

**AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NO FILME GAROTAS E SAMBA (1957)****Ellen Karin Dainese MAZIERO\***

**Resumo:** Este artigo visa apresentar uma análise das representações femininas contidas no filme *Garotas e Samba* (1957), dirigido por Carlos Manga, por meio de seu enredo, personagens e marchinhas carnavalescas. Essa produção pertence ao gênero cinematográfico conhecido como chanchada, considerado um tipo de comédia musical que recebeu influências diversas, advindas do circo, do carnaval, do rádio, do teatro de variedades e do cinema estrangeiro. O carnaval representado no filme é o das músicas das rádios – principalmente das marchinhas carnavalescas, que favoreciam sátiras e inversões – e dos bailes de salão – onde eram utilizadas fantasias estilizadas e curtas, típicas do período. Este filme evidencia, de forma clara, o “mundo às avessas” apresentado pelas chanchadas, uma vez que as mulheres aparecem em uma posição muito mais ativa no espaço público em relação à situação real de grande parte das mulheres dos anos 1950. Não obstante, o filme expressou representações ora conservadoras, ora ousadas a respeito da mulher, demonstrando a ambiguidade de uma sociedade em fase de transição.

**Palavras-chave:** Filme de Chanchada. Representação da Mulher. Manifestações Carnavalescas.

**FEMALE PERFORMANCES IN THE FILM GAROTAS E SAMBA (1957)**

**Abstract:** Through analysis of the film’s narrative, characters and carnival songs, this article aims to present a study of the female performances in *Garotas e Samba* (1957), directed by Carlos Manga. This production belongs to the cinematographic genre known as chanchada, considered a type of musical comedy that was greatly influenced by the circus, carnival, radio, variety shows and foreign movies. The carnival presented in the film is that of the radio songs – mainly the carnival songs, in which it was common to use satire and transposition – and the carnival balls – where short stylized costumes were used, typical of the period. This film shows clearly the upside-down world presented by the chanchadas, since women appear to be much more active in the public space in relation to the actual situation of most women in the 50s. Furthermore, the women’s performances throughout the movie were

---

\*Mestre em História – Programa de Pós-Graduação em História - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis – Av. Dom Antônio, 2100, CEP: 19806-900, Assis, São Paulo, Brasil. E-mail: [ellendm8@hotmail.com](mailto:ellendm8@hotmail.com)

sometimes conservative and sometimes outlandish, demonstrating the ambiguity of a society in transition.

**Keywords:** Chanchada film. Women's performances. Carnival manifestations.

## Introdução

A chanchada, gênero ao qual pertence o filme *Garotas e Samba*, pode ser definida como um tipo de comédia musical, que recebeu influência de outras formas culturais, como circo, carnaval, cinema estrangeiro e teatro de variedades. O rádio também contribuiu significativamente para o desenvolvimento do gênero; por meio de seus quadros musicais, as chanchadas divulgavam os sucessos radiofônicos e também os cantores da época, que eram convidados para interpretar as músicas carnavalescas do ano, exibidas, na maioria das vezes, sem uma relação direta com a trama. A relação entre ambos os meios revelou-se simbiótica, pois, se por um lado, o cinema favoreceu o rádio, por outro, este participou diretamente do apogeu da chanchada. É sabido que o cinema brasileiro, desde seus primórdios, manteve uma estreita relação com o carnaval e com a música popular, vínculo este que foi intensificado, sobretudo, com o surgimento do cinema sonoro, ainda no final da década de 20<sup>1</sup>.

Ao analisar a história da chanchada no cinema brasileiro, Afrânio Catani define duas fases distintas no desenvolvimento do gênero. A primeira se estendeu até, aproximadamente, o início dos anos 40, quando os números musicais, essencialmente carnavalescos, eram inseridos em enredos simples. Filmes como *Alô, Alô, Brasil* (1935), *Alô, Alô, Carnaval* (1936), *Estudantes* (1936), *Banana da Terra* (1938) e *Samba em Berlim* (1944), entre outros, fizeram parte dessa primeira etapa. A segunda fase teve início a partir dos anos 40 e prolongou-se até o começo da década de 60, sendo marcada por argumentos e enredos mais complexos, além de números musicais mais heterogêneos. Temas ligados ao cotidiano do homem urbano, a aspectos políticos e a problemas socioeconômicos (como carestia, falta de água, deficiências do transporte urbano, corrupção política etc.) ganharam destaque nas chanchadas. (CATANI, 2004, p.83-85). Essa última fase foi marcada pelos filmes da Companhia Cinematográfica Atlântida<sup>2</sup>, que vinha operando na área desde 1941 e que foi a principal produtora do gênero.

No que diz respeito à narrativa cinematográfica, é importante assinalar que o próprio domínio da técnica nas produções chanchadescas era simples e, por vezes, até rudimentar. Predominava o plano americano, em que as pessoas são mostradas dos joelhos para cima, em sequências filmadas com câmera estática. Os planos mais fechados, como os *close-ups*, serviam para realçar ainda mais os atributos físicos dos mocinhos e mocinhas. Segundo Bernadette Lyra, a preferência por enquadramentos fixos tinha uma razão nas chanchadas:

o movimento do quadro era o que realmente importava (LYRA, 2003, p. 299). Mesmo com a câmera na posição frontal, a movimentação em cena era garantida pela atuação de astros como Oscarito, Grande Otelo, Ankito e Zé Trindade, apenas para citar alguns, que por meio de suas interpretações irreverentes e expressões corporais conquistaram sucesso.

Com a presença de temáticas populares em seus enredos, as produções de chanchada alcançaram grande sucesso durante a década de 50, ao mesmo tempo que receberam duras críticas por parte da intelectualidade da época. A crítica, na maioria das vezes, apresentava avaliações negativas sobre as produções chanchadescas, visto que os valores estéticos eram pautados na comparação com a cinematografia estrangeira, sobretudo norte-americana. Um dos principais motivos de êxito e de repúdio às chanchadas era a sua relação com o carnaval – manifestação cultural considerada por muitos como de pouca relevância para ser recorrentemente utilizada pelo cinema nacional. A presença do carnaval nas chanchadas foi significativa, a ponto dos festejos emprestarem não apenas o tema, mas também a sua linguagem, de modo que as paródias e sátiras definiram a forma e o conteúdo das produções da Atlântida.

O carnaval, segundo os fundamentos teóricos de Mikhail Bakhtin (1987), proporciona a apresentação de um “mundo às avessas”, uma vez que a ordem das coisas se encontra invertida, e as normas e barreiras são temporariamente suspensas. A carnavalização consiste, segundo Bakhtin, na transposição para arte do espírito do carnaval, que envolve a valorização do humor, da sátira e da inversão, princípio norteador dos filmes de chanchada. Se o carnaval por si só pressupõe uma quebra da ordem, da unidade e da hierarquia em favor do heterogêneo e do transgressor, as chanchadas, sendo portadoras de temáticas e linguagem carnavalescas, apresentaram enredos mais fragmentados, dissonantes em relação às convenções formais de narrativa, para as quais a continuidade e a coerência são elementos fundamentais. A relação entre a chanchada e o carnaval mostrou-se tão profícua que Robert Stam considerou a comédia musical como “[...] um sucedâneo bidimensional do carnaval, onde as estruturas opressoras da vida cotidiana não são derrubadas, mas estilizadas, coreografadas e miticamente transcendidas” (STAM, 1992, p. 61).

Nos números musicais apresentados ao longo dos filmes, era recorrente a exibição de figuras e fantasias comuns ao universo do carnaval carioca, como o malandro, a baiana estilizada e o palhaço, entre outros. Diversos artistas apresentavam-se nesses quadros – considerados ingênuos e atrativos – cercados de confetes, fantasias e elementos cenográficos alusivos à folia, que ajudavam a fixar as imagens do carnaval (FERREIRA, 2004, p.395), sobretudo do carioca. Ao assistirem aos filmes de chanchada, as pessoas tinham contato com os próximos sucessos momescos, que serviriam de trilha sonora para suas farras carnavalescas.

Devido ao seu caráter brincalhão e malicioso, as marchinhas se mostraram um ritmo perfeitamente adequado às chanchadas, favorecendo inversões e sátiras. Segundo Edgar de Alencar, a marchinha pertencia mais ao carnaval que o samba, pois enquanto a primeira aparecia, sobretudo no período carnavalesco e possuía um caráter mais vivo e malicioso, o segundo surgia o ano todo e apresentava-se mais sentimental e choroso durante o carnaval (ALENCAR, 1985, p. 46-47). Não obstante favorecessem mais o canto que a dança, as marchinhas eram marcadas por ritmo contagiante, permitindo que o corpo fosse remexido provocativamente, embora em grau menor que o samba (DAMATTA, 1997, p. 145).

Ao se manterem ligadas ao carnaval e à carnavalização, as chanchadas procuravam apresentar um “mundo às avessas”, em que a mulher aparecia muitas vezes em representações controversas, ora como uma figura independente, que assumia um comportamento mais ousado em relação aos valores morais dominantes, ora em posturas conservadoras, como será demonstrado, a seguir, em relação ao filme *Garotas e Samba*, um dos mais típicos do gênero, e portador de diversas representações sobre o feminino.

### **Mulher e chanchada: um mundo às avessas**

O filme em questão aborda a história de três garotas que migram para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades de vida, e se conhecem em uma pensão para moças, cada qual com um objetivo específico: Didi (Adelaide Chiozzo) encarna a mocinha ingênua, que sonha em cantar na famosa Rádio Carioca; Zizi (Sônia Mamede) representa a mulher decidida que abandona o noivo no altar para tentar trabalhar como vedete em uma boate; e Naná (Renata Fronzi) é a mulher astuciosa que pretende arrumar um homem rico que a sustente. Entre as três garotas, que alimentavam o sonho comum de se estabelecerem em definitivo no Rio de Janeiro, Didi é a mais ingênua, e acaba caindo em algumas armadilhas ao longo do enredo, enquanto Zizi é mais vivida e torna-se a heroína cômica da trama, auxiliando a mocinha a achar soluções para os seus problemas. A personagem Naná, apesar de cometer algumas contravenções, também é retratada como uma “boa pessoa”.

No desenvolvimento da trama podem ser destacados, ainda, os seguintes personagens: Dona Inocência, proprietária da pensão, representa a caricatura de uma mulher solteirona e ranzinza que recrimina a profissão artística e impede o acesso de homens à pensão; Américo, um homem reprimido em casa por sua esposa autoritária, que procura libertação na rua e que finge ser solteiro para se envolver com Naná; sua esposa Juscelina, por sua vez, representa a mulher megera e controladora; Charlot, com perfil de homem mulherengo e cafajeste, é o dono da boate em que Zizi procura uma posição como vedete, e namorado de Ninon, uma mulher ciumenta que também trabalha como vedete; o

vilão da trama é representado por Delmiro, um rapaz mal intencionado que trabalha na rádio e tenta se aproveitar de Didi; por fim, Sérgio Carlos é o galã do enredo, responsável por ajudar Didi a conseguir um ensaio na rádio, a fim de mostrar o seu talento.

O filme utiliza a estrutura narrativa típica do gênero, delimitada pelo diretor Carlos Manga da seguinte forma: em uma primeira parte o mocinho e/ou a mocinha se envolve em problemas; na etapa seguinte, o personagem cômico tenta protegê-lo(s); no terceiro momento o vilão se sobrepõe momentaneamente; e na parte final o vilão perde a vantagem e é vencido (AUGUSTO, 1989, p.15). As protagonistas revelam três diferentes representações de mulheres, cujos perfis são desenvolvidos ao longo da trama. Didi é a moça ingênua, que foi apoiada pela família para desenvolver seu talento em uma carreira como cantora; usando de honestidade e boa vontade, quer utilizar suas aptidões naturais e esforço para alcançar seus objetivos. Zizi, apesar de também jovem, representa a mulher esperta, que sabe o que quer e luta por seus objetivos, sem receio de se utilizar de chantagens para conquistar seu espaço como vedete; ela não se deixa enganar pelos homens e foi capaz, até mesmo, de trocar um casamento considerado vantajoso com o herdeiro de uma vultosa herança para buscar a realização de suas aspirações. Naná, por sua vez, é uma mulher mais vivida, que também recorre a artimanhas femininas para viabilizar seus objetivos; não tendo, entretanto, talento ou aspirações profissionais, ao contrário de Zizi, não abre mão de casar-se com um homem rico para alcançar o status que almeja.

As três principais personagens femininas do filme situam-se na faixa etária dos 20 aos 35 anos, são brancas, seguem a moda conforme a camada social de que faziam parte, e seus atributos físicos acentuavam os padrões de beleza da época. A beleza era um requisito fundamental para as protagonistas da chanchada, e servia como contraponto ao perfil também estereotipado de megera. Ao contrário das mocinhas, bonitas e de voz doce, as megeras, que costumavam encarnar a mulher do cômico, possuíam um tom de voz esganiçado ou grave. A respeito da presença de personagens altamente estereotipados, é importante ressaltar que a chanchada era um tipo de comédia leve, de fácil apreensão, sem preocupações estéticas ou existenciais, e, portanto, os seus personagens eram constituídos de maneira simples, de modo a facilitar a identificação dos seus tipos nos vários filmes do gênero (BASTOS, 2001, p. 80).

A escolha da cidade do Rio de Janeiro pelas protagonistas do filme se deve ao fato de constituir, na época, uma referência como local propiciador de oportunidades e encontros, apropriada àqueles que pretendiam tentar a vida artística, pois ali desfilavam as principais estrelas do cinema, do rádio e do teatro de revista. O período em que o filme foi produzido correspondia a uma época de intensa industrialização e urbanização, na qual morar nas grandes cidades brasileiras, principalmente na capital, significava estar imerso no

ambiente dos principais acontecimentos sociais, políticos e culturais do país. Nas décadas de 40 e 50, o Rio de Janeiro, com edifícios modernos, veículos arrojados, boates e casas de show e, principalmente, aquele que era considerado o melhor carnaval do mundo, passou a representar o ideal de progresso e modernidade das grandes cidades brasileiras. Essa conjuntura possibilitou que a capital se posicionasse como polo de atração para muitas pessoas que decidiam abandonar a vida pacata do interior e com o destino previamente traçado, para tentar a sorte na cidade grande, como o fizeram Didi e Zizi. As pequenas cidades e o campo estavam associados, nessas representações, ao atraso e à estagnação, ao passo que os centros urbanos eram sinônimos de progresso e desenvolvimento. Desse modo, a cidade do Rio de Janeiro serviu como cenário para a maioria dos filmes de chanchada, e a mensagem explicitada era a de que todos poderiam ter os seus objetivos realizados desde que usassem de persistência ou de algum golpe de sorte.

Dada à impossibilidade de empreender, neste artigo, a análise do filme *Garotas e Samba* em sua totalidade, foram selecionados alguns diálogos e números musicais que indicam a forma como a mulher foi apreendida nesta produção cinematográfica. Logo no início do filme, quando Zizi e Didi chegam à pensão, Dona Inocência revela o seu preconceito acerca dos objetivos das garotas, afirmando: “Sempre as mesmas histórias. Moças de hoje só querem saber de cantar, pernas de fora, e andar se rebolando para assanhar essa cambada de sem-vergonhas que são os homens”. Seu discurso apresenta um caráter conservador, alinhado ao entendimento comum na década de 50, que julgava negativamente a profissão de artista. Nesse sentido, a fala de Dona Inocência demonstra um moralismo exacerbado, típico das megeras dos filmes de chanchada, que não aceitavam determinados comportamentos, como a procura por namorados e carreira artística.

O primeiro número musical tipicamente carnavalesco apresentado no filme é *Quem vai gargalhar?* (Domicio Costa e Luís Bell), encenado no ambiente radiofônico durante a realização de um programa de auditório. O personagem Sérgio Carlos (Francisco Carlos) aparece cantando:

Quem vai gargalhar  
Sou eu, sou eu  
Quem vai zombar  
De você sou eu, sou eu  
O meu padecer  
Já ficou pra trás  
Chega de sofrer  
É tarde, é tarde demais

Durante a apresentação desse musical as três principais figuras carnavalescas – Palhaço, Arlequim e Colombina – estão presentes de forma estilizada (Figura 1). As

mulheres com trajes inspirados em colombina são as primeiras que aparecem em cena, utilizando golas franzidas, saias curtas prensadas e adereços na cabeça. Durante a apresentação, palhaços entram e fazem piruetas, e, em seguida, garotas vestidas de arlequinas finalizam a apresentação. Estas últimas trajam um macacão com uma perna longa e outra curta, desenhos de losangos e um chapéu típico do personagem, o que facilita a identificação.

Em relação ao palhaço, não é possível rotulá-lo de pierrô, uma vez que exibe um largo sorriso e elabora acrobacias, diferentemente do personagem da comédia italiana, de feição mais triste e sentimental. O cenário dessa apresentação é composto de forma simples, com serpentinas ao redor do palco e desenhos de rostos sorridentes ao fundo. A encenação do número musical condiz com a letra da canção, que aborda a possível desilusão amorosa de um sujeito que parece sentir rancor em relação ao antigo relacionamento e busca um novo caminho. Essa situação talvez explique a escolha de um personagem como o palhaço – mais zombeteiro e cômico – no lugar do pierrô – em certas representações, mais submisso e ingênuo. Além disso, a apresentação priorizou a escolha de outros personagens ditos mais alegres e divertidos, como a colombina e o arlequim.



Figura 1 - Três momentos diferentes do número musical *Quem vai gargalhar?*. Filme *Garotas e Samba*

Muitos escritores e comentaristas carnavalescos utilizaram as figuras de Pierrô, Colombina e Arlequim para explicitar as mudanças ocorridas no carnaval ao longo do tempo, uma vez que as suas elaborações, anteriormente pertencentes ao universo romântico, sofreram significativas alterações. O texto “Carnaval”, de J. Carlos, por exemplo, escrito em 1954, explora essa perspectiva a fim de mostrar a perda do verdadeiro espírito carnavalesco e a melancolia reinante durante os folguedos expressas por meio de músicas tristes e sem conteúdo, e de fantasias desprovidas de magia e travestimento. Segundo o autor:

Dantes, havia ainda um certo encanto, havia romance e mistério no carnaval porque a gente usava meia-máscara – que caiu de moda mas continua sendo o melhor símbolo carnavalesco – e se fantasiava romanticamente de Pierrô, Arlequim e Colombina.

Hoje, Pierrôs e Arlequins são igualmente palhaços de camisa esporte e Colombina – rasgada a sua fantasia – está reduzida a uma mulher como tantas outras, vulgarmente vestida de “short” e maiô sem alça... E a meia-máscara, a doce, a poética meia-máscara, caída em desuso, já não empresta o seu quê de suave mistério aos rostos femininos – serve apenas para decorar salões e ilustrar capas de revistas.

Foi substituída pela máscara desumana de cada rosto, pelas carantonhas retorcidas pelo álcool, pelo éter e pelo sensualismo transbordante dos nossos foliões de mentira. (CARLOS, 1954).

Os carnavais da década de 50 caracterizaram-se pelo uso de roupas mais esportivas e leves, o que gerou insatisfação por parte da imprensa e dos foliões mais tradicionais. Se nas décadas anteriores as fantasias representavam um papel mais importante para a manifestação das transgressões femininas, como resultado de uma sociedade mais rígida, na década de 50 passaram a ser usadas roupas esportivas ou fantasias que poderiam expressar a sensualidade por meio do desnudamento de determinadas partes do corpo, como as pernas e a barriga. O fato de as fantasias terem passado a ser descritas como cada vez mais minguadas é indicativo da maior ousadia do sexo feminino, que buscava, no carnaval, formas mais explícitas para extravasar e expor a sua sensualidade.

Uma marchinha de destaque no carnaval de 1957, e que aparece no filme, é a intitulada *Inflação de Mulheres*, composta por Frazão e Marino Pinto, apresentada no ambiente da boate, com as vedetes dançando ao som de Jorge Goulart, Ruy Rey e sua orquestra:

Existem 400.000 mulheres a mais  
Da penha ao posto seis  
São mais de dez mulheres para cada rapaz  
Só eu não tenho vez (2X)

A causa da inflação é a má distribuição  
Há tantos que têm tantas e outros que não têm



A minha parte há de estar com alguém

Nesta música percebe-se que a poligamia masculina é tratada com naturalidade (“Há tantos que têm tantas”), embora seja dito que alguns homens não são capazes de conseguir nenhuma mulher. Faz-se uso do termo econômico “inflação”, satirizado por meio de uma interpretação alternativa. Revela-se na marchinha uma banalização da mulher, indiferenciada nessa representação (“Existem 400.000 mulheres a mais”), como se fossem todas iguais, não importando sua individualidade, mas estabelecendo uma mera relação de posse. O interlocutor não reivindica ter simplesmente uma única mulher, mas muitas, como fica explicitado no trecho: “A minha *parte* há de estar com alguém”.

Esta marchinha carnavalesca serviu de ensejo para a revista *O Cruzeiro* descrever o baile das atrizes de 1957, que apresentou mais homens que mulheres, contestando os dizeres da música. Segundo a matéria: “A causa da inflação: a má distribuição. Mas se há mais de mil mulheres para cada rapaz, todos estes, que aqui se vêem, ficaram inteiramente sem cota. No Baile das Atrizes havia, na realidade, mais de mil rapazes para cada mulher” (PEREIRA, 03/1957, p.44). A presença abundante de mulheres nos bailes carnavalescos era requisito fundamental para o seu sucesso, ainda mais em se tratando do Baile das Atrizes, famoso pelas confusões e pancadarias e também por apresentar mulheres com roupas consideradas mais ousadas e sumárias.

O ambiente da boate é extensamente apresentado no filme, sendo Charlot, o seu proprietário, um homem mulherengo, cujo padrão de comportamento típico fica evidenciado na cena em que chama a atenção da costureira para o figurino de uma de suas vedetes, que deveria ser mais justo a fim de “realçar as saliências da menina”, ao mesmo tempo em que aproveita para passar as mãos nas pernas da dançarina. Ninon, sua namorada, responde a essa postura demonstrando irritação e ciúme, e, ao questioná-lo, recebe uma resposta que denota ironia e dissimulação: “Ninon, como quer que eu examine minhas artistas sem ver as pernas?” Neste trecho, percebe-se a encenação de uma briga de casal, relatada pela imprensa como comum no ambiente carnavalesco, ao mesmo tempo que é reforçado o estereótipo da mulher ciumenta e sua contrapartida: o homem cafajeste.

O corpo, símbolo da sensualidade feminina, era valorizado nessas apresentações musicais, e, sobretudo em se tratando de vedetes, esperava-se que seguissem o padrão de beleza da época, o que pode ser percebido em uma matéria publicada em 1951 pelo periódico *O Cruzeiro*, que critica as revistas carnavalescas apresentadas naquele ano. Eram esperadas apresentações semelhantes aos antigos espetáculos carnavalescos, com muitas mulheres bonitas cantando, belas montagens e presença do maior número possível de melodias em voga. Segundo a matéria, nada disso teria acontecido no ano de 1951. Destaca-se o comentário a respeito da revista *Carnaval à Vista*, criticada, entre outros

fatores, pela presença de garotas que pareciam “saídas de um campo de concentração: magras, moles e destreinadas” (LEAL, 1951, p.92-93). Neste comentário, percebe-se que era esperado das garotas um corpo escultural segundo os padrões da época, ou seja, com curvas e formas acentuadas, capaz de atrair os olhares do sexo oposto.

Uma das formas como eram concebidas as relações entre homem e mulher no período é evidenciada no discurso de Jorge Goulart, que desiste de participar do espetáculo devido às impertinências de Ninon e aconselha Charlot da seguinte forma: “pega essa menina, vê se dá umas palmadinhas nela, tira esse ciuminho bobo e depois eu volto aqui”. Nesta fala é expressa a sua percepção de que a mulher deveria aprender a não se interpor nas atividades masculinas, como a montagem do espetáculo. Em outras palavras, homem e mulher deveriam ficar “cada qual no seu lugar”, e esta ocuparia uma posição de submissão. Ninon Ervilha, como era chamada, é uma paródia de Ninon Sevilla, famosa atriz do cinema mexicano dos anos 50, que esteve no Brasil durante o Festival de Cinema, realizado em São Paulo, em 1954 (FERREIRA, 1954, p.90).

Outro número musical encenado no filme foi *Estrada do Colubandê*, de Luiz Vieira, e interpretado por Ivon Curi (Charlot), que além de ator era também cantor:

Um dia eu vinha pela estrada do Colubandê  
Foi quando vi você, meu burro empacou  
Você me arriscou um olho, o outro eu arrisquei  
Você me amou, e eu  
E eu também lhe amei  
Fui me achegando assim como quem não quer nada  
Era deserta a estrada no dia que lhe encontrei  
Se namoremo, se gostemo, na carreira se casemo, que besteira, aí  
Foi aí que eu me estrepei, viu?  
Foi aí que eu me estrepei, viu?  
Foi aí que eu me estrepei

Mas se não fosse o seu jeitinho meio enganador  
Quando o burro empacou, eu não sartava ao chão  
Foi quando você me pediu informação  
Foi, sim  
Fiquei assim, assim  
Não disse sim nem não  
Você já estava era procurando jeito  
De me informar direito outras coisas que eu já sei  
Foi se achegando assim como quem não quer nada  
Era deserta a estrada, aí  
Foi aí que eu me estrepei, viu?  
Foi aí que eu me estrepei, viu?  
Foi aí que eu me estrepei

Você me olhou  
Eu apeei  
Se encostou, me encostei  
E foi aí que eu me estrepei

Esta música conta a história de um homem arrependido por ter se casado, que define o matrimônio dizendo: “Foi aí que eu me estrepei”, e afirma ter sido ludibriado pelo “jeitinho meio enganador” de uma mulher. Fica subtendido que ele manteve relações sexuais com ela antes do casamento e talvez isso o tenha levado ao altar. Como em outras músicas, nesta a mulher é acusada de prender o marido e de causar-lhe infelicidade após o casamento. Os filmes de chanchada costumavam explorar as reações consideradas típicas das mulheres para enriquecer os seus argumentos, como ciúmes, desmaios, discussões, paixões súbitas, intrigas e invejas (PIPER, 1977, p. 57). Nesse sentido, era recorrente nas músicas carnavalescas a representação da mulher como objeto de desejo do homem, capaz de atraí-lo por meio de seus encantos para depois causar-lhe transtornos por meio de suas demonstrações passionais ou de autoritarismo. Por outro lado, as protagonistas do filme demonstram representações mais inovadoras de mulheres, menos dependentes de figuras masculinas e interessadas no desenvolvimento profissional.

Na visão de Sérgio Augusto, os filmes de chanchada estavam afinados com os padrões morais da época, pois, caso contrário, não teriam recebido as brandas classificações que normalmente obtinham da censura. O autor esboça algumas ideias referentes à representação da mulher na chanchada: as mocinhas não mantinham relações sexuais durante todo o filme, não havia mães solteiras e os casos de adultério nunca se consumavam claramente. O matrimônio sempre se apresentava aos jovens casais como o coroamento de uma convivência romântica, e, nos casos de casamentos desgastados, a infidelidade era permitida para os homens, enquanto as mulheres “[...] nem quando passadas para trás ou empatadas por um noivado eterno iam à forra” (AUGUSTO, 1989, p.184-186). As colocações de Sérgio Augusto estão parcialmente de acordo com aquilo que era apresentado pelo filme, pois Zizi mostra um comportamento divergente ao padrão, uma vez que abandona o noivo no altar. Outro exemplo de inversão do padrão de comportamento esperado da mulher é visível na letra da marchinha carnavalesca *Seu Romeu*, composta por Ruy Rey, João Rosa e Arnaldo Moraes, em outra performance do primeiro compositor citado e sua orquestra:

Ô Seu Romeu  
Que sorte a sua  
Casar com uma mulher que acha tudo pela rua  
Na rua Uruguaiana achou uma geladeira  
Em Copacabana um casaco de veludo  
Na praça Mauá achou um Cadillac com chofer e tudo

Nesta marchinha a relação se inverte, com o homem sendo traído pela mulher e satirizado pelo fato de ela ganhar presentes dos seus possíveis amantes. É interessante notar que a marchinha acompanha a ação de Naná, que comprara roupas luxuosas e

alugara um carro exuberante para se passar por uma mulher rica, e, assim, enganar um possível pretendente da alta classe social. Por meio dessa artimanha consegue enganar Américo, invertendo a relação comum em que a mulher era ludibriada por um homem mal-intencionado. Entretanto, apesar de atraído para a armadilha de Naná, Américo também demonstrou desonestidade ao se passar por um homem solteiro e milionário.

Na apresentação desse número musical, Ruy Rey canta acompanhado de vedetes vestidas com roupas mais sensuais, mas exuberantes, com a presença no figurino de plumas e lantejoulas. A tendência pelo uso de roupas mais curtas, que colocavam as pernas das vedetes à mostra, comum no figurino dos musicais chanchadescos, refletia a própria mudança na forma como os foliões passaram a se vestir durante os carnavais dos anos 50. Como fora mencionado, neste período as fantasias luxuosas e ornamentadas foram substituídas por roupas mais leves, que permitiam às folionas, sobretudo às jovens, brincar de maneira mais descontraída o carnaval. Verifica-se, entretanto, que elementos como lantejoulas e plumas nas fantasias das vedetes eram uma forma de conferir glamour às encenações, demonstrando a influência do estrelismo e do teatro de revista.

Piadas, trocadilhos e discursos com a finalidade de produzir efeito cômico foram recursos bastante usados pelas chanchadas. Vladimir Propp defende que a língua constitui um arsenal rico de instrumentos de comicidade e zombaria, que permite a manifestação do riso. A utilização do trocadilho consiste na busca de uma palavra que possui dois ou mais significados, dos quais alguns apresentam um sentido mais amplo e abstrato, ao passo que outros exibem um sentido mais restrito e concreto, comumente chamado de “literal”. Desse modo, o jogo de palavras acontece quando um interlocutor entende a palavra pronunciada em seu sentido mais amplo, enquanto o outro o substitui por aquele mais restrito, o que gera o efeito cômico (PROPP, 1992, p.119-121). Em um diálogo do filme aqui trabalhado, a semelhança fônica das palavras induz a uma mudança de significado:

Américo: Escuta, beldade, como é o seu nome?  
Naná: Naná  
Américo: Naná? Então vamos nanar.

Neste trecho, o trocadilho pode ser observado na fala de Zé Trindade, que utilizou a semelhança fônica entre o nome da personagem e a palavra que expressava o seu real objetivo, de manter relações sexuais com a garota que acabara de conhecer, criando o efeito cômico.

Os personagens de Zé Trindade (Américo) e de Susy Kirby (Juscelina) representam tipos caricatos, satirizando o “coroa” e a “coroa”, sendo que o comportamento dominador desta fazia com que aquele se sentisse reprimido em casa com sua presença. O marido é

dotado de esperteza, simbolizando o cafajeste maduro, que muda suas atitudes quando na presença da “patroa” ou da “mulher boa” – respectivamente, Juscelina e Naná. É visível a mudança de comportamento de Américo: ordeiro e submisso quando está em casa, sob o olhar vigilante de sua esposa, e autoconfiante quando está na rua (VIEIRA, 2003, p.58). A personagem de Zezé Macedo (Dona Inocência) pode ser também considerada uma “coroa”, sendo opressora com as meninas da pensão, e representando o tipo caricatural de uma mulher solteirona e ranzinza.

Em sua estreia como vedete, Zizi interpreta a marcha *Vai com jeito*, com a participação de outras dançarinas, que trajam roupas compostas de paetês e plumas, além de adereços na cabeça. Como principal vedete nesta apresentação, a protagonista está vestida de forma mais luxuosa, com a utilização de colar, bracelete e um rico adorno na cabeça (Figura 2). Os materiais utilizados para confecção das roupas das vedetes eram semelhantes àqueles com os quais se produziam as fantasias de carnaval, destacando-se as penas de faisão, resultando, assim, em um tipo de figurino similar. A letra da música que interpreta nesse musical é a seguinte:

Vai, com jeito vai  
Senão um dia a casa cai  
Menina  
Vai com jeito vai  
Senão um dia a casa cai  
Se alguém lhe convidar  
Pra tomar banho em Paquetá  
Pra piquenique na Barra da Tijuca  
Ou pra fazer um programa no Joá



Figura 2 - Zizi em sua estreia como vedete. Filme *Garotas e Samba*.

Esta marchinha constituiu-se num dos principais sucessos carnavalescos de 1957, tendo sido cantada nos principais bailes da cidade do Rio de Janeiro, como o Baile dos Artistas, realizado no Hotel Glória. De autoria de João de Barro, a marchinha aconselha as garotas a tomarem cuidado com os convites para “piqueniques” em praias pouco frequentadas, como eram as de Joá e da Barra da Tijuca na década de 50 (SEVERIANO; MELLO, 1997, p.332).

No final do filme, é apresentado o desfecho de cada personagem: Ninon, desiludida com as mentiras masculinas, abandona o namorado Charlot e vai para São Paulo em busca de outra opção de vida, mostrando-se autossuficiente em relação ao namorado e capaz de viver sua vida de forma independente. Américo, apesar de suas tentativas de manter um caso extraconjugal, retorna ao domínio da autoritária esposa Juscelina. Sérgio Carlos e Didi, os dois personagens com características mais próximas do estereótipo de mocinhos – cujas virtudes eram a ingenuidade e as boas intenções – atingem seus objetivos e terminam o filme formando um par romântico. Zizi consegue sua aspiração profissional ao se tornar vedete, e inicia um relacionamento com Charlot. Naná, por sua vez, termina junto com o ex-noivo de Zizi, agora milionário.

Ao analisar os números musicais presentes ao longo do filme, é possível estabelecer uma correlação entre a forma como as mulheres são apreendidas e o ambiente em que se encontram, o que fica demonstrado por meio da comparação entre as cenas desenvolvidas na boate e na rádio. Nas apresentações realizadas na boate, as mulheres demonstravam comportamentos e figurinos mais ousados, típicos de vedetes, ao passo que nos números musicais encenados no ambiente da rádio as mulheres costumavam utilizar roupas e danças mais comportadas. Os perfis estereotipados de mulheres são recorrentes na chanchada, e pode-se dizer que as personagens femininas se enquadram ou como figuras recatadas, como as jovens românticas e ingênuas, ou sensuais e mais livres, como as artistas que participavam dos musicais.

Por meio da análise do enredo do filme podem ser identificadas relações antitéticas entre os personagens da trama, principalmente entre homens e mulheres. Ao perfil recatado de Dona Inocência e à ingenuidade de Didi se contrapõem os perfis mulherengos e maliciosos de Delmiro, Américo e Charlot. Os dois últimos representam, respectivamente, o homem casado e o namorado infiel, interligados à controladora Juscelina e à ciumenta Ninon. Nesse sentido, a caracterização dos personagens parte de extremos e os pares são definidos conforme tais perfis estereotipados: galã e mocinha, mulherengo e megera – ou mulher temperamental – e vilão solitário. Por outro lado, segundo João Luiz Vieira, os heróis masculinos e femininos das chanchadas não absorveram a erotização que ocorreu com os seus correlatos norte-americanos na década de 40, deixando de acompanhar as transformações pelas quais passaram o “mocinho”, o “vilão” e a “mocinha” no cinema

hollywoodiano. Aqui foi mantido, segundo ele, o maniqueísmo entre o bem e o mal, e foi reproduzida a moral vigente em Hollywood anterior a década de 30, quando o sexo era visto como apelo bestial e destruidor, restrito ao vilão. Sendo assim, os elementos diferenciadores das chanchadas em relação ao cinema americano foram o cômico e o carnaval, considerados como as molas mestras para a maioria das chanchadas (VIEIRA, 1977, p.48-49).

A historiadora Rosângela de Oliveira Dias considera que as chanchadas apresentavam a participação feminina na vida pública de forma mais marcante que a realidade propriamente dita de grande parte das mulheres dos anos 1950, que ainda continuavam ocupando o espaço doméstico. Segundo ela, as mulheres chanchadescas eram mais independentes, buscavam melhorar de vida, trabalhavam no meio artístico e frequentavam o mesmo espaço público que os homens: boates, rádios e estúdio de cinema. A autora compreende que a realidade feminina representada nos filmes pode ser entendida como parte do imaginário de certos segmentos de mulheres da época, desejosos de uma maior participação no domínio público, e relaciona essa visão às mudanças pelas quais passava a sociedade, que indicavam maior industrialização, urbanização e aumento da participação feminina no mercado de trabalho (DIAS, 1993, p.82-92).

Em relação à ocupação pelas mulheres do mesmo espaço público que os homens em boates, rádios e estúdios de cinema, tal como apresentada no enredo de *Garotas e Samba*, é cabível questionar até que ponto isso significava a sua maior independência e participação pública na sociedade da época. As protagonistas do filme, com exceção de Naná, buscam o autossustento, não desejando depender de homens para sobreviverem, apesar de alcançarem os seus objetivos com uma “ajudinha masculina”. Segundo o estudo realizado por Elice Numerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, sobre a representação das personagens femininas nos filmes brasileiros dirigidos por mulheres<sup>3</sup>, era raro, mesmo na década de 70, que as personagens desempenhassem atividades profissionais por opção pessoal.

Nos filmes analisados pelas autoras, poucas eram as mulheres que exerciam algum tipo de atividade remunerada, e, quando o faziam, em geral essa ocupação estava relacionada à prestação de serviços como, por exemplo, de empregada doméstica. O desempenho de uma atividade profissional estava associado à necessidade financeira e à ausência da figura de um parceiro amoroso, de modo que as mulheres deixavam o emprego assim que encontravam uma relação estável (NUMERATO; OLIVEIRA, 1980, p.72-73). Essas percepções evidenciam-se, parcialmente, no filme *Garotas e Samba*, uma vez que as moças também apareciam ocupando o setor de serviços (boates, shows, rádios), embora pretendessem trabalhar na esfera pública por vontade própria, e não apenas por

necessidade. A história da personagem Zizi explicita tal aspecto, pois ela prefere tentar a vida como vedete a casar-se com um homem que tinha a promessa de se tornar milionário.

Até 1962, o Código Civil brasileiro previa que as mulheres casadas interessadas em exercer algum tipo de atividade profissional fora do lar deveriam apresentar ao empregador uma autorização do marido. O trabalho feminino era considerado legítimo quando necessário para o sustento familiar e não para a realização profissional. No entanto, muitas mulheres que não precisavam trabalhar, pois o ganho do marido era suficiente para a manutenção do lar, manifestavam descontentamento e desconforto com essa situação, o que levou algumas delas a tomar empréstimos sem conhecimento do marido, trabalhar escondido e até mesmo a “roubar” o próprio cônjuge (MALUF; MOTT, 1998, p.415-416). Esse tipo de conflito, de esposas infelizes pela impossibilidade de trabalhar, não aparece no filme, tendo em vista que a única personagem casada é Juscelina, e as demais mulheres com namorados não eram impedidas de trabalhar. No entanto, fica subentendido que Zizi teria abandonado o noivo no altar porque, uma vez casada, não poderia mais buscar a sua realização profissional, principalmente considerando que sua aspiração envolvia a mudança para o Rio de Janeiro.

Segundo Margareth Rago, mesmo com a ocupação cada vez maior do espaço público pelas mulheres, até a década de 60 havia a crença de que estas não deveriam apresentar determinados comportamentos – como fumar em público e comparecer a bares e boates sozinhas – entendidos como contrários ao que era esperado da mulher, que deveria viver em função do casamento e da maternidade (RAGO, 2001, p.136). Entretanto, a década de 50 caracteriza-se como um período inicial de mudanças políticas, sociais e econômicas, e palco de discussões e contestações de hábitos e costumes tradicionais, que surtiriam efeito de fato nas transformações gerais das décadas subsequentes. (SILVA apud DIAS, 1993, p.84).

Quanto à pretensão das protagonistas do filme de seguirem a carreira artística, sabe-se que, nas décadas de 20 e 30, poucas eram as moças enquadradas nos parâmetros europeus de beleza que arriscavam transformar-se em atrizes, uma vez que a participação de mulheres nos palcos não era bem vista pela moral da época (MENEZES, 1998, p.252-253). Entretanto, com o passar do tempo, as vedetes do teatro de revista adquiriram o *status* de figuras mais importantes do cenário artístico nacional, ganhando destaque nas revistas que se dedicavam a retratar a vida de luxo e glamour dos artistas estrangeiros e nacionais.<sup>4</sup> O rádio e o cinema contribuíram para que os artistas se tornassem conhecidos e admirados pelo público, o que passou a representar um apelo significativo nas décadas de 30, 40 e 50. Muitas vedetes, entre as quais se destacavam Elvira Pagã, Virgínia Lane, Mara Rúbia e Joana d’Arc, tornaram-se verdadeiros ídolos populares e sua participação em festividades era motivo de movimentações, comentários e até mesmo brigas. Esse fato explica as



motivações que levaram Zizi a largar tudo para seguir a carreira de vedete em uma boate, haja vista a sedução pela fama e pelo *status* alcançado pelas dançarinas ao longo dos anos 50.

A utilização do meio artístico como tema ou ambientação tornou-se recorrente nos enredos das chanchadas, dada a sua capacidade de simular ilusões e de representar o imaginário (CHAIA, 1980, p.54). Entretanto, apesar do *glamour* ao redor da carreira artística, as pessoas que trabalhavam nesse meio continuavam sofrendo preconceitos, o que é evidenciado em um determinado momento do filme, quando Didi decide voltar para a sua cidade, depois de ter sido enganada por Delmiro. Em resposta a essa decisão, Sérgio Carlos pede ao dono da rádio uma chance para a garota cantar, usando a seguinte justificativa: “é uma questão de moral. Eu não quero que a menina volte para o interior falando mal do ambiente radiofônico. E, além de tudo, é uma defesa da nossa classe”. Esse diálogo demonstra que era comum a crença de que havia pessoas com moral duvidosa no meio artístico.

Em linhas gerais, a análise do filme aponta para o fato de que as mulheres foram representadas com base em estereótipos que ressaltam ora um entendimento mais conservador, em que a mocinha se comporta de forma recatada e ingênua, ora uma visão mais livre, segundo a qual as mulheres poderiam agir de forma mais maliciosa e sensual. Ao contrário do que se observa nos romances e filmes tradicionais, nas chanchadas as mocinhas não trabalhavam em atividades domésticas, mas possuíam talento artístico, ao mesmo tempo que, de forma ambígua, mantinham estereótipos de mulher ingênua e prestativa.

Quanto às roupas empregadas nos musicais chanchadescos, foi possível perceber uma similaridade entre estas e as vestimentas utilizadas pelas foliões durante os festejos carnavalescos de salão da década de 50, as quais indicavam maior despojamento. No período passaram a ser usadas roupas mais leves, que permitiam às mulheres brincar de forma mais livre o carnaval. As marchinhas carnavalescas, por sua vez, traziam implícitas diversas representações a respeito da mulher, em geral valendo-se de comportamentos femininos considerados típicos. Nota-se uma variedade de representações – muitas vezes ambíguas – sobre a mulher, que poderia ser apreendida como objeto do desejo masculino (*Inflação de Mulheres*), causadora da infelicidade masculina (*Estrada do Colubandê*), infiel e oportunista (*Seu Romeu*) e até mesmo ingênua (*Vai com jeito*). As marchinhas, pelas suas características particulares, ressaltam de forma cômica elementos pejorativos ou mal vistos socialmente.

Verifica-se, por meio da leitura da obra de Rosângela de Oliveira Dias, que a participação feminina na sociedade foi apresentada pelas chanchadas de forma mais marcante que a real situação das mulheres na década de 50, pois, apesar do crescimento

da força de trabalho feminina, a presença da mulher no mercado de trabalho ainda era relativamente pequena, representando 17,9% em 1960 (DIAS, 1993, p.85). Não obstante, as mulheres nesse período passaram a ocupar mais o espaço público, o que sinalizava que os papéis tradicionalmente impostos a elas estavam prestes a mudar.

Com base nessas considerações, fica demonstrado que as chanchadas, de fato, apresentavam um “mundo às avessas”, em que as personagens femininas estavam representadas de modo inverso ao que ainda era predominante nas relações sociais e até mesmo ao que era posto pelo cinema, uma vez que valorizavam mais os dotes artísticos das mulheres que propriamente as suas funções domésticas. Esse fato encontra respaldo no caráter subversivo e libertador proporcionado pelo carnaval, que emprestou às chanchadas a sua irreverência e alegria. Desse modo, pode-se concluir que as ambiguidades apresentadas no filme a respeito da mulher foram consequência do momento de transformações experimentado na década de 50, quando o papel da mulher na sociedade passava por mudanças, e ainda eram mantidos preconceitos acerca da profissão artística, ao mesmo tempo que se legitimava de forma crescente o *status* que associava os artistas de destaque a uma condição de luxo e glamour.

Recebido em 22/9/2011

Aprovado em 14/10/2011

## NOTAS

<sup>1</sup> As indicações às décadas, neste artigo, referem-se aos anos de 1900, ou seja, século XX.

<sup>2</sup> Companhia cinematográfica fundada em 1941, no Rio de Janeiro, por José Carlos Burle, Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo e Arnaldo de Farias, entre outros. O projeto inicial do estúdio envolvia a produção de filmes socialmente engajados, atendendo à concepção da época de que filmes de qualidade deveriam primar pela seriedade. Depois de algumas produções mal sucedidas, o estúdio optou por recorrer à chanchada como principal produto cinematográfico. A Atlântida ganhou um impulso ainda maior em 1947, com a entrada de Luís Severiano Ribeiro Júnior como sócio majoritário, proprietário de uma rede nacional de cinemas e da UCB (União Cinematográfica Brasileira), uma das principais distribuidoras do país. O ingresso de Severiano assegurou uma maior penetração dos filmes produzidos pela Atlântida em todo o país. Durante o tempo em que ficou em vigência, por mais de vinte anos, a companhia produziu mais de 70 filmes.

<sup>3</sup> O estudo de Elice Numerato e Maria Helena Darcy de Oliveira compreendeu a análise de 16 dos 20 filmes brasileiros de ficção e longa-metragem dirigidos por mulheres desde o início do nosso cinema até 1979. A pesquisa das autoras sobre a representação das personagens femininas se pautou nas seguintes produções: *O ébrio*, de Gilda de Abreu (1946); *Pinguinho de gente*, de Gilda de Abreu (1947); *Coração Materno*, de Gilda de Abreu (1951); *Macumba na alta*, de Maria Basaglia (1958); *O pão que o Diabo amassou*, de Maria Basaglia (1958); *É um caso de polícia*, de Carla Civelli (1959); *O segredo da rosa*, de Vanja Orico (1973); *Mestiça*, de Lenita Perroy (1973); *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman; *Encarnação*, de Rose Lacrete (1974); *Feminismo plural*, de Vera de Figueiredo (1976); *Marcados para viver*, de Maria do Rosário (1976); *Cristais de sangue*, de Luna Alkalay (1976);

*Mar de rosas*, de Ana Carolina (1977); *A mulher que põe a pomba no ar*, de Rosângela Maldonado (1977) e *Samba da criação do Mundo*, de Vera de Figueiredo (1978).

<sup>4</sup> Faz-se referência, aqui, às revistas especializadas em cinema, como *Cinerama*, *Cinearte*, *Cine-revista*, *Cine-repórter*, *Filmelândia*, entre outras.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985. 706 p.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. 280 p.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC/UnB, 1987. 419p.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas*. Cinema e política nos anos da Atlântida. São Paulo: Olho d'Água, 2001. 158 p.

CARLOS, J. Carnaval. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1954, p. 04.

CATANI, Afrânio M. *História do Cinema Brasileiro: 4 ensaios*. São Paulo: Panorama do Saber, 2004. 103 p.

CHAIA, Miguel Wady. *O tostão furado: um estudo sobre a chanchada*. 1980. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 350 p.

DIAS, Rosangela de Oliveira. *O mundo como chanchada*. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993. 112 p.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 421 p.

FERREIRA, Jorge. Festival de Cinema em S. Paulo. 2. tempo: A virada americana. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n.21, p. 90, 06 mar. 1954.

LEAL, José. O carnaval nos teatros. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n.16, p. 92-93, 03 fev.1951.

LYRA, Bernadette. Visibilidade e Invisibilidade nas chanchadas. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema*. Ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003. p.297-303.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 367-421.

MENEZES, Lená Medeiros de. Dancings e cabarés: trabalho e disciplina na noite carioca (1937-1950). In: BRUSCHINI, Cristina; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Orgs.). *Horizontes plurais: novos estudos de gênero no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 249-280.

NUMERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. As musas da matinê. In: BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia (Orgs.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 59-91.

PEREIRA, Sílvio. Baile das atrizes. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 44, 16 mar. 1957.

PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada*. São Paulo: Global, 1977. 140 p.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992. 215 p.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 578-606.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 1. 368 p.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992. 104 p.

VIEIRA, João Luiz. *Foto de cena e chanchada: a eficácia do “Star-System” no Brasil*. 1977. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977.

\_\_\_\_\_. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 45-62, jan./jun. 2003.