba, o termo partido-alto modernamente designa “uma forma de samba cantado em desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional” (Lopes; Simas, 2017, p. 211).

melódica e harmônica do interlúdio instrumental, no qual é possível perceber uma orquestra mais densa, uma orquestração mais elaborada e, ao mesmo tempo, a manutenção de um repertório fraseológico que paga todos os seus tributos às tradições do samba. O número termina em um clássico forte ponto de exclamação, herdeiro do Teatro de Revista carioca, com cantora, bailarinas e bailarinos levantando os braços e dizendo em alta voz: sam – bá!

O *design* sambeiro de canções prossegue com “Obsessão”, samba de Mirabeau e Milton Oliveira, interpretado por Alcides Gerardi de *black-tie* e Dircinha Batista interpretando “Araruta tem seu dia”, de autoria de Antônio Diniz. A mesma orquestra, o mesmo padrão de arranjo das músicas anteriormente analisadas. De autoria de Almanir Grego, “Pra que tanto balanço”, um maxixe, embala o número musical seguinte. A loura Eliana, a estrela mais brilhante da Atlântida, companhia cinematográfica que tem o seu nome intimamente ligado às chanchadas, canta, acompanhada em cena por uma orquestra formada por piano, violão elétrico, baixo acústico, bateria, percussão, naipes de sax, clarinete, trompete e trombone, um maxixe no qual a letra diz: *trago 100% de brasilidade nas minhas cadeiras pra lá e pra cá*. O ciclo de números musicais *sambeiros*, interrompido brevemente por “Delicadeza”, *swing* interpretado pelo *chansonnier* Ivon Cury¹⁸, volta à cena com “Linda Luíza”, de Anício Bichara e Aldacir Louro, na voz de Jorge Veiga, mais um Grande Nome da ‘Era de Ouro’ do Rádio. O número seguinte é embalado pela única marcha carnavalesca do filme, “Turma do funil”, cantada e acompanhada pelos grupo Vocalistas Tropicais, mas o samba volta no número seguinte – o célebre samba-canção “Ninguém me ama”, de autoria de Fernando Lobo e Antônio Maria, grande sucesso fonográfico e radiofônico da época, cantado em regime cômico pela comediantes Dercy Gonçalves -, para reinar soberano até o ponto final da obra.

No próximo número musical do filme – o samba “Drama da favela”¹⁹ – podemos observar uma forte dissonância entre a natureza da canção e a encenação. Com melodia em tonalidade menor, a letra cumpre o que promete o título e fala das “coisas de cortar o coração” que o “doutor” verá se subir em uma favela²⁰. Carmem Costa, canta com um sorriso no rosto e a coreografia nos mostra “malandros” de camisa listrada e baianas estilizadas em um clima vivaz e alegre, em uma favela cenográfica de natureza alegórica. A cena se dá na inauguração

¹⁸ Composição de Pedro Rogério e Lombardi Filho.

¹⁹ Composta por Mirabeau, Milton de Oliveira e Urgel de Castro.

²⁰ *Se o doutor subir numa favela / vai ver coisas de cortar o coração / barracos caindo / criança chorando pedindo um pedaço de pão.*

da Boate Favela. Findo o número musical, corta para uma plateia vestida a rigor que aplaude sorridente o espetáculo.

O número musical seguinte é também um número de palco, que começa com um primeiro plano em um repique tocado por mãos negras, recurso que foi observado na abertura de *É de chuá*. Câmera deriva e revela outros afrodescendentes, em roda, tocando pandeiro, tamborins e afoxé. Uma panorâmica vertical ascendente revela Jamelão cantando “Exaltação à Mangueira”, sem dúvida um dos sambas clássicos da História do gênero, composto por Enéas B. Da Silva e Aloysio A. Da Costa. Aqui o acompanhamento é basicamente percussivo. Ouve-se (mas não se vê) um violão, mas a massa percussiva e a voz são dominantes, em uma atmosfera bem próxima das práticas comunitárias do samba-de-morro²¹. Baianas estilizadas fazem coro e participam da composição coreográfica, pessoas negras e mestiças dominam a tela. Após um número sambeiro cômico no qual Dercy Gonçalves e Grande Otelo exploram o humor físico cantando e dançando o samba “Onde está Yáyá”, de Norival Reis e Zé Batista, vem o Grand Finale. Eliana, mais uma vez replicando a figura de Carmen Miranda, canta o samba “Diz que tem” de Vicente Paiva e Aníbal Cruz, gravado por Carmen em 1941. Na nossa avaliação, esse é um momento do filme em que é possível perceber com clareza um fraseado com forte sotaque de *big band* estadunidense.

Nosso juízo é que praticamente tudo o que foi dito sobre o samba de *É de chuá!* se aplica ao modo como o samba é ouvido e visto em *Depois eu conto*. O único samba sem acompanhamento orquestral é “Exaltação à Mangueira”, número musical que mais se aproxima da sonoridade do chamado de samba-de-morro no nosso *corpus#2*. De resto, o padrão dominante é a sonoridade *samba de gafieira – samba-de-carnaval-de-salão*. Como veremos a seguir, esse mesmo padrão incide sobre os sambas do último filme a ser analisado nesta seção.

Quem roubou meu samba?

O primeiro prato do cardápio de canções dessa adaptação para a comédia do argumento de *Rio Zona Norte* (Nélson Pereira dos Santos, 1957) é o samba “Você foi porque quis”, composição de Armando Cavalcanti interpretada pelo cantor Venilton Santos no palco

²¹ Segundo Lopes e Simas (2017, p. 262), samba-de-morro é uma “Denominação outrora utilizada para o samba criado no universo das escolas de samba, em oposição àquele composto no ambiente do rádio e do disco.”. De acordo com os autores, “até pelo menos a década de 1960, a execução de sambas “de rádio” era rejeitada nas rodas de sambistas, até mesmo nas mais informais”.

de um estúdio de gravação de TV, com os músicos vestidos de *black-tie*. O arranjo segue o padrão orquestral dominante. É também em um estúdio de TV que ocorre o segundo número: o samba “Não vou perdoar”, de autoria de Almeidinha e interpretada por Marion com a sonoridade dos sambas dos salões carnavalescos.

O próximo samba do filme é “Eu vim morar no Rio”, de Hianto Almeida, interpretado pelo Trio Irakitan. Melodia harmonizada a três vozes e acompanhamento minimalista - violão, atabaque e um *guiro*, instrumento típico da música afrocaribenha. Sonoridade dos conjuntos vocais típicos da época, vocalização com influência do bolero e harmonia com sabor de bossa nova, especialmente por conta das famosas sétimas e nonas no arranjo vocal e no violão. No número seguinte, de camisa listrada e chapéu de palhinha, Germano Matias, célebre compositor e intérprete de samba na época, canta “Figurão”, de sua própria autoria, acompanhado por cavaco, sanfona, violão, cuíca, tamborim e trombone. Imediatamente após o breve diálogo que sucede a performance de “Figurão”, o espectador vê e escuta a Grande Dama da canção popular da época, Ângela Maria, cantar “Poesia das Favelas”, uma exaltação ao samba e às Escolas de Samba composta por Janine Perez e A. Ramos. O figurino e os passos da dança configuram alegoricamente uma espécie de “Escola de Samba de salão”, misturando elementos típicos das Escolas de Samba, como as evoluções do Mestre-sala e da Porta-bandeira²², com pessoas fantasiadas ao modo dos bailes de salão e movimentos corporais mais livres.

“Cara Bonita”, de autoria de José Rosa, é mais um número sambeiro interpretado por Jorge Veiga; dessa vez tendo como cenário um bar. Mais uma vez, um samba com caráter de carnaval-de-salão. O paradigma samba-de-carnaval-de-salão é quebrado a seguir pelo sambacção “Onde estará meu amor”, composição de Lina Pesce interpretada pela cantora Marisa, conhecida como Marisa Gata Mansa, também um grande nome do rádio e do mercado fonográfico da época. Dessa vez, um piano derrama tintas clássicas em sintonia com o caráter do balé da coreografia. No número musical seguinte, o samba “Chaminé de barracão”, canção de Monsueto Menezes, é interpretada por Marlene, outra grande diva da época. As dançarinas vestem fantasias de baianas estilizadas e os dançarinos encarnam o tropo do malandro carioca.

²² “Casal de dançarinos que na escola de samba é encarregado de conduzir o pavilhão que a simboliza. A instituição tem origem nos antigos ranchos carnavalescos. (...) O bailado do casal, remotamente originário de danças da aristocracia europeia, desenvolve-se com rodopios, enlaçamentos e solos, cabendo à dama, basicamente, os volteios que fazem desfraldar o símbolo [a bandeira]” (Lopes; Simas, 2017, p. 186).

A sonoridade que transita entre carnaval-de-salão e de gafieira também marca o *design* musical de *Quem roubou meu samba*, tendência que se confirma no número de encerramento da obra, “Não tem castigo” de autoria de Vicente Paiva. Em uma celebração informal em um quarto de hospital, esse samba é cantado pelos protagonistas Chuvisco (Atanásio) e Ankito (Leovigildo). No arranjo, os metais (extradieгéticos) trabalham em um contraponto com o típico do choro e a percussão – que mistura instrumentos do samba com objetos “instrumentificados” – é ouvida em primeiríssimo plano. Tudo acaba em festa. Tudo acaba em samba.

Cadências finais

A análise dos *corpora* deste nosso estudo nos conduz à conclusão de que – ao menos a julgar pela amostra investigada – é a marcha carnavalesca – e não o samba – o gênero musical dominante nas comédias musicais da década de 1950. O samba é o segundo gênero presente na amostra, mas a marcha tem uma presença substancialmente maior. O fenômeno é curioso, pois não há registro de títulos de chanchadas contendo as palavras marcha ou marchinha. Seria pertinente inferir que os produtores de chanchadas consideravam que o samba no título atrairia mais espectadores do que a marcha?

Nos primeiros parágrafos deste ensaio, vimos que, para Lisa Shaw, *Quem roubou meu samba?* é um filme que contém apenas interpretações estilizadas de samba, que é uma característica das chanchadas do final da década de 1950 e que o filme exibia mulheres brancas como neve vestidas de baianas, cantando em estúdios de TV, afirmações que o embate analítico com as obras nos recomenda observar com cautela. Em primeiro lugar, essa percepção de Shaw é enfaticamente referendada por Robert Stam no que diz respeito às chanchadas de um modo geral:

Embora o samba fosse fundamentalmente uma criação afro-brasileira, produto dos morros primariamente negros do Rio, filme após filme dava a impressão de que o samba era um produto cultural branco. A exclusão de artistas negros do musical brasileiro parece especialmente anômala nos filmes que exploram a música e a dança afro. A presença velada da dança e da música afro-brasileiras em inúmeros filmes marca, paradoxalmente, a *ausência* afro-brasileira da tela (Stam, 2008, p. 132).

A análise do nosso *corpus#2* nos obriga a discordar de Stam. Já a partir do número musical de abertura do primeiro filme analisado – *É de chuá* – percebemos uma presença constante de negros e mestiços como intérpretes de canções, músicos, dançarinos e figurantes

em números musicais. Em *Quem roubou meu samba*, verificamos que a maioria dos números musicais são protagonizados e dançados por afrodescendentes, como Germano Matias, Marion, Ângela Maria e Marisa Gata Mansa e mesmo a cantora Marlene, que poderia ser considerada “branca”, dificilmente seria legitimada como tal pela famosa *one drop rule*.

Já para refletir sobre a questão aqui mais nos interessa – a estilização do samba como uma característica das chanchadas do final dos anos de 1950 –, é interessante partir da visão de Jason Mittell (2001, p. 11), que propõe analisar gêneros midiáticos como uma categoria cultural contingenciada por um processo de “estabilidade em fluxo”. O entendimento de gêneros como um campo de disputas discursivas permite, para Mittell, olhar essa noção como estruturas tanto estáveis quanto mutantes. Embora as definições de gênero ocorram em constante negociação no interior do que Mittell chama de um “aglomerado discursivo”²³, e mesmo que não seja possível uma definição essencial de um gênero, existe um consenso que nos permite saber, ao menos na maioria dos casos, que estamos diante de uma comédia, de um filme de aventura ou de um filme de horror, ainda que tanto o gênero quanto o consenso sejam forjados em um processo em fluxo contingenciado por forças históricas e culturais: “gêneros são simultaneamente fluidos e estáticos, processos ativos” (Mittell, 2001, p. 11). O objeto de Mittell são os gêneros televisivos, mas seu diagnóstico se aplica perfeitamente aos gêneros musicais, cinematográficos e outros.

Seria verdade que a chanchada musical do final dos anos de 1950 apresenta apenas interpretações estilizadas de samba? Devemos levar em conta, em primeiro lugar, que no nosso *corpora*, com raras exceções, os sambas são cantados em números musicais que ocorrem em palcos (casas noturnas, estúdios de TV, festas). Ou seja: os sambas acontecem em um espetáculo dentro do espetáculo cinematográfico. Isso é importante observar porque, nesse caso, o samba – ou qualquer outro gênero de canção – passa, inevitavelmente, por um processo de “espetacularização”, o que conduz, inexoravelmente, a algum grau de estilização. Os sambas nas chanchadas da década de 1950 são espetáculos de palco e, portanto, produzidos como tal: com cenários e coreografias que, mais do que compromissos com algum ideal de autenticidade, têm como objetivo primário produzir um efeito de natureza sensorial, encantar uma plateia (dentro do filme e nas poltronas do cinema) com a *mise-en-scène* de um número musical.

²³ No original: “discursive clusters”.

Lisa Shaw é arguta quando flagra um processo de estilização nos sambas das chachadas do final da década de 1950, mas aqui defendemos que essa estilização se dá bem mais no domínio da *mise-en-scène* do que na dimensão sonora do samba. O tropo visual “Carmem Miranda”, por exemplo, o protótipo da baiana estilizada, tem um grau elevadíssimo de presença na nossa amostra. Há também um processo de estilização que pode ser observado nas favelas cenográficas dos cenários. No que diz respeito à música, contudo, defendemos aqui que o conceito de estilização não opera com justiça. O exercício analítico realizado nos instiga a trabalhar com a hipótese de que o samba das chachadas é... o autêntico samba das chachadas!

O samba amplamente dominante nas três obras mais extensivamente analisadas é um samba orquestral, que coloca a tradição dos batuques em primeiro plano na mixagem e os arranjos de metais privilegiam um repertório fraseológico e harmônico que deriva mais diretamente do regime contrapontístico do choro, embora um sotaque jazzístico possa ser percebido em alguns momentos, especialmente nos *medleys* dos créditos iniciais e nos sambas-exaltação. As duas sonoridades dominantes são as do samba de gafieira e o samba-de-carnaval-de-salão. Como nos mostra o pesquisador Felipe Trotta (2011, p. 64), “na fase mecânica de gravações, e mesmo após o início das gravações elétricas, em 1928, os sambas eram gravados com acompanhamento de orquestras”, ou seja, na década de 1950 o samba orquestral não pode mais ser considerado uma estilização do samba, mas sim uma entre outras espécies de samba então coexistentes.

São sambas altamente midiaticizados, interpretados por Grandes Nomes da canção popular brasileira da época, os Ídolos do Rádio. É o samba do mercado fonográfico e do meio radiofônico daqueles (bons?) tempos, o samba urbano carioca da década de 1950. A essa altura de sua história, o samba há muito já havia deixado de ser uma prática autóctone à qual poderíamos atribuir um valor absoluto de “autenticidade” e tampouco é ainda uma prática exclusiva de uma determinada comunidade étnica, social ou econômica. Ao contrário, estamos falando de uma manifestação de canto e dança midiaticizada massivamente, que já havia sido transformada em um marco da identidade nacional pelas políticas do Estado Novo e incorporada como prática cultural em vários setores da sociedade, inclusive nos palácios governamentais e nas mansões do *high society* brasileiro e europeu (Vianna, 2012 [1995]). Em sua essência material – melodia, harmonia, ritmo, instrumentação, poesia – o samba já havia passado, na década de 1930, pelas mãos do formidável talento de Noel Rosa, por

exemplo, no contexto da classe média predominantemente euro-descendente do bairro carioca de Vila Isabel. Na década de 1940, o mundo inteiro já cantava Aquarela do Brasil, composta em 1939 por Ary Barroso, compositor nascido em Ubá, cidade do estado de Minas Gerais, que decerto nunca morou em barracos dos morros cariocas. Na década de 1940, o samba já havia recebido o esmerado tratamento orquestral de arranjadores do porte de Radamés Gnattali. O samba das chanchadas tem uma ligação essencial com a tradição da batucada e da dança em roda, mas, ao mesmo tempo, tem uma vocação antropofágica que transforma *big bands* e canto lírico em samba. Como diria Jason Mittell, o samba das chanchadas é tributário de “processos ativos” de “estabilidade em fluxo”.

Por fim, nos perguntamos se seria pertinente falar de uma tradição de ‘filmes de samba’ ou ‘filmes sambeiros’ no marco dos musicais cinematográficos brasileiros. Observando os nossos *corpora*, vemos que o samba, embora não seja o gênero predominante, tem uma presença muito vigorosa nas obras. É impossível, contudo, não se render ao fato de que a História do Cinema Brasileiro não registra a existência de uma tradição de ‘filmes de samba’ na nossa cinematografia e, ao menos a julgar pelo alcance da nossa pesquisa, tampouco existem estudos de fôlego sobre a relação entre samba e cinema no Brasil, ao contrário do que acontece, por exemplo, com os cruzamentos do tango com o cinema argentino. Para Natacha Muriel L. Galluci (2014, p. 1015):

o tango e o cinema partilham de uma fusão de origem (...) A partir de um levantamento dos períodos mudo e clássico, tornou-se evidente a fusão de origem entre o cinema e o tango na Argentina. Diretores do incipiente cinema mudo eram autores de tangos e criaram um fio condutor entre o teatro de *variété* portenho, o circo *criollo* e o cinema.

Paranaguá (1984) nos diz que foi o tango que levou o cinema argentino à liderança na América Latina na primeira década do cinema sonoro: “As condições herdadas da época muda não eram muito diferentes daquelas existentes no Brasil e no México, em termos de gente preparada e de infraestrutura. A *diferença foi o tango*, verdadeiro veículo da expansão do cinema argentino dentro e fora do país” (1984, p. 41, grifo nosso). Alicia Aisenberg (2005, p. 16), pensando em uníssono, diz: “En el ámbito latino-americano, el caso más paradigmático de confluência entre cine y música popular se produjo en Argentina.” John King (2011 [1994], p. 624) observa que “os produtores mexicanos levaram muito tempo para encontrar uma fórmula de sucesso. Os argentinos sabiam, desde o começo, que o tango seria sua mina de ouro”. Palavras de Cecília Gil Marino vibram em perfeita consonância com os exemplos

anteriores, nos contando que a relação do tango com o cinema antecede o período sonoro: “Deste modo, o tango se constituiu, por um lado, como uma marca de identidade cultural argentina para o cinema mudo, e por outro, como um dos vetores da popularização dos primeiros filmes sonoros argentinos” (2015, p. 18-19, tradução nossa²⁴).

Não à toa, portanto, a expressão “*películas tangueras*” ou “*películas de tango*” consolidou-se ao longo da História do Cinema Latino-americano e designa uma determinada espécie de filmes. Mesmo levando em conta a presença do nome “samba” em alguns títulos de chanchadas musicais brasileiras; considerando o fato do samba ser o segundo gênero mais presente na nossa amostragem; e, tendo em vista a existência de filmes em que o samba é dominante na trilha sonora diegética e imbricado no tecido narrativo, ou seja, é tema importante no desenvolvimento da história que o filme conta – como *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), *Rio Zona Norte* (Nélson Pereira dos Santos, 1957) e o aqui analisado *Quem roubou meu samba* –, a verdade é que nem os filmes nem as narrativas históricas sobre eles parecem ter tido potência para constituir, no Brasil, uma relação entre os sambas e os filmes análogos à sinergia entre o tango e o cinema que ocorreu na Argentina nas três primeiras décadas do cinema sonoro. A ausência dessa tradição excita a nossa curiosidade e nos instiga a continuar refletindo sobre o fenômeno. Se tem uma participação tão relevante nas chanchadas – nos títulos e nas obras –, por que o samba não alcançou o grau de sinergia com o cinema que o tango logrou estabelecer nas primeiras décadas do cinema sonoro? De que modo tango e samba participaram da efervescência estética e política dos *Nuevos Cines* na América Latina? Que lugares o samba e o tango ocupam nos filmes brasileiros e argentinos contemporâneos? De que modo tango e samba participaram e participam dos fluxos transgênicos, intermediáticos e transnacionais que movimentaram os campos do cinema e da canção popular ao longo da História? É com essas perguntas que terminamos esse artigo, indicando passos futuros de investigação e esperando que os esforços aqui envidados tenham sido uma boa contribuição para o campo dos estudos sobre canção popular e cinema no Brasil e na América Latina.

²⁴ No original: “De este modo, el tango se constituyó, por un lado, en una marca de identidad cultural argentina para el cine silente, y por el otro, en uno de los vectores de la popularización de los primeros filmes sonoros argentinos”.

Referências

AISENBERG, Alicia. Práticas de cruce en las obras de Manuel Romero. In: Kriger, Clara (org.), **Cuadernos de Cine Argentino**: caderno 6 – Imágenes que tejen una red de textos. Buenos Aires: INCAA, 2005. p. 10-33.

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. **Cinema Journal**, v. 23, n. 3, p. 6-18, 1984.

_____. **Film/Genre**. London: British Film Institute, 2012.

COOKE, Mervyn. **A history of film music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

DEPOIS Eu conto. Direção: José Carlos Burle: Produtora: Produções Watson Macedo, Brasil, 1956 (100min).

É de Chuá. Direção: Victor Lima. Produtora: Cinedistri, Brasil, 1958 (99min).

É FOGO Na roupa. Direção: Watson Macedo. Produtora: Produções Watson Macedo, Brasil, 1952, DVD (97min).

ENTREI de Gaiato. Direção: J. B. Tanko. Produtora: Herbert Richers, Brasil, 1959 (95min).

FAVELA dos meus amores, Direção: Humberto Mauro. Produtora: Brasil Vox Film, Brasil, 1935).²⁵

FREIRE, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. **Revista Contracampo**, n. 23, p. 66-85, 2011.

GALLUCI, Natacha M. L. Cinema e tango: práticas corporais no cinema argentino. **Anais de textos completos XVII Encontro da Sociedade de Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo: Socine, 2014. p. 1015-1027.

GAROTA Enxuta. Direção: J. B. Tanko. Produtora: Herbert Richers, Brasil, 1959 (102min).

GAROTAS e samba. Direção: Carlos Manga. Produtora: Atlântida, 1956, Brasil (102 min).

GUERRA ao samba. Direção: Carlos Manga. Produtora: Atlântida, 1955, Brasil (110 min).

KING, John. O cinema latino-americano, c. 1920 – c. 1930. In: BETHEL, Leslie (Org.). **A América Latina após 1930**: ideias, cultura e sociedade. São Paulo: Edusp, 2011, p. 611-676.

LOPES, Nei e Simas, Luiz A. **Dicionário da História social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

²⁵ Filme perdido, sem referência à metragem na base de dados da Cinemateca Brasileira.

- MAIA, Guilherme. Musicais cinematográficos latino-americanos da era de ouro: tangueros, prostibulares, carnavalescos. *In*: MAIA, Guilherme; ZAVALA, Lauro. (Org.). **Cinema Musical na América Latina**: aproximações contemporâneas. 1. ed. Salvador: Edufba, 2018. p. 61-98.
- MARINO, Cecília G. **El mercado del deseo**: tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2015.
- METIDO a Bacana. Direção: J. B. Tanko. Produtora: Cinedistri, Brasil, 1957 (91min).
- MULHERES à Vista. Direção: J. B. Tanko. Produtora: Herbert Richers, Brasil, 1959 (100min).
- PARANAGUÁ, Paulo. O Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- QUANTO mais samba melhor. Direção: Carlos Manga. Produtora: Atlântida, Brasil, 1960 (91 min).
- QUEM roubou meu samba? Direção: José Carlos Burle. Produtora: Cinedistri, 1956, Brasil (82 min).
- RIO Fantasia. Direção: Watson Macedo. Produtora: Produções Watson Macedo, Brasil, 1957 (82min).
- SAMBA em Berlim. Direção: Adhemar Gonzaga. Produtora: Cinédia Estúdios Cinematográficos Ltda.; Cine Produções Fenelon, Brasil, 1943 (85min).
- SAMBA em Brasília. Direção: Watson Macedo. Produtora: Cinedistri, Brasil, 1960 (113min).
- SHAW, Lisa. A imitação cultural na chanchada: o caso de Quem roubou meu samba? e Rio, Zona Norte. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 69-81, 2007a.
- Shaw, Lisa; Dennison, Stephanie. **Brazilian National Cinema**. Londres: Routledge, 2007b.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- TROTTA, Felipe. **O Samba e suas fronteiras**: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995-2012.
- VIEIRA, João Luiz. O corpo popular: a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. **Acervo**, v. 16, n. 1, p. 45-62, 2003.
- VOU te Contá. Direção: Alfredo Palácios. Produtora: Columbia; Maristela, Brasil, 1958, (90min).

Dados de Autoria

Guilherme Maia

E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

Instituição: Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Minibiografia: Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom-UFBA), com mestrado e graduação em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Dados do artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:

Este artigo é fruto dos projetos de pesquisa “O cinema musical na América Latina: ficção, documentários e novos formatos” e “Os musicais no Brasil: cinema e televisão”, desenvolvidos no âmbito do laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom-UFBA).

Fontes de financiamento:

Projetos financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Dados sobre Cuidados Éticos e Integridade Científica

A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?

Sim.

Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?

Não.

Liste os financiadores da pesquisa:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?

Não.

Que interferências foram detectadas?

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo.

Não há conflitos de interesse.

A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?

Não.

Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:

A produção do artigo não demandou cuidados éticos além do imprescindível respeito ao potencial leitor, assim como ao pensamento e às opiniões dos e das colegas com os quais é estabelecida uma discussão.