



**"O fantasma
de um clássico":
recepção e reminiscências
de *Favela dos Meus Amores*
(H. Mauro, 1935)**



Marcos Napolitano

Professor Doutor do Departamento de História da USP



Resumo

O filme *Favela dos meus amores* (1935), de Humberto Mauro, cujas cópias se perderam, foi muito bem recebido pela crítica e pelo público, tornando-se objeto de culto e memória nas décadas seguintes. Neste artigo pretendo articular, a partir dos fragmentos documentais que nos informam sobre o filme, três aspectos principais: 1) o papel de “Favela...” na construção de uma nova identidade nacional e de uma nova cultura popular urbana, tendo como centro o Rio de Janeiro; 2) os aspectos ideológicos e estéticos da recepção crítica do filme; 3) Seu papel como objeto de memória da história cultural brasileira. A partir destes três eixos de análise pretendo mapear o impacto de “Favela...” na formatação de uma nova cultura “nacional-popular” no Brasil, cujo sentido ideológico era disputado à esquerda e à direita.

Palavras-chave

Cinema Brasileiro, Humberto Mauro, Brasil: História Cultural.

Abstract

Humberto Mauro's 1935 film *Favela dos meus amores* ('The slum of my loves'), now unfortunately lost, was very well received by critics and the public and became a cultish film for Brazilian critics over the following decades. In this article through documentary fragments about the film I will articulate three main issues: 1) the role of the film in the construction of a new national identity and of a new urban popular culture with Rio de Janeiro at its centre; 2) the ideological and aesthetic aspects of the critical reception to the film; 3) the film's role as a part of the memory of Brazilian cultural history. Through an understanding of these three issues I analyse the impact of the film in the formation of a new 'national-popular culture in Brazil, whose ideological meaning was disputed by both the political left and right.

Key-words

Brazilian cinema, Humberto Mauro, Brazil: Cultural History.

1) Música, cinema e carnaval na encruzilhada do nacional-popular.

A memória histórica da década de 1930 ficou marcada pela imagem da ditadura getulista que se anunciava desde 1930 e foi confirmada pelo golpe do Estado Novo em novembro de 1937. As ricas experiências políticas, sociais e culturais da primeira metade da década ficaram esfumadas pelas imagens da repressão, censura, cooptação, ufanismo e dirigismo cultural que estão ligadas ao período varguista. É preciso lembrar, entretanto, que o Brasil vivia uma espécie de carnaval social entre 1930 e 1935, em que pesem os graves conflitos políticos que perturbavam o país, como a revolta da oligarquia paulista em 1932 e os embates públicos entre fascistas e comunistas no período que vai de 1932 e 1935. Não seria exagero afirmar que, em meio a estes debates e conflitos, a sociedade brasileira reinventou o sentido de “povo” que lhe fornecia o substrato cultural e ideológico para sua auto-imagem como nação.

O governo Vargas catalisou uma política cultural agressiva, que incorporava elementos da leitura modernista da “brasilidade” e arregimentava intelectuais na tarefa de construir uma nova cultura nacional-popular, visando integrar os regionalismos e domar a classe operária (CAPELATO, 1998; VELLOSO, 2003). Não é por acaso

////////////////////////////////////
que a década de 1930 foi a década da formação do samba como música brasileira por excelência e da oficialização do carnaval como grande acontecimento da cultura popular, processos que são fundamentais na invenção do espaço nacional-popular na cultura brasileira. O dirigismo cultural se acentuaria a partir de 1937, mas ainda assim, conviveu com tendências de mercado centrífugas, sobretudo nos campos do cinema e na música popular. Mas não se pode dizer que a invenção da cultura nacional-popular brasileira tenha sido obra do Estado autoritário, embora este a tenha patrocinado em larga escala. Antes disso, muitos atores da vida intelectual, de grandes poetas a obscuros jornalistas, vinham construindo uma nova imagem do povo-nação, fazendo reunir as “gentes dispersas das ruas” numa alma coletiva, em que o ideológico e o estético convergiam naquilo que seria nomeado de “brasildade”.

A percepção do outro interno – as classes populares – adquiria novo sentido à luz da sensibilidade moderna, como na famosa crônica de Manuel Bandeira, datada de 1930 - “O enterro de Sinhô” - quando o poeta modernista registrou a celebração póstuma de um artista popular, José Barbosa da Silva, o “rei do samba” (BANDEIRA, 2006:99):

Seu corpo foi levado para o necrotério do Hospital Hahnemanniano, ali no coração do Estácio, perto do Mangue, à vista dos morros lendários... A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous baratos, meretrizes, chauffeurs, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belida num olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas...

Na crônica, paisagem e tipos populares urbanos se unem pelo olhar do poeta, sugerindo a existência de um mistério, de uma cumplicidade afetiva e cultural que fazia emergir no espaço público e sagrado da capelinha, uma alma coletiva recalcada pela cultura oficial empolada da agonizante Primeira República, cuja elite retratava o povo brasileiro a partir de uma mistura de exotismos e preconceitos de diversas ordens.

Ainda no final dos anos 1920, começou um movimento de “subida” dos morros lendários, retratados por Bandeira. No final de 1929,

os moços de classe média que formavam o “Bando dos Tangarás” - Almirante, Noel e João de Barro - subiram o morro da Mangueira, na busca dos sons “autênticos” do samba, resultando na gravação da canção *Na Pavuna*, o primeiro samba que incorporava os sons da “orquestra de percussão” das recém criadas escolas de samba. O deslocamento do lugar social do carnaval, do entrudo ibérico de gosto duvidoso e do curso elitista de bom gosto artificial, para os blocos negros cada vez mais presentes na vida urbana carioca, também foi sintoma de emergência de uma nova cultura popular, assumida pela cidade do Rio de Janeiro após 1930.

Nesta busca das coisas populares como signos de uma nova cultura brasileira, é notável o trabalho dos jornais cariocas a partir de dezembro de 1932, a começar pelo *O Globo*, logo seguido por outros periódicos. Este conjunto de matérias formam as “reportagens de Carnaval”, preparatórias para a festa de 1933. No clima de “redescobrimto” do Brasil, tão ao gosto do nosso modernismo, a matéria d’*O Globo* concluía: “A Mangueira não fica na África, mas na cidade do Rio de Janeiro”. O samba e o carnaval, cujos sentidos culturais foram reinventados no começo da década de 1930, ajudavam a incorporar os “morros lendários” na paisagem geográfica e cultural da cidade que era a capital do Brasil e sua principal usina de formas e idéias. O rádio e o cinema, cuja boa parte da produção era feita no Rio de Janeiro, ajudaram a espalhar estas formas e idéias pelo resto do Brasil.

O rádio já existia desde 1922, mas foi no começo dos anos 1930 que seu casamento com a música popular foi facilitado pela normatização da propaganda comercial. O “Programa Casé”, da Rádio Phillips, foi o primeiro programa de variedades musicais que indicou o formato da rádio popular e comercial (CASÉ, 1995). O disco também já era um fenômeno do começo do século, e desde os anos 1920 voltava-se cada vez mais para aquilo que seria chamado de “música popular”, marcada pelos gêneros que se confundiam com as nações que os criaram: O samba brasileiro, o tango argentino, o fox norte-americano e a rumba cubana, entre outros. O deslocamento progressivo da experiência fonográfica das suas três formas básicas, herdadas do século XIX (árias solenes de Ópera, peças instrumentais dançantes de salão e modinhas empoladas), coincidiu no Brasil com a descoberta do samba e da marchinha de carnaval como grandes gêneros comerciais. O rádio não foi o único veículo da música popular, ao longo da década de 1930. O cinema falado, também serviu como veículo para a música popular, apesar de causar um certo de-



semprego nos meios musicais, que deixaram de ter as salas de espera e de projeção dos filmes mudos como espaços de trabalho. Enfim, cinema, carnaval e rádio se consolidavam como o grande espaço de divulgação da música popular brasileira, substituindo o domínio do teatro de revista e do comércio de partituras impressas que davam o tom da vida musical desde as décadas finais do século XIX.

O rádio e o disco eram meios de comunicação falantes havia algum tempo, mas o filme ainda teria que esperar um pouco para falar. Diga-se, o flerte do cinema com a música e o carnaval era anterior à conquista do som diretamente gravado na película ou sincronizado na projeção. Os “filmes falantes”, espécie de dublagem ao vivo, ou os filmes cantados pela sobreposição do disco à imagem, como o famoso filme do Bando dos Tangarás feito em setembro de 1929 por Paulo Benedetti, já indicavam a obsessão do cinema pelo som vinculado de alguma maneira à projeção de imagens na sala escura. A corrida pelo som entre Paulo Benedetti e Lulu Barros acabou com o sucesso deste último, que lançou o filme *Acabaram-se os Otários*, de 1929, considerado o primeiro filme falado e cantado. O sistema de som deste filme era dependente do fonograma registrado em disco, pois os diálogos foram gravados nos estúdios da Parlophon e sincronizados na projeção com o movimento dos lábios. Com argumento de Mennotti Del Pichhia, retratava as desventuras de um caipira e de um imigrante italiano na Paulicéia Desvairada. “Carinhoso”, de Pixinguinha, fez parte da trilha sonora. Paraguaçu (Roque Ricciardi), cantor de grande sucesso, executou as modinhas. Segundo informações foi visto por 40 mil pessoas, nas primeiras semanas (SILVA NETO, 2004).

No entanto, o tema do caipira cederia lugar ao carnaval na consagração da experiência sonora e musical do cinema. Na verdade, o carnaval era tema de documentários – os chamados filmes “naturais” - desde a primeira década do século XX, com cerca de 50 películas deste tipo realizadas entre 1908 e meados dos anos 1930 (AUGUSTO, 1989). O grande sucesso do “Carnaval cantado” de 1918, com acompanhamento do Trio Pepe, era sinal da grande demanda do público pela experiência do som musical no cinema. Além disso, o filme de carnaval veiculava um conjunto de imagens sintomáticas da experiência urbana moderna, pois, no Brasil, foi através das imagens de carnaval que as massas se viam no cinema. Ao lado dos cinejornais, filmes de cavação e filmes educativos, o filme de carnaval foram os gêneros dominantes da história do cinema brasileiro, fora dos padrões ficcionais que marcam outras cinematografias

nacionais e exigem uma outra narrativa histórica (BERNARDET, 1979). Neste sentido, cabe perguntar se a reiterada lembrança de *Favela* pela historiografia, e do que o filme prometia – um cinema de enredo e de qualidade - não seja indicativo de um projeto recalcado de cinema, inviabilizado pelas condições materiais e técnicas da indústria cinematográfica brasileira.

O filme *A voz do Carnaval*, de 1933 (Ademar Gonzaga e Humberto Mauro) incorporava definitivamente o som na experiência fílmica, até então privilégio da experiência radiofônica, e anunciava um casamento promissor entre os dois veículos, permitindo que os fãs não apenas ouvissem os seus ídolos sem vê-los ou os vissem sem ouvi-los. Agora, era possível ver e ouvir os grandes “cartazes” do rádio. Com “Alô, Alô Brasil” (Wallace Downey, 1935), as experiências do rádio e do cinema articulavam-se no formato do “filmusical” típico, muito próximo da “revista musical”, marca dos palcos cariocas desde meados do século XIX. O próprio Downey já havia filmado *Coisas Nossas* (1931) também inspirado no teatro de revista, filme que influenciaria até as chanchadas dos anos 1940 e 1950. Basicamente, os filmes eram pautados pela aparição dos astros do rádio que alternavam números humorísticos e musicais.

Assim, em meados da década de 1930, o terreno cultural e político estava preparado para a arquitetura inacabada de *Favela dos Meus Amores*. A intelectualidade redescobria, ou melhor, reinventava o sentido da brasilidade. O cinema descobria o som e a música popular como grande filão. O nacionalismo dominante sonhava com um cinema de qualidade, em todos os sentidos. O caipira, até então o personagem popular e típico dos filmes musicais, dividiria espaço com o “cidadão precário do samba”, o negro proletário, favelado e pobre, tendo o aval de uma nascente política cultural de esquerda. Entretanto, se o primeiro era aceito como representação de uma visão (exótica) de povo, a emergência do segundo no imaginário sócio-cultural não seria aceita por muitos, traduzindo um racismo ainda explícito nos meios de comunicação.

Esse cenário promissor, ancorado na parceria cinema-música popular foi saudado pela imprensa especializada. A revista *Cinearte* (CINEARTE, 10/415, maio de 1935) elogiava a safra de produção de filmes de enredo, considerando *Allo, Allo Brasil* (sic!), marco inicial desta nova fase que prosseguia com *Estudantes* (Downey) e com *Favela dos Meus Amores* (anunciado com o seu título provisório *A Alma do samba*).



Favela dos meus amores: o filme e sua recepção.

O casamento entre música popular e cinema, anunciado nos anos 1930, prosseguiu nos anos 1940 e 1950, sem o mesmo reconhecimento da crítica, apesar das notas simpáticas de uma parte da crítica nacionalista e de esquerda. Já na segunda metade da década alguns filmes de muito sucesso indicavam a fórmula seguida pelas chanchadas da Atlântida – tipos caricaturais, números musicais e paródias com trama mirabolantes, como *Samba da Vida* (1937), *Banana da Terra* (1938) e *Laranja da China*, de 1939 (FERREIRA, 2003; AUGUSTO, 1989). As chanchadas carnavalescas e musicais não chegaram a constituir uma tradição canônica e, do ponto de vista de argumento temático e linguagem, o gênero foi rejeitado pelos realizadores do Cinema Novo e pela crítica como um todo.

Assim, o lugar estético e ideológico do filmusical brasileiro ainda apresenta problemas para o debate historiográfico. O caso de *Favela dos Meus Amores* é particularmente complexo, pois a perda de todas as cópias, nos remete para um debate sobre as recepções que o filme teve à época e para as reminiscências tardias, que, na feliz expressão de Henrique Pongetti, transformaram o filme num “fantasma de um clássico”. Portanto, podemos partir da idéia que alguns “filmusicais” operam a articulação entre música popular e cinema numa perspectiva que, sob muitos aspectos, apresenta semelhanças e diferenças em relação à “chanchada” clássica, mas que não deve ser confundida com esta. Na chanchada, o clima de teatro de revista e os temas humorísticos pueris são dominantes, sintomas de uma carnavalização da vida social e dos conflitos (STAM, 1983). Na tradição – abortada, diga-se - marcada por filmes como *Favela dos Meus Amores*, *Moleque Tião* e *Tudo Azul*, para citar alguns, a música popular pontua uma tensão dramática e um certo discurso sobre o social, que aponta para uma outra tradição, abortada, diga-se. Tradição esta que chegará até o primeiro Nelson Pereira dos Santos, de *Rio, Zona Norte e Rio, 40 graus*. São filmes que incorporam muitos números musicais como parte da diegese, conciliando o realismo narrativo com a apresentação de canções, claramente voltadas para as platéias populares das chanchadas. A sequência de *Rio, Zona Norte* em que Ângela Maria encontra com o personagem de Grande Otelo, Espírito Santo da Luz, e se encanta com o seu samba é paradigmática, neste sentido. A cantora popular é a única a compreender a arte do sambista.

Ao situar estes filmes dentro da tradição da chanchada, estes elementos poderiam ficar obscurecidos.

Esta tradição foi sugerida em artigo de Alex Viany, publicado em 1957, marcado pelo olhar nacionalista de esquerda que na década seguinte mudaria de perspectiva, à medida que a vanguarda e o "bom gosto" cosmopolita pautariam nossa cultura artística engajada (VIANY apud AUTRAN, 2003:94).

Se bem que castigado em bloco pelos amigos e inimigos do pobre cinema brasileiro, o film musical já mostrou possibilidades de se tornar num dos mais pródigos, rendosos e autênticos gêneros que podemos cultivar entre nós. Desde o pioneiro 'Coisas Nossas', desde as nobres experiências de João Ninguém e Moleque Tião ao subestimado 'Tudo Azul', desde o interessantíssimo 'Favela dos Meus Amores' ao discutidíssimo 'Rio, 40 graus' (...) Os erros e imbecilidades, sem dúvida, serão encontrados em número irritante e desalentador; mas o observador atento não deixará de encontrar sugestões e indicações perfeitamente válidas sob os pontos de vista técnico, artístico, coreográfico, musical, comercial e brasileiro.

Favela dos meus amores foi a convergência não apenas de várias linhas de fuga de um contexto político e cultural singular, mas também fez convergir atores sócio-culturais que vinham de experiências individuais bem demarcadas: Carmem Santos, Humberto Mauro e Henrique Pongetti. Carmem era uma "estrela" *avant-la-lettre*, de filmes inexistentes ou pouco vistos, mas presença regular na fotogenia das revistas ilustradas. Carmem contruiu uma persona feminina paradigmática da modernidade dos anos 1920, mistura de produtora e *star* e conseguiu fundar sua própria produtora em 1934, a Brasil Vox Film, renomeada como Brasil Vita Film em 1935 (PESSOA, 2000).

Humberto Mauro, diretor de *Favela*, chegou ao Rio de Janeiro no início dos anos 1930, como parte do staff da Cinédia, depois de experiências bem sucedidas no chamado "ciclo regional" de Cataguases. Nesta cidade realizou filmes como *Tesouro Perdido* (1927), *Brasa Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929), este último protagonizado por Carmem Santos. Sua produtora, Phebo Films era incentivada pelos críticos da revista *Cinearte*, fundada em 1926, que divulgava as idéias de importantes críticos como Ademar Gonzada e Pedro Lima, entusiastas de uma cinematografia ficcional "bem feita", nos padrões "internacionais", na verdade, norte-americanos (ALMEIDA, 1999:54).



Henrique Pongetti era um cronista e comediógrafo de sucesso, também fez parte de um improvável e bizarro evento cultural, a transmissão da batucada da Mangueira, em janeiro 1936, diretamente para Berlim, via *Voz do Brasil*. O curioso é que, no ano anterior, o mesmo Pongetti agradara a esquerda com seu argumento de *Favela dos meus amores*, escreveu páginas perfeitamente adequadas para a sensibilidade da extrema-direita, intitulada “reportagem de Carnaval”, na qual tecia loas à criatividade popular brasileira de negros e mestiços. Afinal, ambas disputavam a hegemonia do campo nacional-popular, compartilhando, em grande medida, muitos símbolos populares e valores nacionalistas, ainda que apropriados de maneiras diferenciada e oposta. Pongetti, destaque-se, orgulhava-se do fato de ter “subido o morro” para pesquisar, in loco, o povo brasileiro oculto sob a capa da cultura oficial. Em suas memórias, o cronista narra sua experiência, numa mistura de narrativa etnográfica, lembrança pessoal e monumentalização do passado (apud ANDRIES, 2001:57):

Subi o morro, atrás da Central onde se localiza a primeira e quase única favela carioca, temida como viveiro de marginais. Estudei o meio entre a desconfiança e a ironia dos moradores. Ao propor o aluguel da sala de uma escola de samba, a contratação de figurantes e o fornecimento de comida à equipe, percebi que me consideraram um embusteiro, provavelmente a serviço da polícia. O filme, precursor indiscutível do neo-realismo, seria protagonizado pelo povo e por uns poucos artistas profissionais. No dia seguinte, com a chegada do diretor Mauro e da atriz e produtora Carmem Santos, dos refletores e das câmeras, os mais perigosos elementos confraternizaram e começaram a se desdobrar em atenções e ajudas

Pongetti chegou a ser apresentado como “diretor artístico” do filme, enquanto Mauro seria o “diretor técnico” (CINEARTE, 10/412, abril 1935).

Tudo indica que a relação entre os três não foi muito tranquila. Em 1949, Pongetti dizia que “A busca do diretor reduziu o simples a zero (...) não repudio Favela... que tendo muitos defeitos tinha o idealismo de Humberto Mauro” (SCENA MUDA 29/30, 1949). Um pouco antes, lembremos que o ferino Pongetti havia qualificado Humberto Mauro de “Freud de Cascadura”, pelos arroubos psicanalíticos de *Ganga Bruta* (1933). O segundo filme do trio Santos-

Mauro-Pongetti, *Cidade Mulher* (1936), não conseguiu o mesmo êxito de *Favela*. Mas é um importante documento histórico, pois tem uma grande participação de Noel Rosa. Já o primeiro, além do sucesso retumbante de crítica e público, incorporava o enredo com elemento narrativo estruturante, ao lado dos números musicais. Portanto, *Favela* sinalizava com um paradigma ficcional que, ao mesmo tempo, incorporava uma dada tradição herdada das “vistas” de carnaval e dos filmes musicais.

O argumento de Pongetti retratava o envolvimento de uma professora da cidade com habitantes do morro, interpretada por Carmem Santos, também produtora. As músicas eram de Ary Barroso, Nássara, Custodio Mesquita e Silvio Caldas, que também aparecia cantando no filme. O filme parece ter sido um marco importante em meio ao processo de incorporação do morro na paisagem cultural carioca e brasileira. Parte das filmagens foram realizadas no Morro da Providência, a primeira favela carioca, surgida no final do século XIX. Mesmo como pano de fundo para uma história de amor – dois rapazes recém chegados de Paris abrem um cabaré no morro e um deles se apaixona pela professora da comunidade – as classes populares e o mundo do samba eram uma presença contundente, para os padrões conservadores da época e provocaram uma dupla leitura. Para a crítica conservadora ou ufanista, a presença dos negros e do ambiente da favela era vista como “pitoresca” e “folclórica”. Para os intelectuais de esquerda, era a primeira aparição cultural, em forma de cinema, das classes populares e da realidade brasileira. Para estes, bem ou mal, era a primeira vez que as classes populares brasileiras apareciam na tela, encenando a si mesmas. Do ponto de vista comercial, o filme procurava canalizar o crescente interesse do público pelos filmes musicais brasileiros que, desde *Voz do Carnaval*, do mesmo Mauro, produzido em 1933, ocupavam um bom espaço nas telas, como demonstrariam o grande sucesso de *Alo, Alo, Brasil*(1935) e *Alo, Alo Carnaval*(1936), ambos de Wallace Downey.

Havia grande expectativa em torno do filme e já durante suas filmagens ele era saudado como mais um exemplo da “fase promissora do cinema brasileiro”, ancorada em “filmes de enredo” e não em meras vistas e filmes musicais (CINEARTE, 10/415, maio 1935) . A revista SCENA MUDA (16/814, out 1936: 6) saudava o filme como marco do cinema sonoro, primeiro filme musical com “valor artístico”, pois antes dele os filmes não passavam de um “mero desfile pela tela de



artistas repetindo para a câmera o que já haviam cantado para os microfones das estações de rádio”. Para a revista, *Favela...* foi o primeiro filme brasileiro falado “com princípio, meio e fim” e, segundo a revista, mostrava aos realizadores “como já era enorme a ansiedade do povo por um cinema brasileiro com bom gosto e qualidade”.

Antes mesmo da estréia, num misto de matéria jornalística e marketing de lançamento, a imprensa saudava *Favela*, tranformando-o num filme-evento. Não faltavam adjetivos, como “magnífica produção”, “excelente cellulóide”, “radiosas culminâncias do sucesso”.

Favela dos Meus Amores é a prova insofismável de uma grande capacidade, uma afirmativa de sucesso brilhante para o cinema brasileiro. No entanto, FMA não é um super-filme. E mais do que isso, é um filme brasileiro de grande alcance, que fala à alma do povo simples com toda a sua alegria e sua brutalidade de vida. E a compreensão humana mesclada de rudeza e sutileza em seus mínimos detalhes e é tudo de belo e triste que a vida oferece (...). Esse filme nacional inicia uma fase de prosperidade jamais verificada no cinema brasileiro em todas as promessas anteriores. Qualquer retrocesso motivará uma celeuma terrível, inadmissível mesmo. No entanto, FMA onde brilha uma pleiade de figuras bem escolhidas com uma sublime direção não é o maior filme brasileiro. Mas é um grande filme (Jornal do Brasil, 06/10/1935).

O cartaz do filme destacava, entre outras coisas, a paisagem como elemento central no filme e prometia que *Favela* seria uma virada no cinema brasileiro:

*Pelo romance, pelos personagens, pelo ambiente.
pela música, pelas idéias e sentimentos que agita. Favela DOS MEUS AMORES exalta em tudo, carinhosamente, a terra e a gente do Brasil, edificando para a nossa cinematographia o primeiro glorioso marco na época das grandes realizações!*

As resenhas de época, veiculadas pelas revistas e jornais de maior circulação, parecem mais sensíveis à história de amor e aos números musicais - no limite, destacando o exotismo turístico do morro - do que aos aspectos do drama social das favelas. O *Jornal do Brasil* reconhecia que o ambiente da favela é de “um pitoresco inédito, mesmo para os habitantes do Rio” (04/10/1935: 13). O *Diário de Notícias* destacava que o filme mostrava o “Rio de Janeiro pela face pitoresca e quase desconhe-

cida da vida humilde, ambiente em que, melódico e dolente, nasce o samba, a nossa música folclórica característica"(DN, 02/10/1935, 10/2^a). O morro ainda não era visto nem como ameaça à ordem, nem como reserva de identidade nacional, mas como "ambiente pitoresco", exótico e folclórico, para deleite dos espectadores citadinos.

Neste sentido, vale a pena reproduzir a resenha da Revista *Fon Fon*, em outubro de 1935:

Dois rapazes alegres à mímica dos seus recursos procuram tomar uma direção na vida, o que não lhe é muito fácil, visto que pouco ou coisa alguma sabem fazer. Um deles, levado pelo espírito da vida moderna, pelo exotismo de certas propensões artísticas, lembra a criação de um cabaret, um cabaret original, alguma coisa de sensacional e modernista. E sugere que este famoso cabaret deve ser erguido em pleno morro da Favela, entre aqueles tipos curiosos e malandros e aquelas casas feitas de latas de querosene.

Os rapazes são movidos por um espírito de vida "moderna", pelo exotismo e os tipos do morro são "curiosos" e "malandros" e na visita ao morro se descobre um povo que "*canta e dança e bebe com absoluto desinteresse pelas coisas sérias da vida*".

Um dos rapazes aventureiros encontra Rosinha, professora "*alma bondosa que vive naquele meio original, gastando os dias a ensinar os pequeninos e à noite a admirar aquele povo sentimental do morro, que afoga suas tristezas e as suas misérias cantando ao luar as músicas mais românticas e delicadas. É como uma flor estranha, que conserva pura no meio daquela gente pervertida, que a compreende e respeita*".

A se julgar pela resenha de uma revista de grande circulação, destinada ao leitor de classe média, não há nenhuma consciência social em jogo. O morro é o lugar de gente "curiosa", "romântica", "miserável", "pervertida", "desinteressada das coisas sérias".

A personagem "Rosinha", generosa professora interpretada por Carmem Santos, está mais para uma alma caridosa exilada no morro, do que para uma ativista social. Em carta ficcional, publicada pelo *Diário de Notícias* (13/10/1935 : 8), a personagem responde aos críticos que notavam seu apreço pelo luxo, incompatível com a vida no morro. O documento revela as contradições entre personagem e encenação:

"Sr. Redator. A competente e culta crítica dos jornais cariocas estranha ao apreciar os vestidos de "Favela dos Meus Amores" que eu, sim-



ples professora da Favela me traje com tanta elegância. Venho, pois, esclarecer sobre assunto tão delicado para uma mulher. Meus vestidos, devo-os – está dito em um dos meus diálogos – aos marinheiros do morro que, de torna-viagem, me presenteiam sempre com cortes de seda e vestidos de modelos de bailleté e lamé, que adquirem em Paris, em boas condições, mas à custa dos maiores sacrifícios para sua rainha, o seu ídolo. As jóias, bastam atentar para o tamanho dos brilhantes – são todas de fantasia – vestidos e jóias revelam, sem dúvida, um pendor para o luxo que julgo, atávico, mas a Tia Bilú controlou, impedindo que me desencaminhasse a sedução da cidade. Grata pela publicação dessas linhas, creia, muita sua. Rosinha.

Henrique Pongetti culpou a vaidade de Carmem Santos, qualificada por ele como uma “portuguesinha bonitinha(...), ambiciosa e destituída de qualquer senso crítico” pela deformação do personagem. Continua o roteirista: “Escolhi para o romântico papel da professorinha na favela a cantora Elsinha Coelho (...) tipo físico irretocável para o papel, a heroína em pessoa. O outro papel feminino era o de uma prostituta de classe que se adequava à pessoa de Carmem Santos, sempre vestida luxuosamente (...) quando fui assistir as primeiras filmagens do morro fiquei estarecido. A dona das câmeras e do dinheiro virara a ingênua professorinha: para o papel da piranha chamaram a veterana Belmira de Almeida em pleno melancólico ocaso. Para justificar o luxo estapafúrdio da professorinha modificaram o diálogo: marinheiros moradores da favela traziam das suas viagens vestidos de Paris, sapatos da Itália, peles do Canadá, coisa de botar no manicômio o autor da história”. E arremata: “Por mais que queiram emprestar importância aos seus filmes (de Adhemar e Carmem) – o tabu da evolução, a necessidade de um passado ao presente e ao futuro – ninguém, nem os historiadores levam a sério aquelas puerilidades técnicas e artísticas” (PONGETTI, 1977).

A chave do filme, para Pongetti, não era o realismo, como afirmaria depois, mas o folclorismo, tão em moda naqueles anos. Ao comentar sua reação contra uma “criolona subversiva” que se manifestou contra a presença da equipe de filmagem na favela, fazendo um filme para os “de pança cheia”, Pongetti afirma: “Venci minha inibição oral e provei que o filme seria um poema folclórico baseado num tema: o samba nasce no morro, vive e morro na cidade. Indo ao cinema vocês descobrirão como a favela tem um irresistível encanto que se alheia das condições sociais do ambiente” (PONGETTI, 1977).

Apesar destas contradições e chaves diversas de interpretação fora da tradição "realista", o filme agradou os intelectuais de esquerda, justamente pela figuração do morro, visto por este segmento como lugar do popular e do nacional. Humberto Mauro, tornado ícone pelos cineastas do Cinema Novo, reforçaria essa chave, em vários depoimentos posteriores: "*Eu peguei a vida na favela como ela é, documentei tudo. Já no começo quando a gente vai subindo aquela escadaria, tem um canto, um samba por ali, e eu mostro uma porção de cenas paradas, um sujeito vê isso, ou vê aquilo. São costumes da vida na favela. O que é o neo-realismo? Não é neo-realismo?*" (*Jornal do Brasil*, 14/05/1990, p. B 5).

Os comunistas, envolvidos na organização da Ação Nacional Libertadora, frente anti-fascista, no mesmo momento em que iniciavam uma aproximação com a cultura popular, coerentemente elogiaram *Favela*, que apresentava os favelados in loco, como nunca antes acontecera. Aliás, nascia nos anos 1930 o flerte entre o samba e a esquerda nacionalista que, nos anos 1960, viraria casamento assumido. O então membro da juventude comunista Carlos Lacerda, antes da sua guinada à direita, escreveu no jornal *Tribuna Popular*, em fevereiro de 1936:

"O samba nasce do povo e deve ficar com ele. O samba elegante das festas oficiais é deformado: sofre as deformações na passagem de música dos pobres para divertimento dos ricos. O samba tem de ser admirado onde ele nasce, e não depois de roubado aos seus criadores, transformado em salada musical para dar lucro aos industriais da música popular (...). O samba é música de classe. O lirismo da raça negra vive nele (...) é preciso defender o samba contra as concepções de seus deformadores, que preferem mostrá-lo como curiosidade exótica (...) quando os oprimidos vencerem os opressores o samba terá o lugar que merece" (apud FERNANDES, 2001:96).

Jorge Amado, outro notório militante comunista, escreveu palavras entusiasmadas sobre o filme de Humberto Mauro, dizendo que era "um filme que merece todos os louvores, pondo à margem inteiramente esta questão de ser filme brasileiro. Não é este o motivo que se louve o filme. É ótimo como filme brasileiro, mas é ótimo como filme apenas" (AMADO, 1935:10). Depois de admitir alguns defeitos técnicos no filme, Amado diz que estes são mínimos em relação às virtudes. Sobre o morro da Providência, ele diz:

O grande morro legendário não aparece nesse filme com sua fisionomia deturpada. Muito ao contrário, Humberto Mauro soube conservar o ar próprio do morro, sua vida miserável e, no entanto, com tanta beleza. Os pretos e as mulatas do morro que movimentam o filme se revelam artistas admiráveis. Estão de uma naturalidade espantosa, como se diante deles não houvesse uma câmera.

Jorge Amado ainda aponta que o filme narra duas histórias: a da paixão entre a professorinha e o dono de cabaré e a do sambista Nhô-nhô (interpretado por Armando Louzada), inspirado na vida de Sinhô. A primeira e principal trama, envolvia um rapaz cosmopolita e falido, (Rodolfo Mayer) e seu amigo, recém-chegados de Paris, que tinham como projeto abrir um cabaré no morro, para atrair turistas “à cata de novas sensações”. O Sr. Palmeira, português “amante de crioulas” seria o financiador. Mas o jovem encontra Rosinha (Carmem Santos) “vivendo entre os humildes e ensinando a ler às crianças”. A trama principal, portanto, era sintomática de um momento em que o Rio de Janeiro redescobria sua paisagem urbana, no sentido geográfico, político e, porque não, turístico. No entanto, Jorge Amado completa:

É justo que se diga que a história de Nho-nho interessa mais que a outra. É mesmo o momento de maior emoção do filme quando aquele negro sobre no alto do morro, põe a mão na boca e grita para o morro e para a cidade: Nho-nho morreu!. Grito angustiante que lembra o apito final da locomotiva no filme russo “O caminho da vida” (AMADO, 1935:10).

Justamente a cena dos pretos do morro descendo para a cidade, para acompanhar o enterro de Nho-nho, que parecia sugerir um misto de passeata e cortejo fúnebre, tinha causado certo estranhamento, cena relembada como “momento de ótimo cinema” por Alex Vianny no influente *Introdução ao cinema brasileiro* (VIANNY, 1957:108). Humberto Mauro conta em depoimento posterior que: “numa cena importantíssima, que a censura queria cortar, alegando que mostrávamos muitos pretos, era triste demais. Foi uma luta tremenda, mas consegui que o filme permanecesse intacto (...) Imaginem que o sujeito da polícia achou que era coisa de comunista. Logo eu, católico, apostólico, romano praticante” (VIANNY, 1978).

Na verdade, pode-se supor que o maior objetivo do diretor era

mostrar a "realidade", numa perspectiva integracionista de raças e classes. Mas, sobretudo num clima predominantemente racista e conservador de orientava a vida cultural brasileira do período, a polissemia da obra permitia uma apropriação à esquerda, estimulada pelo contexto de politização das ruas suscitada pela campanha antifascista da ANL.

3) *Favela* e a construção da memória histórica.

A se julgar pelas reminiscências e pelos dados de época, *Favela* foi realmente impactante. O filme já circulava em setembro de 1935, estreando oficialmente no cine Alhambra em 14 de outubro do mesmo ano. Foi eleito um dos dois melhores filmes de 1935, em concurso realizado pelo *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.

O *Jornal do Brasil* registrou: "*Há mesmo em quase todas as sessões de lotações completas, o entusiasmo a ponto de ouvirem palmas e chamados dos intérpretes da cena. É sem dúvida, que vaticinamos ao grande filme brasileiro igual sucesso dos filmes records de bilheteria*" (*Jornal do Brasil*, 17/10/1935, p. 13). No mesmo tom laudatório, que expressa o sentimento em torno do filme, o *Diário de Notícias*, reiterava: "*A alegria e felicidade de compreender o idioma que falam, a ausência completa de letreiros, a música bem nossa, os intérpretes nossos e bons, panoramas lindíssimos do Rio, um trabalho que já orgulha o Brasil. Tudo isso faz com que o público deixe satisfeito o Alhambra após assistir 'Favela dos meus amores' e comentando essa ou aquela cena que achou mais bonita ou mais engraçada (...) Humberto Mauro com a varinha mágica, que é sua grande inteligência transformou em realidade com 'Favela...' o sonho de se ter cinema no Brasil*" (*Diário de Notícias*, 18/10/1935, p.8). Há registros que o filme ficou quatro meses em cartaz, no bairro de Madureira.

No ano seguinte, ainda provocava comentários apaixonados na imprensa especializada:

Quem negará, por exemplo, a influencia notável de Favela nos nossos destinos cinematográficos? Antes de Favela o cinema sonoro no Brasil não tinha artisticamente nenhum valor pois não passava de um mero desfile pela tela de artistas repetindo para a câmara o que já haviam cantado para os microfones das estações de rádio. Produzindo Favela dos meus amores Carmem Santos deu-nos nosso primeiro filme verda-



de falado com princípio, meio e fim e mostrou como já era enorme a ansiedade do povo por um cinema brasileiro com bom gosto e qualidade (SCENA MUDA, 16/814, out 1936, p.6).

Doze anos depois da sua estréia, ainda era comentado, sobrevivendo à própria produtora:

Favela dos meus amores foi o primeiro filme brasileiro a triunfar na bilheteria e a dar sucessivas reprises (...) ainda agora o filme que nunca envelhece está sendo exibido em vários lugares em cópias de propriedade de Cenil de Vasconcelos que adquiriu o copy-right da Brasil Vita Filmes. (SCENA MUDA, 27/45, 1947).

Alex Viany, um dos poucos historiadores do cinema a ver o filme, o considera “*a coisa mais séria e importante dos primeiros anos do período sonoro, mas também pelo seu caráter popular que apontava um rumo verdadeiro a nossos homens de cinema*” (VIANY, 1957:108). Além disso, o crítico e historiador considera o filme antecipador de um cinema realista no Brasil, retomado nos anos 1950 por *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, ambos de Nelson Pereira dos Santos, marcos da cinematografia moderna no Brasil.

Outros historiadores, mesmo reconhecendo a importância de *Favela...* ao contemplar os morros e favelas cariocas com “simpatia e lirismo” e “expor a olho nu nossa miséria subdesenvolvida”, apontam que “*possivelmente a visão romantizada dos morros em Favela era tão distorcida como nos filmes anteriores*” (GALVÃO e SOUZA, 1980: 475).

As cópias da película perderam-se não apenas no incêndio da Brasil Vita, mas também pela ação do tempo. Se cotejarmos o impacto cultural e estético do filme à época com o seu desaparecimento material posterior, temos uma situação paradoxal e delicada para a pesquisa histórica que obriga o historiador a analisar muito mais o projeto e suas apropriações, do que a realização fílmica em si. O fato é que *Favela* não pode mais ser um documento fílmico, posto que se perdeu como película. No entanto permanece como monumento de memória, cuja pesquisa aponta mais para a arqueologia e seus sinais fragmentados do que para a história. Se é que, ao fim e ao cabo, a pesquisa histórica seja tão diferente da arqueologia.

Faltam cópias de *Favela dos Meus Amores*, mas sobram textos escritos, algumas fotografias, muitas reminiscências. Enfim, a pesquisa histórica em torno deste filme (e do filme na história) é muito mais

a história de um conjunto de mediações entre a obra e seu público. Do ponto de vista da história da cultura, estas mediações parecem apontar para um projeto histórico de cinema que se daria, ao mesmo tempo, por um processo de aglutinação e triagem de elementos herdados dos documentários de carnaval, dos dramas ficcionais e dos filmes musicais, na configuração fílmica de uma paisagem cultural e de um tema nacional-popular que, a rigor, teria que esperar até os anos 1950 para concretizar-se na área do cinema. Entretanto, ao se fixar como imagem, este projeto de cinema logo seria negado e ultrapassado pelo projeto do Cinema Novo.

Favela seria o elo perdido deste processo formativo, incompleto e abortado? Ou seria mais um *filmmusical* brasileiro, exótico, generoso com as coisas populares, mas pueril em seu tratamento? Ou ainda, um "fantasma de um clássico", canonizado como parte de um passado cheio de promessas não realizadas pela história?



Bibliografia

- ALMEIDA, Cláudio. 1999. *O cinema como agitador de almas. Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo, Annablume.
- AMADO, Jorge. 1935. Boletim de Ariel, set.
- ANDRIES, André. 2001. *O cinema de Humberto Mauro*. Rio de Janeiro, Funarte.
- AUGUSTO, Sérgio. 1989. *O mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Cia das Letras.
- BANDEIRA, Manuel. 2006. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo, Cosac-Naify.
- BERNARDET, Jean Claude. 1979. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo, Paz e Terra.
- CAPELATO, Maria H. 1998. *Multidões em cena: propaganda política no Vargasismo e no Peronismo*. Campinas, Papirus.
- CASÉ, Rafael. 1995. *Programa Casé: o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro, Mauad.
- FERNANDES, Nelson. 2001. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes, objetos celebrados*. Rio de Janeiro, Secretaria de Culturas.
- FERREIRA, Suzana. 1980. *Cinema carioca: anos 30 e 40*. São Paulo, Annablume.
- GALVÃO, M.R. & SOUZA, Carlos R. Cinema Brasileiro, 1930-1964. IN: FAUSTO, B. e HOLLANDA, S.B. (Orgs.). *História Geral da Civilização Brasileira*, Volume 11., p. 463-500
- PESSOA, Ana. 2000. *Carmem Santos e o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- PONGETTI, Henrique. 1977. Depoimento a Regina Maria Dias da Silva. Acervo Cinemateca Brasileira (datilografado)
- SILVA NETO, Antonio. 2004. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo.

- STAM, Robert. 1983. *A chanchada no cinema brasileiro*.
São Paulo, Brasiliense.
- VELLOSO, Mônica P. 2003. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. IN: FERREIRA, Jorge et all. (orgs.). *O Brasil Republicano*, vol 2. *O tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 145-180..
- VIANY apud AUTRAN, Artur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo, Perspectiva.
- VIANY, Alex .1978. *H. Mauro Sua Vida Sua Obra*, Ed. Artenova.
- VIANY, Alex. 1957. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, INL.

Anexos:

1) Ficha técnica

Atores: Carmen Santos, Belmira de Almeida, Antonia Marzulo, Ítala Ferreira, Rodolfo Mayer, Sylvio Caldas, Armando Louzada, Jayme Costa, Pedro Dias, Eduardo Viana, Russo do Pandeiro.

Diretor de Roteiro e Fotografia: Humberto Mauro

Argumento: Henrique Pongetti

Cenário: H. Collomb

Produção: Carmen Santos

Assistente de Fotografia: Oswaldo Nunes

Música: Ary Barroso, Custódio Mesquita, Sylvio Caldas, Orestes Barbosa, Antonio Nássara e Waldemar Henrique.

Aparição: Eros Voluzia

Filmagem em Locação – Morro da Providência

Filmagem em estúdio – Teatro Cassino / Passeio Público

Filmado em 35 mm (material original com 2.982m e material editado e certificado pela censura em 1946, com 2.600m)