

Cidade-laboratório:

o processo de modernização carioca em chanchadas de Watson Macedo entre 1948 e 1961

City-Laboratory: The Process of Rio de Janeiro's Modernization in Watson Macedo's *Chanchadas* (1948–1961)

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

Professor Associado de História do Brasil Republicano, Professor Permanente do
PPGH-UERJ, Departamento de História – IFCH - UERJ.

dudachacon@gmail.com

RESUMO: A capitalidade carioca foi construída sobre diversos alicerces, estando a monumentalidade da paisagem natural e os processos de modernização entre os mais significativos. Um laboratório para a experimentação de novidades, o Rio de Janeiro foi cidade pioneira na implantação de projetos e de sociabilidades modernas. Esse artigo apresenta o modo como as *chanchadas* do diretor Watson Macedo representaram e debateram o processo de modernização carioca. Ao lado de ícones urbanos tradicionais, tais como Copacabana, Corcovado e Pão de Açúcar, os cenários e os enredos de seus filmes enfatizavam a verticalização da cidade e chamavam a atenção para a abertura de túneis e avenidas. Embora, na maior parte das vezes, a proposta fosse celebrar a urbe, também havia lugar para uma visada cômico-crítica a respeito de problemas infraestruturais, como a falta de abastecimento de água e o crescimento desordenado. Neste âmbito, as favelas cumprem um papel central, pois, apesar de surgirem nos filmes como centros geradores de cultura popular e negra, também abrem espaço para um debate sobre exclusão social, sobretudo no fim do período abordado.

PALAVRAS-CHAVE: Rio de Janeiro; modernização; Watson Macedo.

ABSTRACT: The capital status of Rio de Janeiro was built on multiple foundations, among which the grandeur of its natural landscape and the processes of modernization stand out as particularly significant. As a laboratory for the experimentation of innovations, Rio de Janeiro was a pioneering city in the implementation of modern projects and forms of sociability. This article examines how the *chanchadas* directed by Watson Macedo represented and engaged with the process of modernization in Rio. Alongside traditional urban landmarks such as Copacabana, Corcovado, and Sugarloaf Mountain, the settings and narratives of his films emphasized the city's vertical growth and drew attention to the construction of tunnels and avenues. Although these films often aimed to celebrate the urban environment, they also made space for a comic-critical perspective on infrastructural issues, such as the lack of water supply and unplanned urban sprawl. In this context, *favelas* play a central role: while portrayed as hubs of Black and popular culture, they also open up space for discussing social exclusion, especially toward the end of the period in question

KEYWORDS: Rio de Janeiro; modernization; Watson Macedo.

Esse artigo se apresenta como resultado parcial da pesquisa *Rio fantasia*: a capitalidade carioca nos filmes de Watson Macedo (1949-1966), desenvolvida com apoio do Prociência-UERJ e APQ1 FAPERJ, cuja proposta é investigar a centralidade de Watson Macedo como agente da representação do Rio de Janeiro pelas chanchadas, um gênero cinematográfico extremamente popular no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960.

Durante muito tempo, as chanchadas foram definidas a partir da ausência de qualidades positivas. As origens do termo, ainda que pouco precisas, apontam para uma expressão usual no teatro de revistas, “chancho” – sinônimo de porcaria, sujeira –, fazendo referência à baixa qualidade técnica dos filmes (Augusto, 1989, p. 17; Dourado, 2013). Com base nesse pressuposto, as chanchadas se sustentariam sobre enredos simples – vilões caricatos perseguiram um casal de mocinhos, ajudados por personagens de boa índole, mas inaptos, interpretados por comediantes –, entremeado por performances musicais e coreográficas na maior parte das vezes pouco conectadas com o enredo principal. Como reforço dessa padronização, os personagens eram frequentemente interpretados pelos mesmos atores, numa espécie de *star system* limitado pelos baixos orçamentos (Vieira, 2018). Assumidamente inspiradas no cinema hollywoodiano, as chanchadas eram, na maior parte das vezes, recebidas pela crítica especializada como pastiches, cópias malfeitas de um cinema considerado técnica e moralmente superior (Paula Neto, 2016).

Contudo, é importante notar que essa leitura das chanchadas está excessivamente atrelada à produção da Atlântida, sem dúvida o estúdio mais diretamente associado ao gênero a partir dos anos 1940, mas não o único. Estudos recentes privilegiam uma visada mais ampliada, com uma cronologia que se iniciaria, pelo menos, nos anos 1930 (quiçá, antes), abarcando diversos tipos de enredo, fórmulas narrativas, orçamentos e recepção crítica. Por exemplo, Rafael de Luna Freire (2011) apresenta o processo de generificação da palavra “chanchada” a partir do fim da

década de 1950: como visto, o termo era um entre outros adjetivos para se referir pejorativamente às comédias populares, mas passou paulatinamente a ser mobilizado como substantivo, perdendo seu caráter desabonador para, enfim, ser positivado ao longo dos anos 1970 e 1980. Essa operação foi sustentada, sobretudo, pelo sucesso comercial e pela aceitação popular alcançados por essas produções.

Como uma das consequências de tal mudança de perspectiva, ocorreu a incorporação de filmes e estilos muito diferentes ao conjunto do que poderia ser denominado como “chanchada”, o que, por sinal, pode ser atestado pela variedade de obras dirigidas e/ou produzidas por Macedo. Se algumas de suas películas se encaixam na definição tradicional, outras se distinguem ao apresentarem enredos sofisticados, produções caras e bem-acabadas, com relativa boa recepção crítica.

Uma das características centrais das chanchadas e que interessa especialmente a essa pesquisa é sua conexão com o Rio de Janeiro, tanto pelo fato de os estúdios se localizarem na cidade, quanto por ela ser o cenário de parte expressiva das histórias contadas. Tal ligação se dá principalmente por conta do fornecimento de elementos associados à cultura local que, agregados às fórmulas narrativas comentadas acima, permitiram a criação de um estilo carioca de cinema. Por esse motivo, tal produção é material rico para se pensar as relações da cidade com as inflexões políticas e as mudanças nos regimes de visualidade. Como agentes e reagentes nos embates com diversas políticas culturais concorrentes, as chanchadas propiciaram a formação de subjetividades atreladas ao posto de capital ocupado pelo Rio até 1960 e mantido pela memória após esse período. Neste sentido, é fundamental compreender não apenas como o Rio era visualizado pelos filmes, mas também vivenciado, comentado, cantado pelos personagens. Enfim, o interesse recai sobre todos os elementos estéticos que permitam identificar a produção de subjetividades – em especial, aquelas atreladas às sociabilidades modernas –, por meio da linguagem cinematográfica¹.

Embora os liames entre as chanchadas e o Rio sejam amplos, o destaque para a obra de Watson Macedo é justificado não apenas por ser um dos aperfeiçoadores do gênero, como pelo reiterado esforço de representação do Rio e do “ser carioca” em sua obra, que inclui filmes como *Sinfonia carioca*, *Rio fantasia* e *Rio, verão & amor*, títulos indicativos desta proposta, dado o lugar central ocupado pelo nome da cidade e por seu gentílico.

Vale remarcar que, embora seus filmes tenham sido abordados em pesquisas diversas (Altmann, 2017), ainda são raras as incursões em perfis biográficos ou pesquisas voltadas a testar a hipótese de que pudesse haver algum grau de *autoria* em seu trabalho. Essa ideia é raramente associada à produção comercial brasileira, incluídas as chanchadas, como se depreende do manifesto de Alcides Freire Ramos (2005, p. 14-15):

“É preciso [...] construir um cânon que seja capaz de incorporar manifestações cinematográficas como a chanchada, não só do ponto de vista de suas estruturas de produção, mas, sobretudo, de suas propostas formais e temáticas”. Nesse campo, as pesquisas de Jocimar Dias Jr (2020; 2022) se dedicam a identificar uma sensibilidade *queer* na obra do diretorⁱⁱ. Não pretendo desenvolver esse debate aqui, mas gostaria de remarcar um esforço de Macedo em cunhar uma assinatura para a chanchada, gênero a que dedicou a maior parte de sua carreira.

João Luiz Vieira (2018, p. 371) destaca o início da trajetória de Macedo na Atlântida, apontando *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949) como a primeira chanchada com todos os elementos que conformavam o gêneroⁱⁱⁱ, embora alerte que alguns traços já pudessem ser encontrados em *Este mundo é um pandeiro* (Watson Macedo, 1947), como a paródia aos filmes hollywoodianos. Fora isso, acrescento que é flagrante nos filmes de Macedo a preocupação em associar o Rio de Janeiro à *persona* de Carmen Miranda (Pinto, 2020), a vinculação quase exclusiva de personagens e figurantes negros às favelas e o interesse pelos incrementos da

modernização da cidade – aspecto que, neste artigo, apresenta interesse central. Outro ponto que merece mais atenção é a sintonia de Macedo com o campo dos cineastas independentes a partir de 1952, quando deixa a Atlântida para formar sua empresa, Produções Watson Macedo. Uma das questões daí decorrentes se refere aos impactos da autonomia alcançada com esse empreendimento sobre seus filmes.

Nesse período, sua trajetória se cruzaria com a da Unida Filmes, uma distribuidora independente relacionada com produtores e exibidores também independentes. A ideia era fazer frente ao truste de Severiano Ribeiro – proprietário da Atlântida e do maior circuito exibidor e distribuidor do país –, garantindo uma fatia do mercado para as empresas menores. Também é nesse momento que duas de suas películas, *O petróleo é nosso* e *Sinfonia carioca*, receberam prêmios de melhor filme no Festival Cinematográfico do Distrito Federal, em 1954 e 1955, respectivamente. Dadas as características do certame, criado pela prefeitura do Rio de Janeiro para laurear filmes feitos na cidade e que incentivassem as atividades turísticas na capital, o reconhecimento se mostra como mais um indício das relações entre sua obra e a representação do Rio, bem como de uma recepção crítica relativamente positiva^{iv} (Pinto; Mager, 2022).

Apesar da importância da década de 1950, o recorte cronológico privilegiado aqui é um pouco mais extenso, abarcando o fim da década de 1940, ainda sob o impacto do fortalecimento da capitalidade carioca pelo Estado Novo (Oliveira, 2000), passando pela aparente perda desta característica por conta da concorrência com São Paulo e Brasília a partir de meados da década de 1950, e seguindo até o início da década de 1960. O caráter “aparente” do processo de paulatina perda da capitalidade se deve ao fato de que a transformação da antiga capital em estado da Guanabara, um novo ente da Federação, contribuiu para perpetuar o exercício pleno da capitalidade até os anos 1970 (Motta, 2000).

Nesse âmbito, é incontornável recorrer a Marly Motta (2004, p. 9), que, em diálogo com Giulio Carlo Argan (1992), define a cidade-capital como “o lugar da política e da cultura, (...) da sociabilidade intelectual e da produção simbólica, (...) foco da civilização, núcleo da modernidade, teatro do poder e lugar de memória”. Por essa perspectiva, a capitalidade pode ser exercida independentemente da ocupação do posto de capital, como exemplifica o Rio pós-1960, São Paulo e, fora do país, Nova Iorque.

As chanchadas de Watson Macedo

A proposta metodológica deste trabalho recorre a uma análise panorâmica de alguns aspectos de dez filmes dirigidos por Watson Macedo, cuja seleção foi pautada pelo grau de representatividade que o Rio de Janeiro tem em suas narrativas e diegeses^v: *E o mundo se diverte* (1948), *Carnaval no fogo* (1949), *Aviso aos navegantes* (1950), *É fogo na roupa* (1952), *O petróleo é nosso* (1954), *Sinfonia carioca* (1955), *Rio fantasia* (1957), *Alegria de viver* (1958), *Virou bagunça* (1960) e *Samba em Brasília* (1961). Diferente da abordagem minuciosa de cenas e sequências, possibilitada pela análise de apenas um filme, aqui são enfocados aspectos gerais, de modo a perceber as mudanças ocorridas ao longo de pouco mais de uma década.

Os elementos elencados para a análise são: as sequências de abertura, em que se apresentam os créditos iniciais dos filmes e que, pelas regras do cinema hollywoodiano, podem ser portadoras de dados que se configuram como uma espécie de preâmbulo da história narrada, não raro uma localização geográfica; as tomadas externas, definidas como sequências filmadas fora dos estúdios, em locações escolhidas para demarcar dada leitura da paisagem em que se passam as histórias – nos filmes analisados, as externas são sempre acompanhadas de sequências gravadas em estúdio, com a proposta de se formar um contínuo narrativo, ou seja, as imagens externas e as dos estúdios fazem parte do mesmo universo diegético; a modernização urbana, que será abarcada por meio de imagens

e textos, tanto nos diálogos quanto nas letras das canções dos números musicais; por fim, as favelas, por se apresentaram como um tema sensível no período, compreendidas, por um viés, como problemas infraestruturais e óbices da modernização e, por outro, como repositórios da cultura popular carioca e, por sinédoque, brasileira.

Os elementos acima serão lidos com base na Semiopragmática, corrente associada com André Gaudreault e François Jost (2009) e Roger Odin (2005), que consiste em abordar a produção e a fruição de filmes “como constituintes de práticas sociais programadas [se preocupando] com o que sucede entre uma performance verbal ou escrita e sua recepção, isto é, as formas como a linguagem produz sentidos e influencia seus interlocutores” (Stam, 2003, p. 279). De acordo com Roger Odin (2005), a Semiopragmática deve mesclar abordagens “intrínsecas” e “extrínsecas”, sendo o filme, os textos produzidos em seu circuito social (cartazes, releases, críticas) e aqueles que interferem em sua produção (decretos, leis, censura) partes de um *continuum* social de representações. Importante assinalar, contudo, que neste artigo não tenho a ambição de relacionar os filmes com todos os textos presentes em seus circuitos, me limitando a uma apreensão de elementos relacionados à história do Rio de Janeiro, mais especificamente à modernização. Portanto, convém avaliar o quanto os filmes de Macedo contribuem para alimentar o imaginário sobre a cidade moderna, agenciando a formação de subjetividades.

Sequências de abertura e tomadas externas

Como assinalado, a sequência de abertura de um filme pode trazer elementos pictóricos que funcionam como uma espécie de preâmbulo, adiantando elementos narrativos que serão desenvolvidos ao longo do filme. A indústria hollywoodiana e aquelas que se inspiram nela, como é o caso da produção das chanchadas, lançou mão dos mais variados recursos nas aberturas, desde formas gráficas (estáticas ou em movimento), até

animações complexas e tão marcantes a ponto de se tornarem traço de identidade de um produto – a exemplo da franquia 007. Outro recurso bastante comum consiste em apresentar um plano de conjunto contendo uma ou várias imagens do lugar onde ocorre a história, uma espécie de “você está aqui” presente em painéis de localização urbanos.

Tal operação pode ser um indício da relação que a obra estabelece com a cidade onde se passa a história. Patrick Vienne, ao analisar uma série de filmes urbanos estadunidenses, postula que, em geral, tais planos cumprem apenas a função de localização e somente ao longo da narrativa a forma como a cidade é percebida poderia ser confirmada.

No entanto, abre uma exceção instigante: Washington, “onde a proliferação de espaços da política americana e de agências governamentais permite indicar com facilidade o sentido de um primeiro plano de conjunto”^{vi} (Vienne, 2005, p. 142). Da mesma maneira que Washington, o Rio de Janeiro, capital da República, possuía uma série de símbolos que remetiam à política nacional, mas não só: muitos de seus ícones urbanos funcionavam (e funcionam) como símbolos nacionais, representando o todo da nação. Portanto, exibir imagens do Rio poderia agregar sentidos à abertura dos filmes para além da função pragmática da localização.

No conjunto analisado, chama a atenção o fato de que imagens do Rio de Janeiro só tenham surgido na sequência de abertura de *O petróleo é nosso* (1954), com um panorama fixo da Baía de Guanabara. Antes disso, as aberturas eram compostas por imagens estáticas, ou discretamente animadas, representando elementos genéricos, como flores em *Carnaval no fogo* (1949); ou conectados às diegeses, como máscaras de teatro em *E o mundo se diverte* (1948), um fundo de mar estilizado com “borbulhas” móveis em *Aviso aos navegantes* (1950) e a fachada do Hotel Quitandinha, onde se passa a história de *É fogo na roupa* (1952). A paisagem da Baía de Guanabara em *O petróleo é nosso*, contudo, não parece se configurar como

um ponto de inflexão, uma vez que, na obra seguinte, *Sinfonia carioca* (1955), a abertura voltaria a ser um elemento mais restritamente relacionado à história do filme: o portão de entrada do internato onde estuda a protagonista.

É a partir de *Rio fantasia* (1957) que um novo padrão se forma: a abertura se configura em uma sequência com diversas imagens da Cinelândia e da Av. Beira-Mar, com *takes* do Pão de Açúcar e do Corcovado, enfatizando o intenso movimento de pedestres e carros. A proposta é mantida em *Alegria de viver* (1958), com maior ênfase nos veículos, sobretudo trens, automóveis e ônibus e especial interesse pelo processo de verticalização^{vii}, enfocando um edifício em obras no bairro do Flamengo sobre o qual se lê “produção e direção/ Watson Macedo”. A ideia de circulação intensa é mantida em *Virou bagunça* (1960), por meio de um “passeio” pelo Centro e Zona Sul do Rio, incluindo a Avenida Atlântica, com o Trio Irakitan cantando *Eu vim morar no Rio* (Henricão e Rubens Campos), cuja letra versa o seguinte: “Na praia de Copacabana/ Na roda de um samba/ Numa noite de luar/ Nas ruas da Lapa/ Na luz do Pão de Açúcar/ Encontrei o meu amor”. Por fim, a abertura de *Samba em Brasília* (1961) mescla cenas gravadas em estúdio e externas exibindo um desfile de escola de samba, o que está de acordo com o enredo, que acompanha a história de uma porta-estandarte, moradora de uma favela.

Vale observar que o aumento da quantidade de imagens externas – gravadas nas ruas, em espaços abertos – não é privilégio das sequências de abertura, aparecendo também ao longo dos filmes em muito maior quantidade a partir de *Rio fantasia* (1957). Embora não fossem totalmente ausentes nos filmes anteriores, até então cumpriam funções mais restritas, como acompanhar a chegada de um personagem a um edifício. A partir de 1957, contudo, diversas ações começaram a ocorrer em espaços externos e o tempo de tela das locações aumentou consideravelmente. As personagens se encontram e conversam em ruas e praças, sendo acompanhados pela câmera enquanto se locomovem em automóveis, bondes ou lambretas. É flagrante a proposta de enfatizar aspectos da

sociabilidade urbana moderna, com uma vivência intensa dos espaços públicos.

Isso não significa, contudo, que a cidade só tenha aparecido nos filmes a partir desse momento. Afinal, o Rio sempre abrigou os personagens e esteve em cenários estilizados em palcos de teatros e cassinos, além de ser referenciado em diálogos e letras de músicas. Minha intenção ao enfatizar o aumento das externas é detectar a busca por uma nova forma de representação, que acredito estar relacionada a um diálogo com padrões realistas que vinham se fortalecendo na segunda metade da década de 1950, sobretudo a partir da estreia de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955).

Experiência neorrealista, com produção independente sustentada por um sistema de cotas (compradas, sobretudo, pela equipe e por amigos do diretor), utilizando equipamentos emprestados, lançando mão de atores amadores e profissionais iniciantes e narrando a história de cinco meninos moradores de uma favela, *Rio, 40 graus* interpreta a cidade por meio da experiência da exclusão social e demarca uma nova forma de filmar, sendo quase integralmente realizado em locações, sobretudo externas.

A obra foi proibida pelo chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, Meneses Cortes^{viii}, por conta de, supostamente, ser um filme comunista que apresentava aspectos negativos da capital do Brasil. Como resposta, foi deflagrada uma campanha em prol da liberação, encabeçada pelo editor-chefe do *Diário Carioca*, Pompeu de Sousa:

A proibição de *Rio, 40 graus* e a imediata campanha de liberação permitem refletir sobre temas diversos da pauta política do Brasil da década de 1950, entre eles o mais evidente é, por certo, o direito de expressão. Através de uma ação autoritária, que destoava do clima democrático de então – cujos limites bem claros eram

percebidos pela intolerância aos comunistas –, o coronel Meneses Cortes provocou um debate sobre o direito de representação, sem dúvida no campo da política e das ideologias, mas também, em última instância, no plano da visualidade. Tanto quanto a liberdade de filmar, o que estava em jogo

era que imagem de cidade construir. O que se disputava nessa batalha era, enfim, o direito à imagem da cidade. Mais especificamente, o direito a decidir qual aspecto da capitalidade do Rio deveria figurar nas telas. (Pinto, 2015, p. 130)

Apesar de ter dirigido poucos dramas ao longo de sua carreira e de ter sua imagem associada às comédias musicais, Watson Macedo estava vinculado ao grupo dos independentes desde 1952, quando saíra da Atlântida para fundar sua produtora. Ou seja, no espectro político que organizava a atividade cinematográfica brasileira nos anos 1950, estava alinhado a Nelson Pereira dos Santos. Não apenas por esse motivo – mas também porque *Rio, 40 graus* causou forte impacto no campo da visualidade, afirmando uma nova forma de filmar a cidade –, é plausível conjecturar que Macedo tenha optado por mais externas a partir de *Rio fantasia* (1957) como forma de agregar índices de realismo a seus filmes.

Se a modernidade do Rio já aparecia nos cenários estilizados, agora seria explorada *in loco*, possibilitando sublinhar aspectos que, nos estúdios, eram apenas sugeridos – as multidões, o trânsito de veículos, os paredões de arranha-céus. Contudo, é fundamental perceber que essa operação se configura apenas como um diálogo, uma tangência, restando longe de uma imersão completa na proposta neorrealista. O próprio título do primeiro filme em que isso ocorre, *Rio fantasia*, em que a cidade é associada a uma quimera, já demarca o limite em relação à proposta de *Rio, 40 graus*.

Outro ponto de interseção é a abertura de *Samba em Brasília* (1961), que

exibe um desfile de escola de samba, e cujo enredo se desenrola, parcialmente, em uma favela. Novamente, a distinção é bem nítida: diferente de *Rio, 40 graus*, o filme não pretende acompanhar a vida dos moradores de uma favela com genuíno interesse, nem propor uma reflexão complexa sobre ocupação do solo urbano, mas apenas enfatizar o contraste com a classe média alta carioca, demarcando nitidamente as barreiras sociais, ainda que defenda, por meio da fala de uma personagem, a existência da mítica *democracia racial* brasileira^{ix}. No entanto, como desenvolverei mais adiante, o filme pode ser entendido como um marco em termos de representação das favelas nas chanchadas de Watson Macedo.

Imagens da modernização

Antes de continuar a analisar os filmes de Macedo, é prudente fazer uma pausa para tecer algumas reflexões teóricas sobre os conceitos correlatos de modernidade, modernização e modernismo. Para Reinhart Koselleck (2006), a emergência da modernidade, no sec. XVI, está relacionada com a diminuição da importância atribuída ao *espaço da experiência* (passado, tradição), enquanto se estende o *horizonte de expectativa* (futuro), possibilitando maior grau de abstração e imaginação do porvir, situação que seria agudizada a partir do fim do século XIX. De um lado, a emergência da racionalidade como instrumento de controle e transformação do social; por outro, o anseio pela inovação, como forma de “avanço” em direção a um futuro utópico. Diante dessa bifurcação, se definem a *modernização* e os *modernismos*.

A modernização pode ser tomada como um conjunto de ações que almejam atingir a ideia de *moderno* (novo/ novidade), se realizando através dos aportes tecnológicos, do incremento das indústrias e do crescimento das cidades. Neste âmbito, se dá a expansão das áreas urbanas, o desenvolvimento de infraestrutura (como sistemas de transporte, redes de

saneamento e energia), a verticalização das construções, a implementação de políticas de ordenamento territorial e a requalificação de espaços públicos. Relacionada ao desenvolvimento econômico – em si, considerado um dado positivo – e defendendo a universalidade de sua lógica, não raro é posta em prática por meio de ações autoritárias, com tendência a desprezar as tradições e as singularidades locais, gerando mais problemas do que benefícios para a maioria da população.

Já os modernismos (Gay, 2009), movimentos artísticos que almejam o rompimento com a tradição, seriam outra forma sensível de expressar a modernidade. Para o tema estudado aqui, a arquitetura se mostra um campo instigante, uma vez que tanto o termo “moderno” quanto “modernista” podem ser aplicados a práticas arquitetônicas associadas com a modernidade.

O primeiro é mais genérico e se refere a construções que, à parte o “modernismo engajado” (Segawa, 2018, p. 55), se esforçavam por concretizar a busca pela modernidade: “(...) arquiteturas que também foram chamadas (...) ‘cúbicas’, ‘futuristas’, ‘comunistas’, ‘judias’, ‘estilo 1925’, ‘estilo caixa d’água’, e assim por diante” (Segawa, 2018, p. 54); já o segundo seria mais específico, ancorado em princípios definidos por Le Corbusier ou pela Bauhaus e que, no Brasil, teve Gregori Warchavchik como pioneiro, construindo a primeira residência em São Paulo; e a equipe de arquitetos encabeçada por Lúcio Costa, responsável pelo primeiro edifício modernista da América Latina: o Palácio Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde (MES), posteriormente, Educação e Cultura (MEC), localizado no Rio de Janeiro^x. Em resumo, um paredão de arranha-céus pode denotar a modernização de uma cidade, mas a reprodução de um edifício ou monumento modernista indicará a busca pela modernidade de forma mais intensa e sistemática, ao modo de um projeto. Conforme mencionado, não é necessário que o filme apresente imagens externas para conter elementos que remetam à modernização urbana. Desde *E o mundo se diverte* (1948), observa-se a presença pontual de arranha-céus e

automóveis captados em locações reais, os quais coexistem com representações estilizadas desses mesmos elementos nos cenários dos números musicais. Em alguns casos, há um entrecruzamento de recursos, como quando um carro “de verdade” atravessa o palco onde se encontram os cenários pintados.

Até meados da década de 1950, essas referências à modernização criadas em painéis eram frequentemente acompanhadas por ícones urbanos associados à monumentalidade da natureza: Corcovado, Pão de Açúcar, Baía de Guanabara e Copacabana. Os três primeiros figuram como marcos da representação cartográfica desde o século XVI e da pintura a partir do final do século XVIII (Chiavari, 2000), enquanto a última constitui uma “invenção” do século XX (O'Donnell, 2013). Conforme indica André Pereira de Souza (2005), as imagens cinematográficas de uma cidade são simultaneamente icônicas e simbólicas, permitindo reconhecer cenários urbanos “reais” e a apreensão de ideias, mitos e crenças, agenciados pelas expressões visuais e reinterpretados pelos diferentes públicos. Por essa perspectiva, tais ícones cariocas dão conta de uma pujança natural, responsável pelo maravilhamento que gerou o epíteto mais famoso do Rio, criado possivelmente por Coelho Neto ou Jane Catule Mendès e cristalizado pela marchinha *Cidade Maravilhosa* (André Filho, 1935), transformada “marcha oficial” da cidade em 1965: “Cheia de encantos mil/Cidade maravilhosa/Coração do meu Brasil”.

A partir de *Rio fantasia* (1957), como apresentei na seção anterior, o número de externas aumenta consideravelmente, e é bastante sensível em *Alegria de viver* (1958), que tem a própria modernização como tema, já que o enredo envolve o dono e o empregado de uma construtora (com os cenários exibindo maquetes de edifícios e os próprios edifícios em construção) e a mocinha, que se encanta com a modernidade do *rock 'n' roll*, rejeitando o tradicional samba. Essa inflexão, contudo, não remete a um abandono dos ícones urbanos vinculados à monumentalidade da natureza, que continuam a aparecer, em tomadas externas e nos cenários

pintados. Como desenvolverei mais adiante, é justamente esse amálgama entre uma cidade moderna, mas submetida ao maravilhamento da natureza, que marca a capitalidade carioca.

Tim Bergfelder, Sue Harris e Sarah Street (2007), ao analisarem uma série de filmes franceses da década de 1930, notam que os cenários reproduzidos em estúdio tendiam a agrupar elementos da paisagem nacional cristalizados pela literatura e cultura visual, criando espaços artificiais, restritos às dimensões dos estúdios, mas facilmente identificados pelo público. Contudo, os autores fazem uma distinção que considero relevante:

O status do cenário como objeto de prazer visual, capaz de compelir a atenção e a admiração do espectador, era consideravelmente mais marcado em gêneros fantasiosos como ficção científica, **musical** e filme histórico, nos quais encontramos cenários mais evidentemente artificiais. Em tais gêneros, os cenários continuam a servir a um 'efeito de realidade' consistente com a representação do mundo 'alternativo' e dos personagens que o habitam, mas a atenção do designer à estilização é inevitavelmente muito mais aparente para os espectadores^{xi}. (Bergfelder; Harris; Street, 2007, p. 184, ênfase minha).

Em diálogo com essa tendência, é importante demarcar que a artificialidade dos cenários urbanos nos filmes de Macedo^{xii} sempre esteve em evidência, uma vez que a cidade, quando reproduzida em estúdio, aparece pintada no fundo dos palcos de teatros e cassinos. Assim, enquanto a cenografia dos ambientes em que se passa a história tende a ser realista, no sentido de reproduzir elementos passíveis de serem vistos/usados – mesas, sofás, cadeiras, luminárias, toalhas, cortinas etc – nos painéis de fundo, nos palcos, muitas vezes os elementos urbanos se sobrepõem em composições livres: em *Carnaval no fogo* (1949), o Pão de

Açúcar surge ao lado do Corcovado e dos Arcos da Lapa, junto a um paredão de edifícios modernos inclinados, como se estivessem prestes a cair; em *Aviso aos navegantes* (1950), o calçadão de Copacabana se estende longitudinalmente como uma passarela que corta o palco; em *Sinfonia carioca* (1955), é a vez da estação de trem Central do Brasil surgir inclinada; em *Rio fantasia* (1957), novamente o Pão de Açúcar e o Corcovado aparecem lado a lado, acompanhados de um paredão de edifícios que remete à intensa verticalização da urbe e, no mesmo número musical, a Avenida Atlântica e o Túnel Novo de Copacabana, estilizados, são percorridos por protagonistas e figurantes; por fim, em *Samba em Brasília* (1961), ícones do modernismo arquitetônico da nova capital aparecem, mas “ocupados” por sambistas que remetem à cultura popular carioca.

Vale notar que esses procedimentos – sobreposição e estilização – se conectam com as vanguardas artísticas do século XX e acrescentam tons modernistas aos índices de modernização. No caso do número de *Samba em Brasília*, apesar de a cidade referenciada ser outra, há um esforço de diálogo, como uma espécie de provocação, inserindo no mesmo cenário os índices de modernismo da nova capital e a cultura popular (samba) que sustenta a capitalidade carioca. Importante frisar que, apesar do título, o enredo se desenvolve todo no Rio de Janeiro e a nova capital comparece apenas nos cenários desse número.

Embora até aqui tenha enfatizado a representação visual de índices de modernização, se faz necessário lembrar que muitas vezes as referências ocorrem por meio da oralidade, com comentários dispersos entre os diálogos e as letras das canções. Comumente, esses registros traziam observações depreciativas à modernidade urbana, com blagues sobre as condições precárias de elementos estruturais, como fornecimento de água e luz, e o funcionamento do transporte público. Um exemplo bastante conhecido é o número musical em que Emilinha canta *Tomara que chova* (Romeu Gentil/Paquito), em *Aviso aos navegantes*, cuja letra diz: “Tomara que chova, oi/ três dias sem parar (bis)/ A minha grande mágoa é lá em

casa não ter água e eu preciso me lavar”, uma referência possivelmente identificada pela plateia carioca, apesar de o cenário, neste caso, ser neutro e não exibir imagens do Rio^{xiii}.

Outro ponto sensível das situações encenadas é a exclusão social: as diferenças entre pobres e ricos é um dos motes principais dos roteiros, que muitas vezes acompanham as “rixas” entre patrões e empregados em mansões, ou hóspedes endinheirados e funcionários em hotéis. A migração de interioranos – nem sempre, mas frequentemente nordestinos (Lobo, 2013) –, também funciona como base para situações cômicas envolvendo as dificuldades de adaptação do universo urbano, ao mesmo tempo que fazem comentários sociais. Entre os bairros explicitamente referenciados, Copacabana é, sem dúvida, o mais presente: enquanto louvam a beleza natural de sua orla e enfatizam sua infraestrutura moderna – por meio de boates, hotéis e apartamentos luxuosos –, os filmes tematizam a dificuldade dos menos abastados em acessar tal “paraíso” ou, mais frequentemente, as “malandragens” necessárias para assegurar tal acesso. As favelas também fazem parte desse rol, mas, por sua importância e complexidade, serão comentadas mais adiante. De todo modo, vale adiantar que, em todas essas situações, a crítica social está submetida às regras do gênero, ou seja, vêm revestida de um tom cômico e/ou leve, em meio a piadas e números musicais. Isso, por certo, acaba diluindo o efeito dos comentários, o que é agravado pelo caráter conservador de muitas das *blagues*, que tinham como objeto pessoas negras, mulheres, migrantes, homossexuais, entre outros.

Pelo que expus até aqui, creio ter deixado evidente que a apreensão do Rio de Janeiro nas chanchadas de Watson Macedo se dá por esse amálgama composto por imagens externas e de estúdio, situações encenadas, diálogos e letras das canções, recorrendo a diferentes graus de realismo, mas sempre ancorados em um referencial que se mostra, indubitavelmente, como uma cidade moderna, ainda que sua modernidade seja claudicante e “assombrada” pela monumentalidade da

natureza.

Sobre esse tema, Lucia Lippi Oliveira, se referindo ao Estado Novo (1937-1945), afirma que “[o] Rio se torna um laboratório de experiências, muitas delas absorvidas mais tarde, em escala nacional” (Oliveira, 2000, p. 144). Acredito que essa noção de cidade-laboratório possa ser estendida para outras temporalidades, uma vez que o Rio, pelo menos desde o século XVIII, se mostrou como local de experimentação de novidades urbanísticas e arquitetônicas. Contudo, no mesmo texto, a autora comenta que “[nos] anos 1920 cresce a competição cultural entre São Paulo e Rio de Janeiro, cada uma das cidades buscando representar a verdadeira identidade nacional. A dicotomia trabalho vs lazer expressa o conflito simbólico em questão” (Oliveira, 2000, p. 143). Essa disputa entre Rio e São Paulo, que não se resolveria nos anos 1920, punha a capital do país em uma posição delicada, como uma cidade irresponsável, sem capacidade de exercer o papel de cabeça da nação. Em outros termos, gerava uma crise de capitalidade.

Ainda que concorde com Lúcia Lippi que há inflexões no exercício da capitalidade, com momentos de fortalecimento se sucedendo a crises, me parece que as duas dimensões – a cidade-laboratório e a cidade vocacionada ao lazer – se configuram como constantes contraditórias na identidade carioca. Mesmo considerada o epicentro da experimentação moderna brasileira em alguns momentos de sua trajetória, a urbe sempre pareceu se localizar aquém de uma vivência completa da modernidade. Afinal, “[c]onstrói-se a imagem do Rio como a cidade do carnaval, da preguiça, do não-trabalho, em oposição ao trabalho e à seriedade de São Paulo” (Oliveira, 2000, p. 143). Vale enfatizar que o desabono do Rio também se associa à monumentalidade da natureza, já comentada. Afinal, com tamanha pujança e tentações, por que perder tempo trabalhando? Como diz a letra de *Rapaz de bem* (Johnny Alf), cujo eu lírico é possivelmente um malandro carioca: “Se a luz do sol vem me trazer calor/ E a luz da lua vem trazer amor/ Tudo de graça a natureza dá/ pra quê que eu quero trabalhar?”.

Um comentário sobre essa dicotomia pode ser observado pelo cotejamento de dois números musicais de *O petróleo é nosso* (1954), um representando o Rio por meio de Copacabana e outro, homenageando São Paulo no ano da celebração de seu quarto centenário. Enquanto este cenário apresenta um *skyline* moderno, em frente ao qual estão casais vestidos com roupa de gala, o outro mostra um ambiente descontraído, litorâneo, ocupado por pessoas vestidas com roupas leves e sensuais:

Ao fim, a impressão é de uma cidade que, apesar de moderna – efeito causado pela verticalização dos edifícios na orla de Copacabana –, está submetida à monumentalidade da natureza, representada pelo mar e pelo Pão de Açúcar. O Rio é um balneário com vocação boêmia, como se percebe pelas indumentárias de músicos e dançarinas e pelas mesinhas de botequim sobre as quais não faltam as garrafas de cerveja que os músicos simulam beber. (Pinto, 2017, p. 481)

Vale remarcar que tais comentários não se aplicam apenas a esse filme, podendo ser estendido para a obra de Macedo como um todo. A contiguidade e tensionamento entre índices de modernização e ícones urbanos que remarcam o maravilhamento com as paisagens naturais é uma constante, mas é possível perceber certa tendência a privilegiar a modernização a partir da segunda metade da década de 1950.

Favelas

As favelas estão relacionadas ao debate anterior de duas formas. Em princípio, é preciso ter em conta que “mais do que uma realidade marginal, são um elemento estrutural e estruturante do Rio de Janeiro” (Gonçalves, 2015, p. 189). Logo, se configuram como centros produtores de cultura popular carioca e, por esse motivo, objetos de interesse político, artístico-

cultural e acadêmico (Valladares, 2005; Oliveira; Marcier, 2006). Contudo, também podem ser percebidas e atacadas como “um problema social, estético, higiênico, urbanístico e policial” (Perez, 2007, p. 251). No recorte cronológico abarcado por esse artigo, as favelas foram alvo de ações reformistas governamentais – em alguns casos, com a parceria da Igreja Católica – a exemplo da Fundação Leão XIII (1946), da Batalha do Rio (1948) e da Cruzada São Sebastião (1954) (Oliveira, 2010; Amoroso, 2011; Enders, 2009; Guimarães, 2009). Na década de 1960, o mesmo Carlos Lacerda que liderou a campanha pela melhoria das condições das favelas na Batalha do Rio, optaria pela remoção em sua atuação como governador do Estado da Guanabara (Motta, 2000.)

Em relação às chanchadas, é notória a apreensão positivada das favelas. De modo sistematizado, existe um circuito “favela/morro – samba – Carnaval” que acaba funcionando como uma das bases desse gênero cinematográfico. Afinal, é preciso ter em vista que as chanchadas se baseiam no *ethos* carioca, especialmente na cultura carnavalesca (Vieira, 2004), procedendo a um jogo de inversões típico dessa festa popular: pobres que se camuflam de ricos, vilões se passando por bonzinhos, homens vestidos como mulheres. Ademais, ainda que outros ritmos fizessem parte das trilhas dos filmes – sertanejo, tango, bolero, rock ‘n’ roll – o samba era a base, conforme observam Rafael e Letícia Luna Freire:

Em todos esses filmes, a favela era imaginada como reduto do samba e, portanto, como cenário apropriado para os números musicais, talvez porque ela também já fosse, nesse período, tema recorrente em grande parte das letras de sambas (...). Porém, a favela virava mera decoração nos palcos de elegantes boates ou luxuosos salões em que sambas eram cantados em meio a barracos falsos, bananeiras cenográficas e um luar artificial. E os moradores das favelas, também tratados como elementos decorativos desse cenário, apareciam apenas como coro a acompanhar cantores e bailarinos

vestidos de malandros, cabrochas ou lavadeiras a se apresentar para uma distinta plateia branca trajada de smoking e vestidos longos, tal como provavelmente ocorria nos palcos reais da cidade. Cenas filmadas em locações autênticas nas favelas do Rio de Janeiro ocorriam apenas ocasionalmente (...). (Freire; Freire, 2018, p. 286)

A descrição acima caberia perfeitamente a números musicais de *É fogo na roupa* (1952), *Sinfonia carioca* (1955) e *Rio fantasia* (1957), que representam as favelas como redutos do samba e da cultura popular. O contraste étnico a que os autores se referem, em que favelas cenográficas “habitadas” por figurantes negros são observadas por espectadores brancos, pode ser estendida para toda a lógica narrativa das chanchadas de Macedo, em que os figurantes e coristas negros estão praticamente confinados nas favelas, enquanto os cenários de números musicais que se passam em outros ambientes (Copacabana ou Lapa, por exemplo) estão ocupados por pessoas brancas^{xiv}. Não há dúvida de que aqui há fortes indícios do racismo estrutural que embasa o imaginário brasileiro.

Outro ponto que gostaria de agregar ao raciocínio dos autores é que essa apreensão das favelas e do samba estava intimamente associada às políticas culturais do Estado Novo (1937-1945), talvez porque as chanchadas tenham se formado na década de 1930, sendo buriladas ao longo dos anos 1940; ou porque a ideia de brasilidade forjada pelo Estado Novo seja mais longa do que o próprio regime.

Neste sentido, uma característica dos filmes de Macedo que chama a atenção é a recorrência à *persona* de Carmen Miranda, por meio de performances de atrizes e cantoras, na maioria brancas, paramentadas como a baiana estilizada que Carmen tornou internacionalmente conhecida (Pinto, 2020). A artista foi justamente uma das faces do Brasil no âmbito da Política da Boa Vizinhança (Amancio, 2000; Freire-Medeiros, 2005), encabeçada pelos EUA, mas com estreita colaboração da diplomacia

brasileira durante a Segunda Guerra (1939-1945). Neste sentido, não parece coincidência o fato de que muitos dos números musicais em que sua *persona* é performada ocorrem em cenários que representam favelas estilizadas, com figurantes e coristas negros e negras, como em *Sinfonia carioca* (1955) e *Rio fantasia* (1957). Nesse arranjo, se forma um conjunto que dá conta de associar as favelas, agenciadoras de cultura popular – a exemplo do samba, alçado ao status de “ritmo nacional” pelo Estado Novo – à branquitude de Carmen Miranda, atualizada pelas atrizes que performam sua *persona*. Tal associação, em contraste com os figurantes negros, remete ao processo de branqueamento e enquadramento por que passou o samba. Contudo, assim como ocorre em outras situações relacionadas à exclusão social nos filmes, aqui também o tom é ambíguo, pois o caráter festivo e/ou cômico das situações nem sempre reforça a crítica, restando a possibilidade de uma postura conservadora, que reificaria tais situações.

Ainda recorrendo ao artigo de Rafael e Letícia Luna Freire (2018), é instigante perceber que o filme que consideram uma inflexão em relação ao modo como as chanchadas representavam as favelas é *Depois eu conto* (José Carlos Burle, 1956), produzido por Watson Macedo. Segundo os autores, nessa obra “a favela entra na trama, deixando de ser um cenário ocasional para números musicais e sendo invocada como território simbólico que evidencia o Rio de Janeiro como uma cidade radicalmente dividida socialmente” (Freire; Freire, 2018, p. 287). Como os autores indicam, é flagrante a relação do filme com a proposta de *Rio, 40 graus* (1955) – dado, inclusive, percebido e condenado na época por um crítico de cinema conservador –, o que corrobora minha hipótese de que o filme de Nelson Pereira tenha, de fato, sido um ponto de inflexão na obra de Macedo no que se refere à busca por imprimir maior realismo às narrativas, ainda que uma apreensão mais complexa das favelas só viesse a ocorrer em *Samba em Brasília* (1961). Aqui também a favela faz parte da trama, mas, como em *Depois eu conto*, o realismo está submetido às regras do gênero, com a exclusão social sendo tratada com leveza, conforme

pontuei. Pelo menos, o final foge ao óbvio, pois a porta-estandarte branca que protagoniza a película, moradora de uma favela, apesar de apaixonada pelo filho dos patrões de classe média alta, rompe o relacionamento e se recusa a morar na casa confortável da Zona Sul onde, até esse momento, trabalhava como empregada doméstica. Pelas regras do gênero, o esperado era que a paixão rompesse as barreiras de classe.

Relações com processos de modernização locais e nacionais

Apesar de já terem sido tangenciados pela análise, creio ser útil retomar alguns aspectos sociais do Rio de Janeiro no recorte cronológico abordado (1948 -1961), em termos de experimentações urbanísticas e disputa pela capitalidade com São Paulo e Brasília, de modo a compreender melhor como se dá a interlocução das chanchadas de Watson Macedo com esse universo. O ano de 1948, primeiro do período analisado, marca o início do Plano Marshall, política econômica estadunidense que visava reconstruir a Europa após a II Guerra Mundial, encerrada em 1945. A renovação urbana, tanto na Europa quanto na América Latina, se mostrou um dos temas mais prementes do período, com o modernismo arquitetônico ganhando centralidade como meio de garantir às sociedades renovadas a capacidade administrativa e a inserção no futuro (Cavalcanti, 2006). Esse é o momento em que o *american way of life* – marcado pelo *rock 'n' roll*, vestidos rodados, *jeans*, *t-shirts* e lambretas – também começaria a ser “exportado” para os países localizados na órbita estadunidense durante a Guerra Fria, caso do Brasil (Savage, 2009).

Na segunda metade da década de 1950, o entusiasmo trazido pela administração JK, junto com uma série de “novidades” – sendo a Bossa Nova a mais conhecida – valeriam, retrospectivamente, o epíteto de Anos Dourados. Em contrapartida, São Paulo despontava como uma capital estadual com imenso desenvolvimento urbano, exemplo de empreendedorismo, recebendo em sua paisagem marcos modernistas

como o Parque do Ibirapuera, para além da intensa verticalização de sua paisagem. O fim da década trouxe mais uma ferida narcísica para o Rio, com o encerramento de um período de quase 200 anos como cabeça do país. Em compensação, a perda do posto de capital garantiu a autonomia e a promessa de perpetuação da capitalidade com a criação do Estado da Guanabara (Motta, 2000).

Diante de concorrentes tão sintonizadas com a modernidade, o Rio não se notabilizou pelo investimento arquitetônico e urbanístico na maior parte do período em tela, salvo por iniciativas isoladas, como a construção do estádio do Maracanã, inaugurado em 1950. Tal situação contrastava com as décadas anteriores, quando se tornara a primeira cidade da América Latina a possuir um edifício modernista, conforme comentei ao longo da análise. Junto a isso, as favelas, a despeito de sua apreensão como centros produtores de cultura popular, também eram contabilizadas como parte dos déficits urbanísticos.

Em termos de administração, a cidade passou por um período de intenso rodízio no Executivo municipal, o que certamente contou para tal marasmo, apesar de possuir verbas consideráveis (Perez, 2007)^{xv}. Entre os que ficaram mais tempo no poder – Ângelo Mendes de Moraes, Dulcídio do Espírito Santo Cardoso, Francisco Negrão de Lima e José Joaquim de Sá Freire Alvim – os dois últimos, localizados no fim dos 1950, tiveram mais impacto no campo do urbanismo, tendo iniciado a derrubada parcial do Morro de Santo Antônio e a construção do Aterro do Flamengo, com a sede do Museu de Arte Moderna e do Monumento aos Pracinhas. No governo Lacerda, já no Estado da Guanabara, essas obras seriam levadas adiante, com a concepção do Parque do Flamengo e a abertura da Avenida Chile (contudo, a conclusão desses empreendimentos já escapa ao recorte cronológico do artigo).

A década de 1950 se notabilizou também pela intensa verticalização da cidade, impulsionada, sobretudo, pela iniciativa privada. É o momento em

que a orla e o interior de Copacabana foram abarrotados de arranha-céus, bem como outros bairros litorâneos da Zona Sul, como Botafogo e Flamengo. O Centro também se verticalizou, em continuação a uma tendência que já vinha desde a década de 1920.

Em linhas gerais, essas são as características urbanas presentes no horizonte de criação de Watson Macedo e a análise panorâmica de suas chanchadas permitiu perceber como os filmes estão sintonizados com esses movimentos, reafirmando a capitalidade carioca – por certo, contribuindo para fortalecer o imaginário da capital como cidade-laboratório e “coração do Brasil”, mas também enfatizando suas oscilações, ao tematizar os déficits urbanísticos e as feridas narcísicas frente ao crescimento de São Paulo e a construção de Brasília. Além disso, a ambiguidade com que aborda essas temáticas insere um tom escorregadio ao louvor aparentemente dedicado à modernização – no balanço final, o que pesaria mais: as evidências da modernização e suas benesses, ou os problemas advindos dela?

O que se defende aqui não é que haja um mero “reflexo” do contexto nos filmes, mas sim uma intencionalidade por parte de Watson Macedo em comentar esses dados. Suas obras, pela perspectiva da Semioprágmatca, formam um contínuo em relação à sociedade que os produziu e consumiu, havendo entre contexto e intencionalidade do diretor um movimento dialético em que não há primazias. Vale lembrar que, para Bronislaw Baczko, os imaginários são “a faculdade que permite que os modos de sociabilidade existentes não sejam considerados definitivos e como os únicos possíveis, e que possam ser concebidos outros modelos e outras fórmulas” (Baczko, 1985, p. 403). Por essa perspectiva, busquei compreender, por meio do enfrentamento do específico fílmico (Kornis, 1992), pontos de contato e tensão entre o processo criativo de Macedo e as diversas administrações, políticas culturais e regimes de visualidade que atravessam a cidade que tanto inspirou seu trabalho. Seria conveniente averiguar a recepção a esses filmes, de modo a considerar sua eficácia

como criadores de subjetividades na e sobre a cidade. Afinal, não se deve esquecer, como sugere Rogerio Luz (2002, p. 137), que o cinema pensado como experiência estética “pode garantir o estatuto do filme como operador sempre singular de subjetivação”. Esta, contudo, é uma tarefa a ser enfrentada em outro momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMANN, Eliska. O Rio capital imaginado pela crítica cinematográfica: os casos de *Rio Fantasia* e *Rio, 40 graus*. **Caderno CRH**, Salvador, vol. 30, n. 81, pp. 579-595, set/dez, 2017.
- AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos**: imagens no cinema. Niterói, RJ: Intertexto, 2000.
- AMOROSO, Mauro. **Nunca é tarde para ser feliz?** As imagens da favela pelas lentes do Correio da Manhã. Curitiba: Editora CRV, 2011.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Cia. das Letras, 1989.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. **Enciclopédia Einaudi**, s. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985.
- BERGFELDER, Tim; HARRIS, Sue; STREET, Sarah. **Film Architecture and the Transnational Imagination**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era moderno**: guia de arquitetura 1928- 1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHIAVARI, Maria Pace. Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro: um reencontro com a própria identidade. In: MARTINS, Carlos (org.) **A paisagem carioca**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- DIAS Jr., Jocimar Soares. Notas sobre a frescura, o trabalho bicha e a fanchonice em *É fogo na roupa!* (Watson Macedo, 1953). **REBECA** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, vol. 9, nº 1, pp. 45-66, jul/dez, 2020.
- . **Este Mundo é uma frescura!**: leituras frescas das chanchadas de Watson Macedo (Tese de doutorado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.
- ENDERS, Armelle. **A história do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FREIRE, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. **Revista Contracampo**, Niterói/RJ, n. 23, p. 66- 85, jul/dez, 2011.
- ; FREIRE, Letícia de Luna. As favelas cariocas nas chanchadas: de berço do samba a problema público. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 276-301, mai/ago, 2018.
- . **Moderno e brasileiro**: a

2018.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

GONÇALVES, Rafael Soares. **Da aldeia do mal ao risco ambiental**: breves apontamentos para uma história concisa das favelas cariocas. In: SECRETARIA Municipal de Educação. Rio de Janeiro: histórias concisas de uma cidade de 450 anos. Rio de Janeiro: SME, 2015.

GUIMARÃES, Valéria Lima. **O PCB cai no samba**: os comunistas e a cultura popular (1945-1950). Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

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

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema, um debate metodológico.

Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, pp. 237-250, 1992.

LOBO, Júlio César. Estereotipando nordestinos: representações de uma identidade cultural na chanchada carioca de 1952-1961. **Revista de Audiovisual Sala 206**, n. 3, pp. 1-13, jul/dez, 2013.

LUZ, Rogerio. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MOTTA, Marly Silva da. **Saudades da Guanabara**: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana**: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Jane Souto de; MARCIER, Maria Hortense. "A palavra é: favela". In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

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

OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. A

“Batalha do Rio” e a representação da Refrações da Embaixatriz do samba: “favela”. XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e brasileiras dos anos 1950. In: MAIA, Patrômio, 2010, Rio de Janeiro, **Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-RJ**. Rio de Janeiro: NUMEM, 2010.

PAULA NETO, Oscar José de. **Descascando abacaxis**: a dissintonia entre a crítica e as chanchadas brasileiras na hegemonia de uma cultura cinematográfica na década de 1950. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

PEREZ, Maurício Dominguez. **Lacerda na Guanabara**: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. **Imaginar a cidade real**: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970). 2013. 344 f. Tese (doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói. 2013.

—. “Rio, 40 graus: A disputa pela imagem da capital do Brasil nos anos dourados”.

Acervo, v. 28, n. 1, p. 120-131, 2015.

—. “O Rio saúda São Paulo: Representações da capitalidade em O petróleo é nosso! (Watson Macedo, 1954)”. In: Moura, B. S. *et al.* (org.). **Anais da XIII Semana de História Política da UERJ**. Rio de Janeiro: UERJ/PPGH, 2017. p. 474-484.

MAGER, Juliana Muylaert. **A capitalidade em disputa**: o Festival Cinematográfico do Distrito Federal e outros festivais no Brasil dos anos 1950. São Paulo: Editora Letra e Voz, 2022.

RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobrimo a “chanchada”. **Fênix: revista de história e estudos culturais**, vol. 2, n. 4, pp. 1-15, out/dez, 2005.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 2018.

SOUZA, André Pereira de. Cidades reais e imaginárias no cinema. In: **Arquitextos**, n.º

58. mar 2005. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/s/arq000/esp287.asp>> Acesso em: 21 jan. 2025.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

VALLADARES, Lícia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem à favela. Rio

de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VIEIRA, João Luiz. Chanchada. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz. Felipe (org.)

Enciclopédia do cinema brasileiro. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (org.) **Nova história do cinema brasileiro**, v. 1. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

VIENNE, Patrick. *You are here: la ville en plan d'ensemble dans le cinéma américain contemporain*. In: BARILLET, Julie et al. **La ville au cinéma**. Artois, France: Artois Presses Université, 2005.

Notas

ⁱ Para uma apreensão completa desse processo, seria necessário abarcar também a recepção dos filmes, tarefa que, por ora, resta como promessa para trabalhos futuros.

ⁱⁱ O autor parte dos poucos vestígios deixados pelos comentaristas a respeito da homossexualidade de Watson Macedo e busca, em seus filmes, traços de uma sensibilidade *queer* que se manifestaria por meio de personagens com sexualidades ambíguas, bem como uma visada *camp* nos números musicais.

ⁱⁱⁱ Vale remarcar que o autor ainda parte de uma leitura de chanchada que conecta o gênero à Atlântida. Pela perspectiva assumida neste trabalho, o gênero vinha sendo burilado desde antes (FREIRE, 2011).

^{iv} O caráter relativo se deve ao fato de que a crítica especializada não foi unânime em relação à pertinência das premiações (Pinto; Mager, 2022).

^v A narrativa diz respeito aos procedimentos utilizados para contar uma história no cinema, tais como movimentos de câmera, edição, atuação, fotografia, trilha sonora, figurino. A *diegese* se refere ao universo a que os personagens de um filme pertencem, os locais por onde circulam, o que fazem, consomem, produzem, entre outros aspectos.

^{vi} Livre tradução de: “(...) où la prolifération de hauts lieux de la politique américaine et d’agences gouvernementales permet d’indiquer très facilement le sens d’un premier plan d’ensemble (...)”.

^{vii} O termo verticalização se refere ao aumento significativo de arranha-céus em uma cidade, transformando seu *skyline* – linha ou contorno formado pela silhueta de edifícios e estruturas que se destacam no horizonte quando vistos de uma determinada perspectiva –, em uma sucessão de topos de edifícios.

^{viii} Embora a grafia do nome tenha sido atualizada para Menezes, preferi manter a forma original.

^{ix} Durante uma sequência em que uma porta-estandarte negra, moradora de uma favela, se diz ameaçada pela presença da protagonista branca, também porta-estandarte e moradora da mesma favela, uma vizinha interfere, dizendo: “Olha aí, garota! Isso aqui é uma sociedade democrática. Nós não temos preconceito de cor, hein?!”.

^x A distinção entre os sentidos de arquitetura moderna e modernista não é consensual – diversos autores, como Hugo Segawa (2018) e Lauro Cavalcanti (2001; 2006), recorrem ao termo “arquitetura moderna” para se referir ao que aqui está sendo denominado como “arquitetura modernista”. No entanto, é certo que há diferentes níveis de apreensão e qualificação entre essas manifestações, como o próprio Hugo Segawa (2018, p. 55) explicita ao demarcar a diferença frente ao “modernismo engajado”.

^{xi} Livre tradução de: “The status of the set as an object of visual pleasure, able to compel the attention and awe of the spectator, was considerably more marked in fantasy genres such as science fiction, the musical and the historical film,

in which we find more evidently artificial sets. In such genres, sets continue to serve a 'reality effect' consistent with the depiction of the 'alternative' world and the characters that inhabit it, but the designer's attention to the stylisation of the set is inevitably much more apparent to spectators".

^{xiii} Não foi possível, neste artigo, desenvolver comentários sobre os cenógrafos dos filmes, mas gostaria de enfatizar sua importância para os resultados obtidos neste aspecto das obras, em especial Cajado Filho, o parceiro mais constante de Watson Macedo.

^{xiii} Até os anos 1960, quando foram realizadas as obras que permitiram a

captação de águas do rio Guandu, o Rio de Janeiro sofria constantemente com falta d'água, mesmo em bairros caros e concorridos, como Copacabana (Motta, 2000).

^{xiv} Lógica semelhante é aplicada quando se pensa o recorte étnico-racial dos protagonistas: apesar de ter se notabilizado pela protagonismo de artistas negros, como Grande Otelo, Vera Regina e Blackout, as chanchadas lhes reservavam, na imensa maioria dos casos, personagens pobres, com posturas submissas diante de colegas e padrões brancos (Hirano, 2013).

^{xv} Segundo Maurício Dominguez Perez (2007), a receita da capital era a terceira do país, perdendo apenas para a Federação e para o estado de São Paulo.