

DE HOLLYWOOD À CULTURA POPULAR : A MODA NA CHANCHADA “NEM SANSÃO NEM DALILA” (1950)¹

Wajnman, Solange UNIP – SP. solwajnman@gmail.com

Rodrigues, Mariana de F. T. Centro Universitário UNA – BH.

marianacfr@outlook.com

Resumo: Fruto de um estudo maior, este texto pretende demonstrar o processo de nomadismo e movência (Zumthor, 1997) da cultura visual (design de objetos, moda) a partir do filme americano Sansão e Dalila, longa-metragem épico (1950) e sua versão na chanchada *Nem Sansão, nem Dalila* (1954); Argumentamos como a versão paródica permite o trânsito entre arte culta e o espetáculo de de entretenimento popular de modo a se preservar como memória cultural e se constituem enquanto ressonâncias no seio de uma cultura midiática.

Palavras-chave: Chanchada. Design de Objetos. Moda. Nomadismo. Movência.

Abstract: This text is fruit of a larger study intends showing the process of nomadism and movency (Zumthor, 1997) of visual culture (object design, fashion) Through the American film Sansão e Dalila an epic featured film (1950) and in “chanchada” *Nem Sansão Nem Dalila* (1954); We argue that the parodic version promotes the traffic between High Culture and the popular entertainment show in order to preserve themselves as cultural memory and constitute themselves as resonances in the midst of a media culture.

KEYWORDS: Chanchada, Object design, Fashion, Nomadism, Movency

Introdução

Das artes do palco à arte da tela:

Uma narrativa bem estruturada quando encenada parece haver atraído a atenção das pessoas desde sempre – haja vista os documentos

¹ Este texto faz parte de um trabalho maior que analisa a moda e a música na chanchada *Nem Sansão nem Dalila* em parceria com Heloisa de A. Duarte Valente. A parte aqui apresentada em co-autoria com Mariana C. F. T. F. Rodrigues se atém à moda a partir da análise do figurino do filme.

remanescentes da antiguidade clássica. Na tradição ocidental, as encenações evoluíram da tragédia e da comédia gregas às mais variadas derivações: a arte dramática, a lírica e a cinematográfica acabaram por constituir-se em linguagens autônomas, mas também se mesclando entre si, agregando outras linguagens, como a dança e a pantomima.

Até o advento das tecnologias audiovisuais, as obras eram apresentadas ao vivo e com a presença física dos artistas ante seu público. O surgimento da câmera filmadora permitiu ver corpos em movimento; sobretudo, possibilitou a gravação de peças teatrais e óperas, mas também deu origem à linguagem cinematográfica. O surgimento do fonógrafo e do gramofone, por sua vez, possibilitou a eternização do som, elemento corpóreo que jamais pode ser apreendido. A união de ambas as linguagens em uma só seria possível em 1927, nos Estados Unidos. No Brasil, em 1929, com o filme *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros). Tendo-se desenvolvido em vários países da Europa é, contudo, nos Estados Unidos que a chamada Sétima Arte se desenvolve a ponto de se transformar em um império econômico. Argumenta o historiador Nicolau Sevcenko que o cinema hollywoodiano

é uma arte complexa, um somatório de técnicas revolucionárias de comunicação visual, como o *close-up*, os efeitos emocionais dos recursos de edição, cadência, ritmo, iluminação, som, música, expressão facial, corporal, os encantos da juventude, os movimentos coreográficos, atléticos, maquiagem, os penteados, as roupas e fantasias, as peças e figuras de estilo e essa força de poder tão esmagador quanto misterioso que é o *sex-appeal*, tudo isso ampliado na tela colossal, irradiando seu hipnótico brilho prateado no escuro do teatro (SEVCENKO, 1999, p.600)

As chanchadas, que tanto público atraíram o Brasil da década de 1950, não aparecem para competir com esses quesitos. Antes disso, baseiam-se em lógicas particulares, comuns à linguagem circense, do teatro de revista, assimilando o cinema de Hollywood de maneira paródica. O primordial é a construção de uma narrativa convincente. “Nas chanchadas, a história é sustentada por um tênue fio, cortado pelos números musicais, que é o que

realmente interessa. Assim, esse gênero fílmico resulta anti-naturalista² (LYRA, 2014, p.93).

Embora já exista uma bibliografia razoável a respeito, seja do ponto de vista histórico, analítico ou sociológico³, haverá ainda outras possibilidades menores, porém não menos importantes e inexploradas de pesquisa sobre as chanchadas brasileiras. Dentro deste contexto nosso objetivo se limita tão somente em apresentar alguns traços morfológicos e situações que apontam as chanchadas como fontes para conhecimento do cotidiano de seu tempo, através de um viés analítico pouco utilizado: moda e vestuário. Seleccionamos *Nem Sansão, nem Dalila* (Carlos Manga, 1954) produzida pela companhia Atlântica Cinematográfica. Antes de avançar na análise das obras, faz-se necessário discorrer sobre os conceitos de nomadismo e movência, estabelecidos por Paul Zumthor.

A movência de uma velha história

Uma obra artística, literária ou mesmo uma narrativa advinda dos escritos bíblicos como o mito de Sansão e Dalila se transforma e se traduz ao longo do tempo. Nomadismo e movência, como nos inspira Paul Zumthor, são conceitos inter-relacionados que podem muito bem justificar a articulação que indicamos neste trabalho entre manifestações variadas da narrativa “Sansão e Dalila”, narrativa bíblica que se desenrola desde Antigo Testamento até sua versão chanchadesca em “Nem Sansão, nem Dalila” (Carlos Manga, 1954). Embora, o conceito de nomadismo tenha sido criado no âmbito da poesia medieval, entendemos que este pode ser aplicado a outras linguagens que, igualmente, fazem uso da linguagem oral: as deambulações dentro de épocas e processos distintos percorridos pela obra levam o mito Sansão e Dalila a um múltiplo deslocamento: dos escritos bíblicos à pintura de Lucas Cranach (1537), de Rubens (1609), ou de Van Dyck (1620). O mesmo mito também é

² Naturalização da linguagem cinematográfica significa tornar imperceptíveis as condições fílmicas, de modo a criar um efeito de realidade.

³ Remetemos o leitor para as obras de Bernadette Lyra (2014), João Luiz Vieira (1987) Sergio Augusto (1980), Dias (1993) entre outros.

encenado como ópera do compositor francês Camille Saint-Saëns (1877) e tem sua aparição espetacular no cinema de Hollywood em 1950, no filme de Cecil B. De Mille – que, aliás, nos inspirou como tema para o presente estudo.

Se pelo conceito de nomadismo compreendemos os contextos e processos pelos quais o mito bíblico Sansão e Dalila caminha ao longo dos tempos, pelo conceito de movência podemos compreender como a obra internamente é capaz de responder a contínuos processos tradutórios inerentes às singularidades deste mesmo deambular. Assim, dentro do escopo dos recursos narrativos e expressivos (música, ambientação, figurinos) percebemos alterações significativas de uma época para outra, de um “Sansão e Dalila” para outro, com materializações em suportes diferentes.

Segundo Llewellyn-Jones (2005, p.24) a obra pictórica “Sansão e Dalila” de Rubens (1609) teve grande influência no filme de Cecil de Mille (1950). Interessante ressaltar que, ao contrário das obras do Lucas Cranach de 1537, ou de Van Dyck de 1620 que trazia roupas contemporâneas para a cena, na obra de Rubens de 1609 o cenário e as vestimenta são deixados livres, localizados em algum lugar mítico do passado. Podemos sugerir, a partir da pista apontada por Llewellyn-Jones o uso de alguns elementos como o extremo colorido da obra, a opulência e o brilho dos tecidos representados, a extrema feminilidade de Dalila e a virilidade de Sansão.

Trajetórias e ressonâncias de uma moda milenar:

***Sansão e Dalila*, o filme**

*Sansão e Dalila*⁴ estreou no começo de 1950 nos Estados Unidos, já batendo recordes de bilheteria no Paramount Theater⁵. O drama épico traz como protagonistas Victor Mature e Hedy Lamarr nos papéis-título. O enredo desenrola na antiga cidade de Gaza e narra a saga de Sansão, famoso pela

⁴ Sansão e Dalila (1949) - Produção: Paramount Pictures; Diretor: Cecil B. De Mille. Roteiro: Jerry L. Lasky Jr, Frederic M. Frank; Musica: Victor Young. Figurino: Edith Head (Fonte: IMDB)

⁵ Conforme dados da revista “A Scena Muda”, 1950, ed.13.

sua força descomunal e sua cunhada, Dalila. Sentindo-se rejeitada na sua paixão não correspondida - a princípio Sansão une-se à sua irmã Semadar, Dalila alia-se aos seus inimigos para descobrir a fonte de sua força, em troca de prata e riquezas. Descobrimo que a força está em seu cabelo, Dalila o corta e entrega Sansão aos filisteus. Sem a força, será cegado e sofrerá injustiças e torturas. Por fim, recupera a força matando todos os filisteus. Sua relação com Dalila se desenvolve de maneira passional mesmo dentro destes conflitos. A obra segue o modelo das superproduções de DeMille (Cleópatra;1934; Os Dez Mandamentos, 1956)⁶.

Espectáculo absolutamente grandioso, luxo, opulência, com profusão de efeitos especiais (como a luta de Sansão com o leão); há um exagero na quantidade de revestimentos dos ambientes, de objetos de cena (taças douradas, ânforas, leques e abanadores de plumas de avestruz, mantas de pele com bordas de seda, tendas, cortinados, véus em tecidos luxuosos). Observa-se no filme todo um esforço de criar um ambiente orientalizado embora a pesquisa histórica ter sido feita sobre a civilização mediterrânea minoica, que não era suficientemente conhecida à época de modo a garantir uma fidelidade absoluta entre a civilização e a sua representação cinematográfica, especialmente nos cenários e o no figurino, principalmente o feminino. Ao fim e ao cabo, remetem a um espaço temporal de um Oriente imaginário coletivo, trabalhado a partir de figuras de odaliscas estereotipadas.

De acordo com Llewellyn-Jones, de Mille deu vida ao seu épico Sansão e Dalila tendo em conta de que a história bíblica se passava no fim da Idade do Bronze, época em que os filisteus compartilhavam com os minoicos uma herança cultural da ilha de Creta (2005, p.17). Os estudos para a produção do filme apontavam que a localidade tinha como costumes o uso de um corpete justo que deixavam os seios desnudos – vestuário este estudado a partir de esculturas e selos que reproduziam figuras de deuses. A civilização minoica apresentava um estilo de vestuário diferente das demais civilizações

⁶ Cleópatra: (1934) - Produção Cecil B. DeMille. Direção: Cecil B. DeMille; Roteiro: Waldemar Young, Vicent Lawrence; Música: Rudolph G. Kopp; Figurino: Vicky Williams (Fonte: IMDB)
Os 10 Mandamentos (1956) - Produção: Paramount Pictures. Direção: Cecil B. DeMille; Roteiro: Dorothy Clarke Wilson, J.H.Ingraham, Música: Elmer Bernstein. Figurino: Edith Head (Fonte: IMDB).

mediterrâneas do período: o busto marcado e a cintura muito fina dos minoicos foi o ponto de partida para a criação dos figurinos femininos dos filisteus, particularmente o de Dalila, mesmo com a impossibilidade de apuração de uma evidência histórica. De todo modo não deixa de ser uma possibilidade de criar um figurino para uma Lammar-Dalila sedutora. A estratégia foi bem sucedida pois, como destaca Llewellyn-Jones, de Mille sabia que o público não estava interessado na verdade literal sobre o mundo antigo, mas no *kitsch* e fantasias de pompa e luxúria (LLEWELLYN-JONES, 2005, p.18)

Se compararmos com outros filmes épicos já mencionados e até mais recentes, como O Gladiador (Ridley Scott, 2000), perceberemos que rigor histórico não é uma premissa para toda criação cinematográfica, se considerarmos os figurinos. O que existe é uma reinterpretação destes, com uma adequada submissão às regras da moda do período em que o filme foi produzido. Em outras palavras, o passado é inventado, engendrado de maneira a atrair o grande público, afirma Margarita Gleba (2014.s/p). Do mesmo modo podemos concordar com a observação da autora (GLEBA, 2014) segundo a qual, os estúdios de Hollywood tendem a basear seu trabalho no conceito que dramas épicos funcionam como canais comerciais que exibem o verdadeiro *glamour* de Hollywood. Este fator é especialmente enfatizado em relação à personalidade ou o estilo da atriz que atua como personagem principal.

Para a obra de 1950, os 10 diferentes figurinos criados pela famosa figurinista da Paramount, Edith Head, ressaltam o corpo escultural da atriz com decotes, fendas na saia e ventre desnudado pelo uso de corpete/bustiê – o que remete ao imaginário contemporâneo de odaliscas e das dançarinas da dança do ventre, com seus modelos bordados e cheios de adornos, que acabaram migrando para os bailes a fantasia, sobretudo carnavalescos. Ademais, a escolha por tons fortes azul turquesa, verde esmeralda, magenta, roxo; tecidos semelhantes ao *chiffon* e a seda, leves, esvoaçantes, que demarcam o corpo, ou de lamê (prateado e o dourado), tecido que produz brilho, exercem papel semântico na construção de um mundo imaginário onírico – ainda que saturado

pelo excesso de cores, até mesmo no ruborizado da face de Lammar, carregado de *rouge*⁷.

Embora na década de 1940 o desnudamento do corpo como decotes muito cavados, umbigo à mostra, pélvis marcada não fossem usuais na sociedade estadunidense, as duas peças de Dalila parecem não terem sido censuradas. Tem-se, então, uma indumentária que favorece o busto farto suspenso e delineado; a cintura fina é exibida pelas carnes à mostra, assim como as pernas. Essa odalisca fatal é uma variação sensual do *dernier cri* da moda, o *New Look* de Dior, introduzido em 1947 e que permanece durante a década de 1950, caracterizado pela saia, rodada. As saias são evidentemente desassociadas do estilo para evidenciar curvas do quadril e pernas nuas contribuindo para a configuração sensual da personagem.

No Brasil a estreia foi em 1951 (A Scena Muda, 1951, ed 2) e a revista Cine Repórter de junho de 1951 registra: “A força de um filme”, com o subtítulo “Sansão e Dalila bateu todos os recordes de bilheteria em SP e no Brasil, em todos os tempos, 2.600 milhões de cruzeiros numa semana. E continua em cartaz em maior número de casas” (Cine Repórter, 1951, ed 804).

A estreia do filme no Brasil é esperada com bastante expectativa, visto as reportagens que aparecem na revista carioca A Scena Muda: estas acompanham as estratégias de marketing da vida hollywoodiana com reportagens sobre filmes em estreia de Hollywood, do cinema francês e do italiano. A revista aponta as seções: “Cinema, Rádio, Música, Reportagens”, mas o filão principal de assuntos é cinema. Sobre a obra, saem várias matérias sobre os mais diversos aspectos do elenco e do filme, como o perfil do astro Victor Mature (A Scena Muda, 1950, ed. 26), assim como publicação em 7 edições consecutivas da história em quadrinhos do filme, utilizando fotogramas da produção original (A Scena Muda, 1950, ed. 13,14,15,16,17,18,19).

Nem Sansão, nem Dalila , a chanchada

⁷ Rouge: palavra antiga utilizada para o atual blush, produto de maquiagem que ruboriza as faces

O filme “Nem Sansão, nem Dalila” de Carlos Manga (1954)⁸, tem como atores principais: Oscarito, Fada Santoro, Cyll Farney, Eliana Macedo. Trata-se de uma chanchada típica. A sinopse do filme é sobre um barbeiro (Horácio) que acidentalmente deixa o cliente Chico Sansão careca porque, ao flertar com a manicure, arranca sua peruca. Tentando escapar da fúria de Chico Sansão foge num jipe carregado de fogos de artifício e na perseguição, acaba trombando na máquina do tempo do Dr. Incognitus. Vai parar num mundo desconhecido e, em troca de um isqueiro, recebe de um homem que se chama Sansão, a peruca milagrosa. Horácio torna-se o líder todo-poderoso do reino de Gaza (sic), onde habita as irmãs Dalila e Miriam. Há um evidente esforço em ambientar o filme num espaço oriental, remetendo à superprodução estadunidense. Os cenários e o figurino – principalmente o feminino - remetem a um espaço temporal do Oriente, com a figura da mulher como a odalisca estereotipada, do imaginário coletivo. Mas no caso da versão brasileira, o figurino não é nem tão variado como o de Hollywood, nem tão desnudo, embora utilize decotes e fendas nas saias. A atriz principal, Eliana, faz apenas 3 trocas de roupas e Fada Santoro duas, aproveitando um vestido de uma cena anterior e modificando o véu preso ao ombro para formar o terceiro figurino.

Embora se utilize também de tecidos vaporosos e esvoaçantes, utilizando tecidos lantejoulados e bordados de lantejoulas, o figurino das atrizes é mais austero no desnudamento do corpo, evitando as barrigas de fora tão comumente usadas pela Dalila hollywoodiana, com exceção da cena do casamento de Eliana/Dalila, em que aparece com um conjunto de duas peças, mas mais comportado – entenda-se, sem evidenciar a silhueta e textura de pele. Entretanto busca-se o busto proeminente, moldado por corpete de barbatanas em *tops* estruturados, moda lançada por Christian Dior em 1947, que pode ser facilmente identificados no filme principalmente porque as atrizes

⁸ Nem Sansão Nem Dalila (1954) – Produção: Atlantida Cinematográfica. Direção: Carlos Manga. Roteiro: Victor Lima; Música: Lírio Panicalli, Luis Bonfá; Guarda Roupa: Both Vellez. Carlos Manga bem como Carlos Macedo e José Carlos Burle instauraram uma estética repleta de paródias ao cinema de Hollywood. “Nem Sansão, nem Dalila”, “Matar ou Correr”, “O Homem de Sputnik” são alguns dos filmes que explicitam diretamente paródias ao cinema de Hollywood.

aparecem com tomara-que-caia nos figurinos. A cintura fina dos modelos é obtida com cinturites⁹. Enquanto Sansão e Dalila lança figurinos que não podiam sair às ruas na década de 1950, ficando restrito ao *glamour* hollywoodiano, as roupas de *Nem Sansão...* podem ser usadas como traje a rigor em eventos de gala, no Brasil da década de 1950.

A maquiagem das atrizes também considera o espaço/tempo da produção, ou seja, os anos 1950, seguindo sua moda de então. Eliana não necessita de corretivos, e é comidada nas camadas de *pancake* e pó de arroz. As sobrancelhas escuras e bem delineadas, assim como os lábios, provavelmente na cor vermelha, tal como aparece nas capas de revista da época – muito diferente da Dalila original, o que lhe confere ar mais recatado e comum. Aliás, é esta a imagem da pessoa propensa a seguir convenções, em contraste com a sensual, sexualizada e narcisista Dalila de Hollywood.

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

Dentre as possíveis análises sob o aspecto paródico, destacamos as circunstanciais ao contexto político do Brasil da Era Vargas¹⁰. Horácio, o barbeiro tornado poderoso ao vestir a peruca de Sansão, assume o poder político de Gaza; ou, dito de outro modo, a força bruta, muscular, transforma-se em verbo. As alusões às deliberações de Sansão como Presidente são diretas, ainda que sob motivações ingênuas:

Trabalhadores de Gaza, a situação política nacional tá uma pouca vergonha. As mamatas andam soltas por aí. E todos querem se

⁹ Espécie de espartilho que ia até a cintura, feito de elástico e barbatanas.

¹⁰ Com o vocativo "Trabalhadores do Brasil!" Getúlio Vargas dirigia-se à nação em seus discursos da época do Estado Novo. Efetivamente o trabalhador no Brasil na era Vargas gozava de leis trabalhistas protecionistas e algumas persistem até hoje como a instituição da CLT, o salário mínimo, a limitação da jornada de trabalho e férias remuneradas.

defender. Por isso eu exijo nos camelos tacômetro (...) E o mais importante do que tudo isto, vou criar a aposentadoria dos que trabalham e dos que não trabalham. Vou criar a indústria do cinema, um apêndice, e o banco do estado, é claro... (Nem Sansão nem Dalila, 56'45")

Um outro nível da paródia se dá de maneira metalinguística quando, o Horácio implanta o sistema de voto. Para tanto, é feita uma campanha publicitária:

Povo de Gaza, atenção ! atenção,!A Rádio Gazeteira, preferida dos ouvintes passa a um novo programa: votai em Sansão para um governo de ação. (...) Sansão faz o que promete e anuncia agora a próxima novidade para os gazeteiros: a televisão. Aguardai a maravilha do século numa oferta gentil de Sansão, o governador que Gaza precisa. (Nem Sansão nem Dalila, 1'02")

Gaza é uma cidade da antiguidade, mas que já conta com objetos de consumo que deveriam fazer parte dos lares de todo cidadão comum: telefone, rádio, televisão. Uma mordaz crítica à sociedade de consumo.

Sob o aspecto das linguagens estéticas, vale destacar o cenário e o figurino. Em comparação ao filme da Paramount, um parâmetro de análise comparativa se encontra no figurino e complementos: Enquanto a Dalila da Paramount usa joias de pérolas, pedras e metais preciosos, a Dalila da Atlântida usa bijuterias que mais se parecem com um ornato carnavalesco. As cabeças, tanto de Dalila, como de Miriam portam adereços que lembram uma composição de fantasia de carnaval, ou de destaque de escola de samba, com penachos e plumas.

Em algumas situações o figurino tem a função de compor a cena humorística. Um exemplo claro é a cena em que Sansão aparece vestido com roupas de mercador e se põe em luta contra os soldados que querem prendê-lo: as mangas da túnica que o recobrem são compridas e largas, atrapalhando-o a dar socos. Sendo assim ele fica numa constante luta com as vestes puxando as mangas para cima para liberar os braços.

Outro aspecto ao qual não se costuma dar muita atenção é na relação entre a paisagem sonora e musical. A música em várias cenas tem caráter diegético (cenas da dançarina, casamento). O tema de abertura tem duração de 2 minutos e, como de costume, apresenta os motivos que são retomados em outros momentos, em variações. O *leitmotiv* aparece quando surge a

dançarina (24'30"; 26'30"), a melodia apresentada oboé, seguido de ornamentações nas flautas criando as tópicas¹¹ do encantador de serpentes, entram as cordas com o tema dobrado; percussão, guizos, e gongo; variantes aparecem na cena seguinte no calabouço (25'45"), na festa (58'00) e no casamento (77'), precedido de grande fanfarra.

Ao contrário do que se costuma fazer atualmente, ainda que a produção seja de orçamento modesto, não se pode afirmar que se tenha feito economia na parte musical. A música incidental é bem elaborada e Panicelli adota as tópicas de maneira muito competente e em termos de elaboração formal não deixa a desejar em comparação ao *blockbuster* da Paramount.

Nem Sansão, nem Dalila: a produção que se vira...

Como procuramos demonstrar, nestas páginas, esta obra cinematográfica, classificada como chanchada constitui importante fonte de informação não apenas sobre o contexto sociocultural brasileiro, sobre a história do cinema e a construção de uma linguagem cinematográfica original – a despeito de uma reputação depreciativa inculcada pela crítica de então. Mais que isso, aponta para elementos que se referem à memória cultural, a partir das linguagens artísticas e outras: que elementos se fixam; como eles se manifestam nas obras. Assim, como pudemos descrever acima são vários os elementos que deambularam desde obras originais para as chanchadas. Caberia ainda comentar dois elementos, que mostram, de maneira paroxística, a articulação entre um uma cultura popular, recém saída de um mundo rural patriarcal e sua ânsia ambígua pela modernização e galmour americana. Senão vejamos:

A “lourice” hollywoodiana invertida: São inúmeras as correspondências simbólicas que estipulam que as mulheres loiras são as puras e ingênuas, de bom coração e que correspondem à vítima/heroína (trouxas e submissas, ao fim e ao cabo); diametralmente oposta, a morena, de cabelos escuros é a má,

¹¹ De uma maneira sintética, trata-se de uma apropriação da retórica aristotélica, aplicada aos estudos da música do século XVIII e agora adotada pela musicologia recente, em que são estudados os elementos musicais que compõem uma semântica particular.

sensual, selvagem dominadora (insubmissa e autodeterminada). A Dalila do filme original é uma morena sensual e joga com o seu poder com os homens. A Dalila de Eliana é loira – claro, como atriz de renome nacional em chanchadas, ela era o nome mais cogitado para estrear o filme. A Dalila da Atlântida é “boazinha”; portanto, loura.

Até este ponto, não ultrapassamos as análises corriqueiras... No entanto, se constatarmos que a atriz aparecia em cena com seus cabelos naturalmente castanhos e percebermos que foram sendo clareados ao longo dos anos¹² verificamos que essa mudança veio a atender ao padrão loiro que tanto sucesso granjeou no cinema de Hollywood¹³. Mas já que Eliana é a atriz de chanchada preferida do público, fará uma Dalila loira, independente de sua “loirice”.

A guisa de conclusão, podemos dizer que este exemplo funciona como ideia síntese deste trabalho. De fato a “lourice hollywoodiana” que amalgamava o gosto do burlesco, do picaresco, do rebaixamento do épico por um lado, mas que imitava a moderna Hollywood e demandava pelo consumo de modernidades por outro. Tal era também o dilema em que o Brasil se encontrava, isto é, o movimento ambíguo do anacronismo brasileiro dos anos 1950.

Referências:

- AUGUSTO, Sergio. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BLYTH, Caroline. **The lost seduction: Delilah's afterlives as femme-fatale**. Londres: Bloomsbury
- DIAS, Rosangela de Oliveira. **O Mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50**. 1993.
- DULCI, Luciana Crivellari. **Moda e cinema no Brasil dos anos 50: Eliana e o tipo “mocinha” nas chanchadas cariocas**. Minas gerais, UFMG, 2004
- GLEBA, Margarita. **Dressing the past**. Oxbow Box, Oxford, Reino Unido. 2008

¹² Não pudemos verificar, contudo, se houve algum estímulo por parte de fabricante de tinturas, no sentido de promover o produto, ou usando o produto como forma de patrocinar o longa-metragem.

¹³ As loiras – com exceção de algumas *platinum blonde* como Marilyn Monroe e Jean Harlow - são consideradas mais recatadas e inocentes -vide Doris Day, Ginger Rogers, Grace Kelly, Kim Novak, de Hollywood) que as morenas (como a voluptuosa Jane Russel).

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. "The fashioning of Delilah: costume design, historicism and Fantasy in Cecil B. De Mille Samson and Delilah (1949)" In: **The clothed body in ancient word**. Oxford: Oxbow Books, 2005

LYRA, Bernadette. **Fotogramas do Brasil: as chanchadas**. São Paulo: A lápis, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida Privada**. São Paulo, Cia. das Letras, 1999

VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)" In Ramos, Fernando (org.) **História do Cinema Brasileiro**: São Paulo: Art Editora, 1987

A SCENA MUDA. Rio de Janeiro, 1950, ed. 13

_____. Rio de Janeiro, 1950, ed.14

_____. Rio de Janeiro, 1950, ed.15

_____. Rio de Janeiro, 1950, ed.16

_____. Rio de Janeiro, 1950, ed.17

_____. Rio de Janeiro, 1950, ed.18

_____. Rio de Janeiro, 1950, ed.19

_____. Rio de Janeiro, 1950, ed.26

_____. Rio de Janeiro, 1951, ed. 2

CINE REPÓRTER, 1951, ed 804