

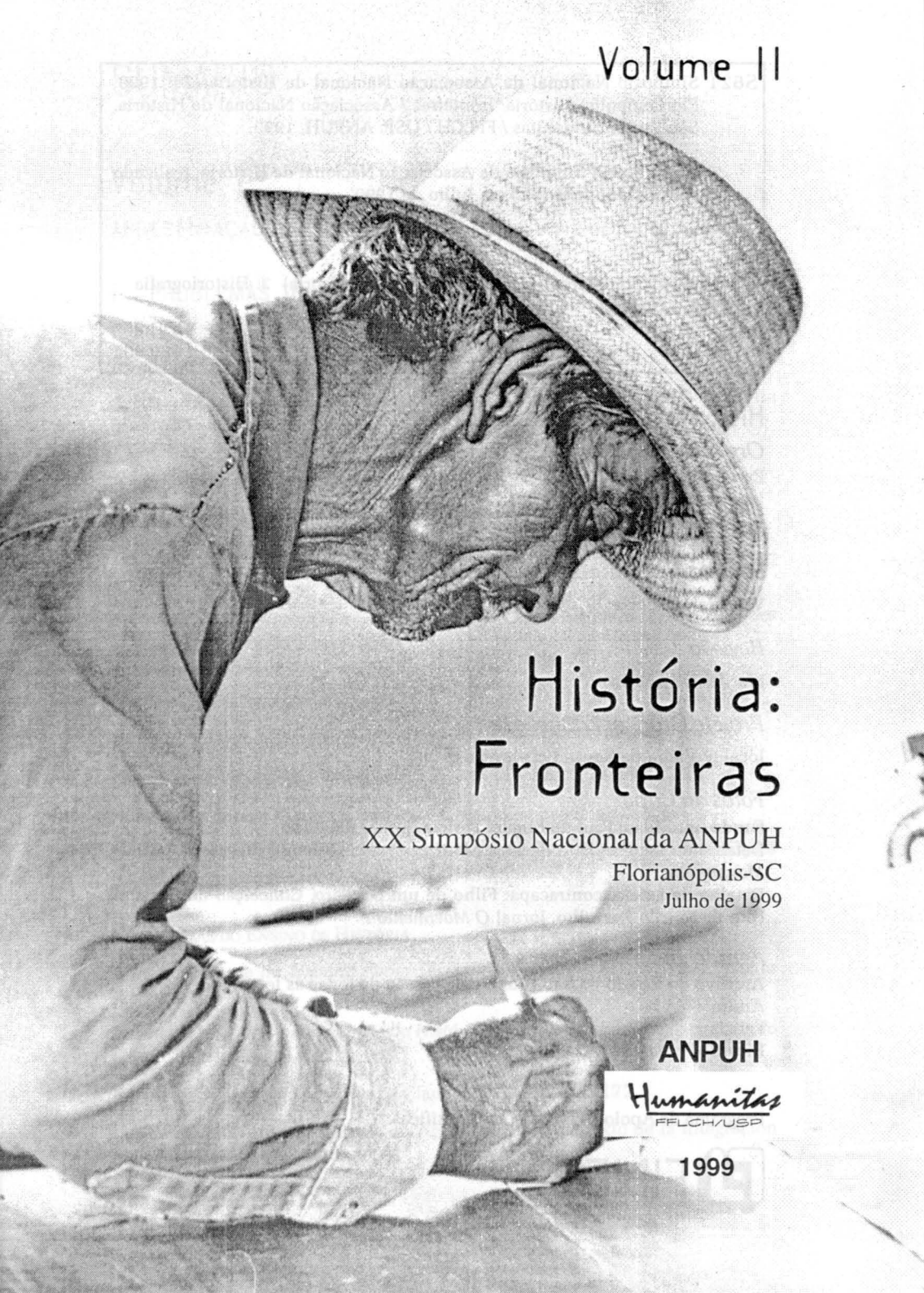
# historia: fronteiras



**Vol. II**

Eunice Nodari  
Joana Maria Pedro  
Zilda M. Gricoli Iokoi  
(organizadoras)

Volume II



# História: Fronteiras

XX Simpósio Nacional da ANPUH

Florianópolis-SC

Julho de 1999

ANPUH

*Humanitas*  
FFLCH/USP

1999

---

## HISTORIOGRAFIA DO CINEMA BRASILEIRO DIANTE DAS FRONTEIRAS ENTRE O TRÁGICO E O CÔMICO: DISCUTINDO A “CHANCHADA”

---

Alcides Freire Ramos  
*Universidade Federal de Uberlândia*

**A** década de 50 foi marcada, no Rio de Janeiro, pelo apogeu das comédias carnavalescas, produzidas dentro ou fora da Atlântida. Esta cinematografia, de fácil comunicação popular, não encontrava, porém, eco positivo na crítica paulista, tampouco na carioca, sobretudo a partir de 1949, com a inauguração da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Neste momento, vislumbrou-se a possibilidade de se fazer, entre nós, um “cinema de qualidade internacional”, diferenciado, portanto, do tom “popularesco” e “vulgar” (expressões usadas na época) das comédias exibidas então. Esta carga de negatividade reforçou-se não só com o surgimento do CPC (uma proposta artística que se pretendia popular-revolucionária e utilizava-se de estratégias didático-conscientizadoras), mas, sobretudo, com o Cinema Novo (que propugnava uma proposta baseada no realismo crítico e alegorizante).

Na verdade, o vocabulário utilizado pelos críticos de época no momento de emitir juízos de valor estético e qualificar/interpretar as comédias cariocas (“baixo nível”, “humor chulo”, “grosseria”, “primarismo”, entre outros) carrega o peso de uma concepção oriunda da antiguidade clássica (Grécia) e perpetuada no período moderno (Renascimento). Ao criar fronteiras, separando claramente os gêneros, esta faceta da tradição ocidental valoriza a tragédia ou o drama em detrimento do cômico. E a hierarquização, presente nas páginas de jornais e revistas, apontava para uma noção teleológica de história de acordo com a qual a virada dos anos 50 para os 60 representava a vitória do “progresso”. Para muitos dos agentes que viveram o processo finalmente, o cinema brasileiro

romperia com o amadorismo e abraçaria estruturas de produção comparáveis às do primeiro mundo.

Neste ensaio, serão discutidas criticamente as premissas teóricas, ideológicas e estéticas da historiografia do cinema brasileiro de modo a mapear as bases sobre as quais se deve basear um esforço reinterpretaivo das comédias cariocas dos anos 50. Para que tal empreitada possa ser enfrentada, é preciso começar com a análise das críticas de época.

De fato, para a esmagadora maioria daqueles que se debruçaram sobre a produção cinematográfica do período, a chanchada era uma manifestação artística que não merecia ser valorizada. Exemplo importante disso pode ser encontrado nas palavras de Salvyano Cavalcanti Paiva. Para ele, “o que se chama no Brasil comédia cinematográfica é a pura ‘chanchada’, é o disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e frases de duplo sentido. Influência do baixo teatro, da burleta e do pior radiologismo. É do rádio e do teatro que têm vindo nossos cômicos”<sup>1</sup>. Opinião análoga pode ser encontrada mesmo alguns anos depois, como atesta a opinião de Otávio de Faria: “em sã consciência é possível chamar de cinema brasileiro a essas películas? Por que em caso afirmativo, se ‘chanchada’ for cinema brasileiro, então eu confesso que sou contra o cinema brasileiro... O que se tem feito com grande energia... é explorar o mau gosto das massas, incentivando os seus instintos primários, iludindo e confundindo, baixando o cinema para o público, ao invés de elevar o público para o cinema”<sup>2</sup>.

Além destes, outros registros poderiam ser aqui mencionados de modo a corroborar a assertiva segundo a qual a chanchada era uma manifestação cultural pouco valorizada pelos críticos intelectualizados. O que importa ressaltar, neste instante, é que estes críticos, na verdade, estavam informados por uma concepção estética fortemente ancorada na tradição ocidental.

Com efeito, suas opiniões refletem o modo como diversos pensadores ocidentais perpetuaram a herança estética vinda da Grécia clássica. Para entender melhor isso, veja-se a maneira como Aristóteles construiu uma hierarquia que privilegia a tra-

gédia em detrimento da comédia. Para ele, a tragédia pode ser entendida como

imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções<sup>3</sup>.

A comédia, por outro lado,

é imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem (expressão de) dor<sup>4</sup>.

Ademais, cabe salientar que, como nos mostra Verena Alberti,

Platão também define o objeto do riso por negação ao trágico: se os fortes que se desconhecem não se tornam risíveis, e sim temíveis e odiáveis, conclui-se que o objeto do riso é o que não causa temor nem ódio. Assim, do mesmo modo que, para Aristóteles, o cômico é apenas a parte do torpe que não causa dor nem destruição, para Platão, o cômico só se verifica naqueles cujo desconhecimento de si não causa temor nem ódio<sup>5</sup>.

Cabe destacar: essas concepções estéticas se perpetuaram ao longo do tempo, dando origem a uma sólida tradição. No período medieval,

(...) os julgamentos sobre o riso e o risível variaram segundo duas tendências. (...) A primeira condenava o riso e o risível, tendo por fundamento as provas bíblicas de que Jesus jamais rira. (...). Nos mosteiros e entre os sacerdotes, o risível era proibido, porque as narrativas ou palavras que provocavam riso faziam parte do discurso superficial e inútil, de que o homem devia prestar contas no Juízo Final. (...). Com relação à Segunda, os textos examinados justapõem freqüentemente as proibições da Igreja e os argumentos da Antigüidade (Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Sêneca), podendo-se encontrar, em uma mesma obra, julgamentos sobre o riso com base nas duas tendências<sup>6</sup>.

Essa segunda tendência tinha como principais argumentos o “repouso, a medida e a subordinação do riso aos propósitos sérios”.

Ainda que no período moderno e contemporâneo, de acordo com Verena Alberti, possamos encontrar pensadores (como Laurent Joubert autor do *Tratado do riso*) que tenham “positivado” o riso e o risível, esse tipo de obra não se integrou à tradição. Tanto isso é verdade que, ao finalizar o balanço bibliográfico, a própria autora admite: a sua expressividade “não lhe garante, contudo, uma repercussão à altura na história do pensamento sobre o riso”<sup>7</sup>. Com efeito, o que ficou consagrado na tradição (entre críticos, historiadores da arte e o público “culto”, sobretudo) é exatamente a sua condenação. O risível, ou aquilo que dá forma e conteúdo a uma obra cômica, é visto como algo inferior.

Neste ponto, é preciso salientar: essa concepção, hierarquizadora do gosto estético, comparece não apenas entre os críticos de época, mas também na historiografia do cinema brasileiro. Críticos e historiadores, tendo em vista a formação cultural (de elite) que receberam, vão compartilhar esses pontos de vista. Exemplo disso é a obra de Alex Viary que tratou a chanchada como um “gênero sempre apressado e desleixado”<sup>8</sup>. Do mesmo modo, esse tipo de apreciação ressurgiu em Paulo Emílio.

Neste autor, porém, o gosto estético que rebaixa o cômico vem acrescido de uma avaliação política de esquerda baseada na noção de subdesenvolvimento:

(...) a produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto e do interesse estrangeiro. (...). Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, *a marca mais cruel do subdesenvolvimento*<sup>9</sup>.

Nem mesmo J.-C. Bernardet escapou desse esquema, pois, seguindo de perto os argumentos de P. Emílio, asseverou: “a paródia é uma avacalhação, um esculacho do modelo: ela degrada, macula o modelo opressor (...). A agressão consiste em reduzir o modelo ao que é habitualmente o subdesenvolvimento. Há uma desvalorização do modelo imposto e simultaneamente uma

autodesvalorização”<sup>10</sup>. E, ao contrário do que se poderia pensar, essa atitude não representa uma ruptura política e estética: a “paródia apresenta então uma imagem do subdesenvolvimento conveniente para o modelo opressor, pois, para este, é satisfatório que o subdesenvolvimento se veja como ridículo, grotesco, covarde”<sup>11</sup>. Mais adiante, o autor reforça seu argumento e explicita sua inspiração: “parodiar, para usar palavras de Paulo Emílio, não é combater, mas sim debater-se no subdesenvolvimento”<sup>12</sup>.

Portanto, nesta historiografia, associar chanchada com subdesenvolvimento tornou-se uma “norma”. Nunca é demais relembrar que esta “norma” integra um discurso histórico que, na verdade, serve como uma plataforma de defesa das propostas de alguns cineastas, particularmente dos cinemanovistas. Em suma: trata-se de um historiografia militante, como veremos mais adiante.

Não obstante, este quadro começou a se alterar recentemente. Obras como as de Sérgio Augusto marcam uma primeira ruptura interpretativa, já que revelam: a cumplicidade do público brasileiro com a chanchada manifesta, na verdade, um inequívoco desejo de subversão. Esta assertiva baseia-se no poder transformador do carnaval. Para fundamentar seu ponto de vista, S. Augusto resgata Bakhtin que, ao estudar as festas populares da Idade Média e da Renascença, encantou-se

(...) com as possibilidades subversivas do carnaval (...). Quando Momo assume o seu trono, uma libertária explosão de alegria abole a ordem ‘natural’ das coisas e alforria um contingente de excluídos (...). Nesse pandemônio, celebra-se uma vitória simbólica sobre as classes e os preceitos comportamentais dominantes, ficando ao alcance de qualquer folião desabafar até o sol raiar contra uma série de interdições e preconceitos<sup>13</sup>.

Seguindo trilha semelhante àquela traçada por S. Augusto, são dignas de nota as observações de Rosângela Dias. De acordo com esta autora, “a sátira e a paródia serão as duas formas de dramatização mais usadas pelas chanchadas, adequando-se melhor a uma interpretação carnavalesca e cômica da realidade, fundamentais para exprimirem a visão de mundo das classes populares”<sup>14</sup>. Aqui, novamente, a inspiração é Bakhtin. Este autor, “ao estudar a festa carnavalesca da Idade Média nos afirma



que este tipo de rito organizado à maneira cômica oferecia ‘uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à igreja e ao Estado; construindo ao lado do mundo oficial um segundo mundo e uma segunda vida’<sup>15</sup>. Relativamente às chanchadas, é possível perceber como a idéia de rito é incorporada de forma subversiva: “ao carnalizarem a sociedade, tornam-se um ritual carnavalesco que procura colocar o mundo às avessas”<sup>16</sup>.

Na verdade, estes dois autores puderam oferecer uma importante contribuição no sentido de modificar os paradigmas interpretativos, mesmo sem explicitar esse propósito, exatamente por terem abandonado a tradição aristotélica que hierarquizava o trágico em relação ao cômico. Ademais, representam uma primeira ruptura com o *canon* da historiografia militante, construída a partir da obra de Paulo Emílio.

Diante disso, percebe-se que a história do cinema brasileiro precisa ser repensada. Se as propostas mencionadas anteriormente são inspiradoras, pois se detêm sobre aquela manifestação cinematográfica, resgatando-a do esquecimento e dando-lhe dignidade, o que ainda se impõe como empreendimento é o questionamento da “moldura” ou orientação da historiografia ainda dominante. Em outros termos, trata-se de questionar o modo como os historiadores têm organizado, no tempo e no espaço, a experiência cinematográfica brasileira. Por isso, partir das narrativas existentes e, apenas, acrescentar-lhes um capítulo voltado para a chanchada não é suficiente. É o “arcabouço” mesmo que precisa ser questionado.

De início, é tentador perguntar: aqueles que se dedicaram à tarefa de escrever a história do cinema brasileiro seriam especialistas preparados do ponto de vista teórico e metodológico? Uma observação mais atenta revela que estes historiadores eram “estudiosos do cinema e amantes do cinema brasileiro que não têm formação profissional de historiador”<sup>17</sup>. Diante disso, num primeiro momento, seríamos levados a pensar que esses profissionais, sem o devido preparo teórico-metodológico, ao se depararem com as críticas de época (documentação), procuraram reduzi-las tão somente a suportes que carregam registros informati-



vos “neutros”. Ao fazê-lo, teriam perdido de vista a peculiar interação existente entre esses intelectuais (os autores dos textos críticos) com o público leitor/alvo. Esses historiadores não perceberam que estavam diante de documentos-sujeitos<sup>18</sup>. Dito de outro modo: os críticos, sem dúvida, estão envolvidos numa luta, que é estética e política, e posicionam-se em favor de uma determinada proposta. Seus textos não podem ser vistos fora dessa condição. Destarte, os historiadores, tendo em vista a falta de preparo metodológico, acabaram incorporando como seus, os pontos de vista defendidos na documentação. Constatar isso, embora se constitua como um importante ponto de partida, não é, porém, suficiente para o encaminhamento da questão.

Com efeito, há um dado que não pode ser esquecido: no caso da história do cinema brasileiro, “historiador e crítico não se distinguem”<sup>19</sup>. Em muitos casos, estes profissionais possuem origens sociais semelhantes (estudaram em escolas de mesmo nível, puderam compartilhar dos mesmos espaços públicos e/ou privados etc). Em outros, trata-se da mesma pessoa. A isso deve ser acrescido um outro dado complicador: a proximidade existente entre os críticos/historiadores dos próprios cineastas. Essa proximidade, que positivamente torna possível um acesso privilegiado a determinadas informações, faz com que o discurso histórico sirva como uma plataforma de defesa das propostas de alguns cineastas<sup>20</sup>. Não se trata, portanto, de uma historiografia que possa ser caracterizada como ingênua.

Em face disso, é possível afirmar: conquanto fossem indivíduos sem formação histórica mais acurada, não é apenas por falta de base teórica e/ou metodológica que diversos historiadores do cinema brasileiro tenham incorporado tantos preconceitos em relação à chanchada. Na verdade, esta é uma atitude consciente e deliberada e que correspondia a determinados interesses. Estes estão materializados num discurso histórico baseado no elogio de parte da produção cinematográfica que estava sintonizada com a cultura das camadas intelectualizadas, em detrimento da recepção que alguns filmes obtiveram junto ao público popular.

Um bom exemplo disso é o discurso histórico relativo ao chamado “nascimento” do cinema brasileiro. Segundo nos in-

forma J. C. Bernardet, “a escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público”<sup>21</sup>. Se o foco de preocupações dos historiadores tivesse recaído sobre o contato com o público, a própria noção de “nascimento” do cinema no Brasil teria tido um outro desdobramento: a primeira exibição.

Essa tendência da historiografia lança suas raízes na luta contra a ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, particularmente pelos filmes norte-americanos. Portanto, na defesa do cinema feito no Brasil, a historiografia elegeu a primeira filmagem feita nestas terras e não a primeira exibição. A ênfase, com efeito, recaiu sobre o ato “em si” de filmar, deixando de lado as estruturas de exibição que, historicamente, seriam dominadas pelo produto estrangeiro.

Neste sentido, como acertadamente Bernardet adverte, é preciso não perder de vista que o

918

(...) modo de escrever a história do cinema brasileiro, que privilegia essencialmente o ato de filmar em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica como um todo (contato com o público, por exemplo), reflete um comportamento de cineastas que (...) se concentram basicamente nos seus filmes em si (...). Chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito. O discurso histórico que está calcado nesta filosofia parece esgotado<sup>22</sup>.

Por este motivo, embora tenham tido um contato profícuo com o público brasileiro, as chanchadas só foram valorizadas por este discurso histórico (que, nesta conjuntura, está em crise), na medida em que revelavam um bem sucedido esquema de produção. E este, acima de tudo, dependeu do relacionamento bastante estreito entre produção-distribuição-exibição. Os laços existentes entre Luis Severiano Ribeiro Jr., proprietário de uma extensa rede de cinemas, com a Atlântida é particularmente mencionada. Por outro lado, como os filmes não trazem um tratamento temático e estético que agrade ao gosto intelectualizado de críticos e/ou de historiadores (as chanchadas são vistas como

paródias e, por conseguinte, como manifestações do subdesenvolvimento), esta experiência histórica, que poderia ser alçada à condição de paradigma, foi relegada um plano inferior.

Portanto, para que se possa vislumbrar um novo discurso histórico que seja, de fato, capaz de incorporar as chanchadas como um movimento cinematográfico repleto de potencialidades, é preciso mais do que simplesmente exigir que os historiadores do cinema brasileiro tenham contato com os métodos e as técnicas que dão sustentação ao saber histórico. Antes de tudo, este “novo” discurso histórico, além de ser consistente, deverá interagir com o momento presente, que, aliás, é de redefinição dos paradigmas estéticos. Por este motivo, mais do que valorizar o estreitamento entre produção-distribuição-exibição, cabe a esse “novo” discurso histórico eleger o contato dos filmes brasileiros com o público popular como um de seus pilares de sustentação. E, conseqüentemente, é preciso que esse discurso possa enfrentar o gosto dominante, vigente não só entre críticos de arte, mas sobretudo entre historiadores.

O próprio Bakhtin, ao mesmo tempo em que procurou resgatar a cultura popular do período Medieval e Renascentista, colocou em discussão o modo como diversos estudiosos tinham, ao logo do tempo, hierarquizado as manifestações estéticas, particularmente a noção de grotesco<sup>23</sup>. É preciso, seguindo raciocínio análogo, construir um *canon* que seja capaz de incorporar manifestações cinematográficas como a chanchada, não só do ponto de vista de suas estruturas de produção, mas sobretudo de suas propostas formais e temáticas.

## NOTAS

<sup>1</sup> PAIVA, S. C. “O Cômico no cinema brasileiro”. In *A Cena Muda*. São Paulo, 10/01/1952, pp. 22-23.

<sup>2</sup> FARIA, O. de. “Cinema brasileiro entre aspas”. In *Revista Anhembi*. São Paulo, 1955, p. 197.

<sup>3</sup> ARISTÓTELES. *Poética* (Trad. de Eudoro de Souza), São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 245 (Col. Os Pensadores).

<sup>4</sup> *Idem*, p. 245.

<sup>5</sup> ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed/FGV, 1999, p. 47.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 70-71.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 81.

<sup>8</sup> VIANY, A. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Revan, 1993, pp. 78-79.

<sup>9</sup> EMILIO, P. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 91.

<sup>10</sup> BERNARDET, J.-C. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, pp. 80-81.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 82. Esse tipo de análise volta a aparecer em obras mais recentes. Um bom exemplo disso é a reflexão de J. L. Vieira. Momento particularmente iluminador de seu texto é aquele em que, esclarecendo a estratégia de produção das chanchadas, por meio da análise de *Carnaval Atlântida* (1952, José Carlos Burle) que, para ele, é um filme-manifesto, salienta seus traços subdesenvolvidos. Segundo Vieira, este filme “reconhece e assume, uma vez mais e de forma prática, a incompetência de se copiar os padrões de qualidade estabelecidos pelo cinema de ‘estúdio’ (...). À época do filme CARNAVAL ATLÂNTIDA, tudo o que o cinema brasileiro poderia fazer bem eram mesmo os filmes carnavalescos. O subdesenvolvimento cinematográfico é assumido, e Helena de Tróia reaparece em forma carnavalesca. Como se, no Brasil, temas considerados sérios tivessem lugar apenas no Carnaval.” (VEIRA, J. L. “A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)”. In RAMOS, F. (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987, p. 166). O autor arremata sua argumentação, reafirmando os argumentos de P. Emílio e Bernardet: “assim, a paródia, traço fundamental que vai caracterizar essa produção, surge como a única resposta *subdesenvolvida* possível de um cinema que, ao procurar imitar o cinema dominante, acaba rindo de si próprio” (*Idem*, p. 166).

<sup>13</sup> AUGUSTO, S. *Este Mundo é um Pandeiro*. São Paulo Companhia das Letras, 1989, pp. 72-73.

<sup>14</sup> DIAS, R. de O. *O Mundo como Chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993, p. 44.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> *Idem*. Para um aprofundamento dessas possibilidades de transgressão, vale consultar o valioso estudo de Rachel Soihet, voltado para o carnaval brasileiro (*A Subversão pelo Riso*. Rio de Janeiro, FGV, 1998).

<sup>17</sup> BERNARDET, J.-C. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1985, p. 140.

<sup>18</sup> Para um aprofundamento dessa discussão a respeito do documento histórico como sujeito e/ou como objeto, sugere-se a consulta das seguintes obras: MARSON, A. “Reflexões sobre o procedimento histórico”. In SILVA, Marcos A. (org.). *Repensando a História*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1984, pp. 37-64; VESENTINI, C. A. “A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930”. In *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, vol. 01, out.-dez.1986, pp. 104-121; VESENTINI, C. A. “Política e Imprensa: alguns exemplos em 1928”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, XXXIII, 1984, pp.

**Alcides Freire Ramos**

35-40; VESENTINI, C. A. & DE DECCA, E. S. "A Revolução do Vencedor". In *Contraponto*, Rio de Janeiro, nº 01.

<sup>19</sup> BERNARDET, J-C. *op. cit.*, 1985, p. 141.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>21</sup> *Idem*, pp. 26-27.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>23</sup> BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed., São Paulo/Brasília, Hucitec/Ed. da UNB, 1993.