



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

Alcides Freire Ramos*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

alcides.ramos@pesquisador.cnpq.br

RESUMO: Este artigo mostra o modo como a historiografia do cinema brasileiro, ao tratar das *Chanchadas*, baseando-se nas críticas de época, acaba reproduzindo uma tradição que estabelece fronteiras rígidas entre o trágico e cômico. Estas fronteiras relegam a comédia a um plano secundário. Este artigo discute, além disso, as possibilidades de crítica a esta historiografia por meio do diálogo com as idéias de M. Bakhtin.

ABSTRACT: This article shows the way as the historiography of the Brazilian cinema, when dealing with the *Chanchadas*, being based on the critical ones of time, finishes reproducing a tradition that establishes rigid borders between tragic and the comic. These borders relegate the comedy to a secondary plan. This article argues, moreover, the possibilities of critical to this historiography by means of the dialogue with the M. Bakhtin's ideas.

PALAVRAS-CHAVE: História e Historiografia – Cinema Brasileiro – Chanchada

KEYWORDS: History and Historiography – Brazilian cinema – Chanchada

A década de 1950 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. Vislumbrou-se, neste momento histórico, a possibilidade de se produzir, 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

* Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Publicou os livros **Canibalismo dos fracos** (Bauru/SP: EDUSC, 2002) e **Cinema e História do Brasil** (3. ed. São Paulo: Contexto, 1994), este último em colaboração com Jean-Claude Bernardet. É um dos coordenadores do **Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura** (NEHAC-UFU).

estratégias didático-conscientizadoras), mas, sobretudo, com o Cinema Novo (que propugnava uma proposta baseada no realismo crítico e alegorizante).

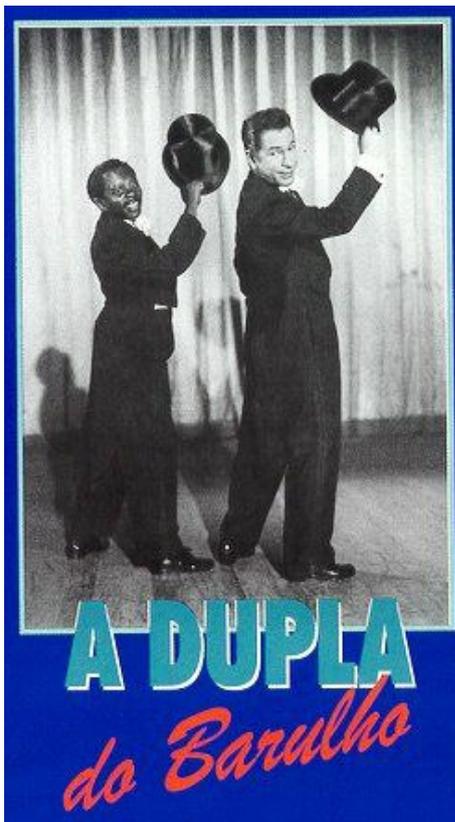


Na verdade, esta hierarquização, presente nas páginas de jornais e revistas, apontava para uma concepção teleológica de história de acordo com a qual a virada dos anos 1950 para os 1960 representava a vitória do “progresso”. Para muitos dos agentes que viveram o processo, finalmente o cinema brasileiro romperia com o amadorismo e abraçaria estruturas de produção comparáveis às do primeiro mundo. Para outros agentes, nossa cinematografia passaria a dialogar de modo profícuo com as vanguardas européias (russa, italiana e francesa). Além disso, cabe destacar que 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 antigüidade clássica (Grécia) e que foi perpetuada ao longo da História do Ocidente. Ao criar fronteiras, separando claramente os gêneros, esta faceta da tradição ocidental valoriza a tragédia ou o drama em detrimento do cômico.

Neste ensaio, serão discutidas criticamente as premissas teóricas, ideológicas e estéticas da historiografia do cinema brasileiro de modo a, primeiramente, mapear as bases sobre as quais deverá basear-se um esforço re-interpretativo das comédias cariocas dos anos 1950 e, em seguida, problematizar os procedimentos que permitirão encontrar um “lugar” adequado para essa manifestação artística. Para que tal empreitada possa ser enfrentada, é preciso começar com uma análise mais acurada das críticas de época.

Desde logo cabe enfatizar: a chanchada era algo que não merecia ser valorizado segundo a ótica da esmagadora maioria dos contemporâneos que se debruçaram sobre a produção cinematográfica do período. Para Salvyano Cavalcanti Paiva, por exemplo, “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”.¹ Avaliação 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”.² Logo em seguida, este crítico arremata suas reflexões, argumentando: “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”.³ 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 tragédia 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 (catarse)”.⁴ 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

¹ PAIVA, S. C. O Cômico no Cinema Brasileiro. São Paulo. **A Cena Muda**, 10/01/1952. [s/p].

² FARIA, O. de. (sem título). **Revista Anhembi**, São Paulo, 1958. [s/p].

³ Ibid.

⁴ ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 245.

bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem (expressão de) dor”.⁵ Cabe salientar que, do mesmo modo que Aristóteles, Platão “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”.⁶ Neste ponto vale destacar: essas concepções estéticas se perpetuaram ao longo do tempo, dando origem a uma sólida tradição. No período medieval, de acordo com Verena Alberti “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. [...]”⁷ Na verdade, como nos mostrou Umberto Eco,⁸ o risível era proibido para sacerdotes, já que as narrativas ou palavras que fazem surgir o riso integravam um discurso superficial e inútil, devendo o homem, por essa razão, ajustar contas no Juízo Final. Ainda de acordo com Alberti, “com relação à segunda, os textos examinados justapõem frequentemente 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”.⁹ Essa segunda tendência tinha como principais argumentos o “repouso, a medida e a subordinação do riso aos propósitos sérios”.¹⁰



Apoiando-nos mais uma vez nas afirmações de Verena Alberti, é possível asseverar que no período moderno e contemporâneo, embora 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 seu riquíssimo balanço bibliográfico, a própria autora admite: a sua

⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 245.

⁶ ALBERTI, V. *O Riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/FGV, 1999, p. 47.

⁷ Ibid.

⁸ ECO, U. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

⁹ ALBERTI, op. cit., p. 70-71.

¹⁰ Ibid.

expressividade “não lhe garante, contudo, uma repercussão à altura na história do pensamento sobre o riso”.¹¹

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. Isto pode ser dito, particularmente em relação ao período moderno, porque a crítica dramática durante o “Renascimento italiano é, essencialmente, a história da redescoberta de Aristóteles, do estabelecimento de sua *Poética* como ponto de referência central na teoria dramática”.¹² Não se pode esquecer que esse período é também responsável pelas tentativas de relacionar sua obra com a tradição crítica estabelecida até então. Por este motivo, se a história cultural da renascença mostra com clareza os processos que levaram à construção das bases sobre as quais a sociedade contemporânea foi construída (individualismo, racionalismo, vitória da razão abstrata, controle do tempo, do espaço, do trabalho e da natureza), não é de estranhar que o nosso gosto estético também traga traços dessa herança.

Por esta razão, essa concepção, que contribuiu para a hierarquização de nosso gosto estético, comparece igualmente na historiografia do cinema brasileiro. Críticos e historiadores, tendo em vista a formação cultural (de elite) que receberam, vão compartilhar esses pontos de vista. Um bom exemplo disso é a obra de Alex Viany que assim se referiu à chanchada:

No mesmo ano (1933), também, aproveitando cenas documentais do carnaval carioca e filmando especialmente algumas cenas com o comediante Palitos no papel de Rei Momo, a Cinédia inaugurava de uma vez por todas o ciclo musicarnavalesco com a *A Voz do Carnaval*, em que Carmen Miranda fazia sua estréia no cinema. Daí por diante, pode-se dizer que não houve um ano sem seu filme de carnaval. Logo em 1935, Carmen Miranda firmava-se como estrela em *Alô, alô, Brasil* ao lado de sua irmã Aurora e de outros nomes populares do rádio e do teatro, com Francisco Alves, Mesquitinha, Mário Reis, Almirante, Ari Barroso, Barbosa Júnior, Custódio Mesquita, o Bando da Lua e a mui jovem Dircinha Batista. No ano seguinte, com história de dois ótimos compositores populares, João de Barro e Alberto Ribeiro, viria um dos melhores representantes do gênero, *Alô, alô, carnaval*, com algumas piadas engraçadas e autenticamente cariocas. **O gênero, sempre apressado e desleixado, faria a fortuna do ianque Wallace Downey, em sua *Waldow e***

¹¹ ALBERTI, V. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/FGV, 1999, p. 47.

¹² CARLSON, M. **Teorias do Teatro**. São Paulo: UNESP, 1997, p. 35-36.

depois na Sonofilmes, bem como, mais tarde, garantiria a permanência da Atlântida e faria, em Oscarito e Grande Otelo, os primeiros nomes por si só capazes de atrair o público aos cinemas. (grifo nosso)¹³

Quando se passa da obra de Viany para a do crítico e historiador Paulo Emílio Sales Gomes, percebe-se que o argumento torna-se um pouco mais sofisticado e adquire contornos mais claramente políticos, isto é, em sua avaliação estética o rebaixamento do cômico vem acrescido de uma componente política baseada na noção de subdesenvolvimento, como pode ser observado na seguinte passagem:

o fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos quarenta é um marco. A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturadas e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente, mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. **Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca mais cruel do subdesenvolvimento;** contudo o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso o envolvimento era inseparável da passividade consumidora ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade. (grifo nosso)¹⁴

Essa avaliação de Paulo Emílio – que, vale lembrar, é um dos mais importantes críticos e historiadores do cinema brasileiro – marcou diversas gerações de estudiosos. Um exemplo bastante representativo do impacto dessas teses, sobre uma outra geração de críticos, pode ser encontrada na obra de Jean-Claude Bernardet.

Na verdade, tendo iniciado suas atividades profissionais como crítico no período em que o Cinema Novo começava a ocupar não só as telas dos cinemas, mas também as páginas de jornais e revistas do Brasil e da Europa, Bernardet segue muito de perto os argumentos de P. Emílio, como pode ser observado nesta passagem: “a paródia

¹³ VIANY, A. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993, p. 78-79.

¹⁴ EMILIO, P. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 91.

é 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”.¹⁵ E, ainda segundo esse crítico, 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”.¹⁶ Por fim, Bernardet arremata seu argumento e explicita sua inspiração:

[...] os espectadores se projetariam destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país, e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade. [...]. **Parodiar, para usar palavras de Paulo Emílio, não é combater, mas sim debater-se no subdesenvolvimento.** (grifo nosso)¹⁷

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* – que é uma espécie de filme-manifesto –, salienta seus traços subdesenvolvidos:

CARNAVAL ATLÂNTIDA reconhece e assume, uma vez mais e de forma prática, a incompetência de se copiar os padrões de qualidade estabelecidos pelo cinema de ‘estúdio’ sonhados pelo produtor Cecílio B. de Milho (Renato Restier), referência paródica óbvia ao diretor norte-americano Cecil B. de Mille, conhecido por suas superproduções épicas. A intenção de De Milho de filmar um épico sobre Helena de Tróia no Brasil é posta de lado, em virtude do reconhecimento implícito de que o cinema nacional não é dado a temas sérios. Seriedade e honestidade, no esquema proposto pelo filme, significam a impossibilidade de se filmar no Brasil superproduções com cenários luxuosos e muitos extras, dentro dos padrões que Hollywood impôs para esse gênero. Contrários às intenções do diretor estão os argumentos que favorecem uma adaptação ‘menos séria’, mais popular da história de Helena de Tróia, ou até mesmo a substituição daquele argumento por um outro. Seria no caso um filme carnavalesco, o que, no Brasil, acaba mesmo acontecendo, sob a condição exigida por De Milho de que o filme sobre Helena de Tróia fosse feito mais tarde, quando o cinema

¹⁵ BERNARDET, J-C. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 80-81.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., p. 82.

brasileiro contasse com melhores condições técnicas (fotografia a cores, som, mais dinheiro enfim) para dedicar-se então às superproduções. **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.** (grifo nosso)¹⁸

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”.¹⁹ Portanto, associar chanchada com subdesenvolvimento, nesta historiografia, tornou-se uma “norma”.

Não obstante, recentemente, este quadro começou a se alterar. Obras como as



de Sérgio Augusto e Rosângela Dias marcam uma primeira ruptura interpretativa, pois enfatizam que a cumplicidade do público brasileiro com a chanchada manifesta, na verdade, um possível desejo de transformação social. Esta assertiva fundamenta-se nas idéias de M. Bakhtin,

particularmente em sua interpretação segundo a qual as manifestações carnavalescas trazem consigo um não desprezível potencial subversivo e transformador. Com efeito, para conferir consistência a seu ponto de vista, Sérgio Augusto inicialmente resgata Bakhtin, particularmente suas idéias acerca do carnaval, como pode ser observado na seguinte passagem:

Bakhtin encantou-se com as possibilidades subversivas do carnaval, ao estudar as festas populares da Idade Média e da Renascença. [...] Quando Momo assume o seu trono, uma libertária explosão de alegria abole a ordem ‘natural’ das coisas e alforria um contingente de excluídos, presenteando monstros, capetas e outras figuras nada respeitáveis com o centro de uma farra a um só tempo lúdica e crítica, onde atores e espectadores não se distinguem direito uns dos outros. Nesse pandemônio, celebra-se uma vitória simbólica sobre as classes e os preceitos comportamentais dominantes, ficando ao alcance de

¹⁸ VIEIRA, J. L. A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 165-166.

¹⁹ *Ibid.*, p. 168.

qualquer folião desabafar até o sol raiar contra uma série de interdições e preconceitos.²⁰

A melhor maneira de compreender as Chanchadas, portanto, passa pelo diálogo com as concepções de Bakhtin. À semelhança de Rabelais, os cineastas brasileiros protagonizaram uma apropriação crítica, “não apenas ao colocar em relevo aspectos e problemas do cotidiano, como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática”²¹, mas, sobretudo, por colocar “de pernas para o ar” os modelos dominantes. Trata-se, neste caso, dos parâmetros de produção impostos pela indústria cinematográfica norte-americana. As Chanchadas, de acordo com essa interpretação, não representariam a reafirmação do nosso cruel subdesenvolvimento, mas, ao contrário, acabariam funcionando como uma das mais importantes possibilidades para o encaminhamento de crítica a essa condição. Rir do modelo hegemônico é uma maneira muito eficaz de criticar o sistema que, ao mesmo tempo, oprime e explora:

Bakhtin julgava impossível compreender a fundo e sob todos os aspectos a literatura e as utopias da Renascença e do barroco sem conhecer a concepção do mundo às avessas do carnaval. **A observação também é válida para as nossas chanchadas, que de forma momesca viraram determinadas normas do cinema sério de pernas pro ar, debocharam de nossa incapacidade para reproduzir a contento o padrão de excelência técnica das cinematografias hegemônicas e – a exemplo de Rabelais e da mitologia carnavalesca – recuperaram a imagem mais prazenteira do inferno e seu mais ilustre inquilino.**

Ao retornar de uma temporada no inferno, o rabelaisiano Epistemon tentava limpar a barra de todos os diabos. Foram bons companheiros, assegurava, pintando-os como santidades às avessas, como criaturas espirituosas que de modo algum merecem o nosso temor; quanto mais não seja porque é delas – paradigmas de forças que perturbam, enfraquecem o espírito e restauram o primado dos instintos, do grotesco e de uma estética centrada no baixo ventre – o reino da fuzarca. É só prestar atenção: ninguém fica exatamente com um anjo no corpo ao cai no fuzuê de Momo. E mais: o fogo, elemento indissociável do universo carnavalesco, não vem do reino dos céus. Não veio para a sociedade carnavalesca carioca Tenentes do Diabo. Nem para os grupos vocais Quatro Diabos e Anjos do Inferno. Nem para os sambas *Diabo sem rabo* (lançado no carnaval de 1938), *É Satanás* (carnaval de 1969) e *Vai haver o Diabo* (carnaval de 1933). E nem para os filmes *Carnaval no fogo*, *É fogo na roupa* e *Fogo na canjica*.

Se a mais insistente função simbólica do fogo é purificar e regenerar, a do samba, ritmo demoníaco por excelência e penhor da folia

²⁰ AUGUSTO, S. **Este Mundo é um Pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 72.

²¹ *Ibid.*, p. 16.

carnavalesca, não tinha por que ser diferente. **Embalados por ele (e seu diabo gêmeo, a marcha), inúmeros personagens das chanchadas ritualizaram uma miraculosa metamorfose, deixando para trás uma imagem de fastio e ranhetice. Também era o compasso de sambas e marchas que os quiproquós das comédias carnavalescas costumavam chegar ao fim, numa epifania de socos, gingas, risos, serpentinas e confetes. Até em proveta (vide *Laranja-da-China*) o samba já inoculou sua terapêutica euforia em almas quaresmais. Era sempre em seu time que o maniqueísmo perverso da chanchada escalava os personagens positivos, tomando ao pé da letra o mote de Caymmi: quem não gosta de samba, bom sujeito não é. (grifos nossos)**²²

Seguindo trilha semelhante àquela traçada por S. Augusto, são dignas de nota as observações de Rosângela de Oliveira Dias. Para ela, “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”.²³ Aqui, novamente, a inspiração é Bakhtin. De acordo com Oliveira Dias, esse excepcional pensador, “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’”.²⁴ Relativamente às chanchadas, ainda conforme a interpretação proposta pela autora, é possível perceber o seu potencial crítico e subversivo.

O cinema americano era bastante apreciado, pelo menos nos grandes centros, Rio e São Paulo. [...]. No entanto, as classes populares, que certamente também assistiram a estes filmes, aprovaram a leitura satírica e paródica dessas fitas. Sentiram-se bastante identificadas com o tratamento debochado, dispensado ao cinema espetáculo de Hollywood. **Debochar desse modelo cinematográfico, que se pretende universal e intocável, será a arma do mais fraco, do cinema brasileiro. [...]. A paródia é uma forma de sátira, no entanto a ultrapassa, pois se coloca sempre numa posição de crítica ao próprio discurso a que se dirige. O fato de não termos as mesmas condições de produção cinematográfica americanas ou européias não nos imobiliza.** [...]. 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. Bakhtin ao estudar a festa carnavalesca da Idade Média nos

²² AUGUSTO, S. **Este Mundo é um Pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 72-73.

²³ 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.

²⁴ Ibid.

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’. Com relação às chanchadas, podemos perceber que a idéia de rito aparece duplamente. Primeiro porque ir ao cinema pode ser considerado um ritual. E depois, **as chanchadas ao carnalizarem a sociedade, tornam-se um ritual carnavalesco que procura colocar o mundo às avessas.** (grifos nossos)²⁵

Na verdade, estes dois autores, mesmo sem deixarem explícito, puderam oferecer uma importante contribuição no sentido de modificar os paradigmas interpretativos, exatamente por terem se afastado da tradição ocidental, particularmente das idéias aristotélicas que hierarquizaram o trágico em relação ao cômico.

Em face do exposto acima, percebe-se que a História do cinema brasileiro necessita de uma revisão. Mais exatamente, é preciso repensar o “lugar” da chanchada nessa história. 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, até porque não foi esgotado por esses estudos baseados em Bakhtin é o questionamento da “moldura” mesma da historiografia vigente.



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, ainda que baseado nas releituras da obra de Rabelais, 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? Bernardet, em estudo recente, nos informa: são “estudiosos do cinema e

²⁵ 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. 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).

amantes do cinema brasileiro que não têm formação profissional de historiador”.²⁶ Em face do exposto, num primeiro momento, seríamos levados a pensar que esses profissionais, sem o devido preparo teórico-metodológico, ao enfrentarem as críticas de época (documentação), procuraram reduzi-las tão somente a suportes que carregam registros informativos “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.²⁷

Em outras palavras, estes críticos estão envolvidos numa luta e, sem dúvida, posicionam-se em favor de uma determinada proposta estética. Seus textos não podem ser vistos fora dessa condição. Destarte, os historiadores, tendo em vista a falta de preparo metodológico, acabam incorporando, como seus, os pontos de vista defendidos na documentação. Constatar isso, porém, não é 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”.²⁸ Em muitos casos, trata-se da mesma pessoa, em outros, esses indivíduos possuem origens semelhantes (estudaram nas mesmas escolas, puderam compartilhar dos mesmos espaços públicos e/ou privados, etc). A isso deve ser acrescido um outro dado complicador: a proximidade existente entre os críticos/historiadores dos próprios cineastas. Essa proximidade, como nos esclarece Bernardet, faz com que o discurso histórico sirva como uma plataforma de defesa das propostas de alguns grupos de cineastas.²⁹ Em suma: é uma historiografia militante.

²⁶ BERNARDET, J-C. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1985, p. 140.

²⁷ Para um aprofundamento dessa discussão a respeito dos documentos históricos, sugere-se a consulta das seguintes obras:

MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64;

VESENTINI, C. A. A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, vol. 1, out.dez./1986. p. 104-121;

_____. Política e Imprensa: alguns exemplos em 1928. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, XXXIII, 1984. p. 35-40;

VESENTINI, C. A. & DE DECCA, E. S. A Revolução do Vencedor. **Contraponto**, 1, Rio de Janeiro, nov. 1976.

²⁸ BERNARDET, op. cit, p. 141.

²⁹ Ibid., p. 142.

Em decorrência dessas constatações, é possível asseverar: conquanto fossem indivíduos sem formação mais acurada, não é por ingenuidade teórico-metodológica que diversos historiadores do cinema brasileiro tenham incorporado certos preconceitos em relação à chanchada. Trata-se, na verdade, de 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 grande público, especialmente o popular.



Um bom exemplo disso é o discurso histórico relativo ao chamado “nascimento” do cinema brasileiro. De acordo com 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”.³⁰ 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 encontra suas raízes na luta contra a ocupação do mercado brasileiro pelo produto estrangeiro, particularmente o norte-americano.

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 a exibição que, aliás, estava dominada pelo produto estrangeiro. Neste sentido, como adverte Bernardet, é preciso não perder de vista que o

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

³⁰ BERNARDET, J-C. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1985, p. 26-27.

feito. O discurso histórico que está calcado nesta filosofia parece esgotado.³¹

Por este motivo, podemos afirmar: embora tenham tido um contato profícuo com o público brasileiro, as chanchadas só foram valorizadas por este discurso histórico (que agora começa a dar os primeiros sinais de esgotamento), 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 e valorizada. 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 inferiorizadas, isto é, como manifestações de subdesenvolvimento), esta experiência histórica, que poderia ser alçada à condição de paradigma, foi relegada a um segundo plano.

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 discurso histórico, além de ser consistente, deverá interagir com o momento presente, que, aliás, é de redefinição dos paradigmas estéticos.

Mais do que valorizar o relacionamento estreito entre produção-distribuição-exibição, cabe a esse novo discurso histórico eleger o contato dos filmes brasileiros com o público, especialmente com o popular, como um de seus pilares de sustentação. E, conseqüentemente, é preciso que esse discurso possa enfrentar, portanto, o gosto dominante, observável na concepção dos críticos de arte, bem como nos argumentos de diversos 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.³² É preciso, nesta linha de raciocínio, construir um

³¹ BERNARDET, J-C. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1985, p. 29.

³² BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UNB, 1993.

cânon que seja capaz de incorporar manifestações cinematográficas como a chanchada, não só do ponto de vista de suas estruturas de produção, mas, sobretudo, de suas propostas formais e temáticas.



www.revistafenix.pro.br