

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE
JANEIRO - UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA
SOCIAL

ANDRÉ JANUÁRIO DA SILVA

SOBRE GÊNERO E MEMÓRIA: UM OLHAR BAKHTINIANO
SOBRE AS CHANCHADAS DA ATLÂNTIDA

Rio de Janeiro
2010

ANDRÉ JANUÁRIO DA SILVA

SOBRE GÊNERO E MEMÓRIA: UM OLHAR BAKHTINIANO SOBRE AS
CHANCHADAS DA ATLÂNTIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Memória Social.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Maria Alves Ferreira

Rio de Janeiro
2010

S586 Silva, André Januário da.
Sobre gênero e memória : um olhar bakhtiniano sobre as chanchadas da Atlântida / André Januário da Silva, 2010.
127f.

Orientador: Lucia Maria Alves Ferreira.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Chanchadas - Brasil – História e crítica . 2. Brasil – Cultura popular.
3. Cinema brasileiro. 4. Memória – Aspectos sociais. I. Ferreira, Lucia Maria Alves. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 791.430981

ANDRÉ JANUÁRIO DA SILVA

SOBRE GÊNERO E MEMÓRIA: UM OLHAR BAKHTINIANO SOBRE AS
CHANCHADAS DA ATLÂNTIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Aprovado _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lucia Maria Alves Ferreira – Orientadora
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Evelyn Goyannes Dill Orrico
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Rosangela de Oliveira Dias (Suplente)
Universidade Severino Sombra

Rio de Janeiro
2010

DEDICATÓRIA

A onze mulheres, um rapaz e um velho senhor imprescindíveis nesta empreitada...

Maria das Neves Januário

Jésica Januário

Rita Januário

Carmen Irene

Júlia Belesse

Tainá Castro

Valéria Wilke

Leila Beatriz Ribeiro

Bruna Latini

Evelyn Orrico

Maria Luiza Rodrigues

Igor Januário

Mikhail Bakhtin

...a todas elas e eles dedico este trabalho!

AGRADECIMENTOS

A Deus, a minha mãe Maria e a Padre Pio de Pietrelcina.

A professora Lucia Maria Alves Ferreira, pela gentileza, elegância, atenção e dedicação a mim oferecidas durante os últimos dois anos de minha vida, como minha orientadora.

Ao meu irmão Igor que sempre esteve atento, me incentivando e garimpando preciosidades fílmicas para a minha pesquisa.

A Gilson Araújo, meu cunhado estimado a quem devo o carinho e a preocupação em solucionar os meus problemas.

A professora Diana coordenadora do PPGMS, pela excelente pessoa que ela é, e por ser uma facilitadora das burocracias acadêmicas.

A professora Leila Beatriz Ribeiro, pelo enorme aprendizado concedido no estágio docência da disciplina Introdução à Ciência da Informação.

A professora Evelyn Goyannes Dill Orrico pela disciplina Tópicos Especiais III-Bakhtin, ministrada na pós-graduação, e que foi o divisor de águas para este trabalho.

A professora Guaracira Gouveia, pelo acesso a sua coleção de filmes da Atlântida.

Ao amigo Pedro Lopera, pela interlocução acadêmica, pelos conselhos e pelo bom humor a mim concedido.

Aos amigos Mariana Lamas, Carmen Irene, Valéria Wilke, Bruna Latini, Luiz Bustamante, Paulo Meda, Ronaldo Culmant, Alexandre Salles, Maria Luiza Rodrigues, Lucas Figueiredo, Luiz Silva e Sabrina Gonçalves que sempre estiveram dispostos a ouvir sobre as dúvidas e idéias da minha pesquisa.

Ao amigo Padre Paulo pelo incentivo, carinho e dedicação.

Aos amigos que fiz na pós-graduação em especial a três por quem nutro um carinho muito especial Isabella Trindade, Raquel Pret e Lívia Chagas.

A CAPES pelo apoio financeiro.

E propositalmente por último, aquela que sem dúvida, foi determinante para que mais esta etapa acadêmica fosse alcançada, pois no momento mais difícil de minha vida nos últimos dois anos ela esteve presente, não como decana, mas como uma ‘fada madrinha acadêmica’, a quem serei eternamente grato e para quem guardarei sempre um lugar em meu coração, a professora Julia Belesse.

*Conhecemos um homem pelo seu riso; se na primeira vez que o encontramos
ele ri de maneira agradável, o íntimo é excelente.*

(Fiodor Dostoievski 1821-1881)

*É melhor escrever sobre risos que sobre lágrimas,
/pois o riso é o apanágio do homem.*

(François Rabelais 1494-1553)

RESUMO

Este trabalho examina a formação do gênero cinematográfico chanchada no cinema Brasileiro tendo como premissa sua importância na formação da identidade cultural e da memória social popular brasileira. Especificamente, a pesquisa tem como foco as chanchadas desenvolvidas pelo estúdio Atlântida, entre as décadas de 1940 e início da década de 1960. A hipótese que norteia o trabalho é a de que as chanchadas têm como principal característica de linguagem o hibridismo, devido à construção multifacetada da cultura popular brasileira e da utilização de muitos gêneros cinematográficos em sua linguagem. Como *corpus* de análise foram escolhidos dois filmes da década de 1950, período caracterizado pela estabilidade no processo de produção e exibição de filmes do gênero: Aviso aos Navegantes (1950) e Carnaval Atlântida (1952). A perspectiva adotada para a análise do *corpus* toma por base a articulação do conceito clássico de *memória coletiva* de Maurice Halbwachs e a perspectiva dos estudos dos gêneros discursivos proposta por Mikhail Bakhtin, tomando como principais categorias analíticas: *memória de gênero*, *carnevalização*, *dialogismo*, *polifonia* e *circularidade cultural*. Na articulação entre a análise fílmica e o dispositivo teórico adotado foi possível concluir que, para a formação da linguagem da chanchada, foi preciso que toda uma tradição de diferentes gêneros estivesse incorporada à memória social do nosso povo, produzindo um novo gênero que se configura pelo humor característico da comédia brasileira, mesclado à intertextualidade de outros gêneros cinematográficos embutidos de significações da nossa cultura, tal como o musical carnavalizado. O que pude perceber nestas análises é que a linguagem das chanchadas materializa os elementos que compõem a identidade e a memória da cultura popular brasileira, através da *misancéne* artística, dos componentes estilísticos, do repertório musical, das situações, do enredo e da comicidade que povoam nosso imaginário cultural. As chanchadas remetem a toda uma tradição de gêneros que a antecedem e que não se encerram com o fim de sua produção na década de 1960, mas que se transferem e são revividos de outras formas em outros gêneros da cinematografia brasileira e em novos gêneros midiáticos como no caso dos programas humorísticos da TV brasileira.

ABSTRACT

This thesis examines the development of the film genre *chanchada* in the Brazilian film industry, based on its importance for the construction of Brazil's cultural identity and popular social memory. Specifically, it focuses on *chanchadas* made by Atlântida Studios between 1940 and the beginning of the 1960s. We assume that *chanchadas*' main feature is their hybrid nature, due to the use of a range of filmic genres in their language and the multifaceted nature of Brazilian popular culture. Our corpus comprises two films made in the 1950s, period in which the production and screening of this type of film happened regularly: *Aviso aos Navegantes* [= "Notice to Mariners"] (1950) and *Carnaval Atlântida* [=Atlantida Carnival] (1952). The *corpus* is analyzed according to Maurice Halbwachs' classical *collective memory* concept as well as Mikhail Bakhtin's discursive genres proposal, and the main analytical characteristics are: *memory of genre*, 'carnivalization', *dialogism*, *polyphony* and *cultural circularity*. The filmic analysis and the theoretical framework adopted made it possible to conclude that, in order to establish a *chanchada* language, it was necessary that a whole range of different genres be incorporated into the social memory of our people, resulting in a new genre characterized by the typical type of humor of Brazilian comedy, mixed with other filmic genres which define our culture, such as Carnival musicals. What I was able to conclude from these analyses was that the language of the *chanchadas* actualizes the elements which make up the identity and the memory of Brazilian popular culture, through artistic *mise-en-scène*, stylistic components, the musical repertoire, situations, the plot and the humor prevalent in our cultural imagination. Not only do *Chanchadas* refer back to a rich genre tradition but also they did not cease to exist with the end of their production in the 1960s; their characteristics are alive in other Brazilian filmic genres and in new media genres, like Brazilian TV comedy programs.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1 – O CENÁRIO DAS CHANCHADAS E SEU UNIVERSO DE CONSTITUIÇÃO	17
1.1 O hibridismo como marca da memória e da identidade cultural brasileira	18
1.2 O princípio industrial brasileiro e a identidade consumidora	22
1.3 Os ingredientes culturais da chanchada	26
1.4 A trajetória no desenvolvimento do gênero no cinema brasileiro: da bela época a origem das chanchadas da Atlântida	30
Capítulo 2 – GÊNERO E CHANCHADA SOB O ENFOQUE DA MEMÓRIA SOCIAL E DO UNIVERSO CONCEITUAL DE BAKHTIN	40
2.1 Da memória social à <i>memória coletiva</i>	42
2.2 Breve introdução conceitual de Bakhtin	45
2.3 A noção de memória de gênero na formação de gêneros híbridos	46
2.3.1 Da memória coletiva à memória de gênero: um diálogo entre Bakhtin e Halbwachs	50
2.4 O contexto dialógico dos gêneros cinematográficos	52
2.5 As chanchadas e a cosmovisão carnavalesca	59
Capítulo 3 – A ANÁLISE DO GÊNERO EM DUAS PRODUÇÕES: CARNAVAL ATLÂNTIDA E AVISO AOS NAVEGANTES	68
3.1 Considerações sobre a metodologia e o <i>corpus</i> de análise	69
3.2 As marcas do gênero: traçando memória e identidade	72

3.2.1	The <i>Brazilian way of life</i> ou o jeitinho brasileiro de ser.....	77
3.2.2	Os clichês como marcas discursivas do gênero.....	84
3.3	Um gênero construído por outros gêneros.....	91
3.4	O mundo carnavalizado.....	96
3.5	A crítica etnocêntrica e a crítica popular O embate entre o popular e o erudito.....	103
3.6	Morte e ressurreição de um gênero.....	109
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
	REFERÊNCIAS.....	118
	ANEXO – QUADRO DE CRÉDITOS 1.....	126
	ANEXO – QUADRO DE CRÉDITOS 2.....	127

INTRODUÇÃO

Muitos foram os teóricos que contribuíram, e ainda contribuem, para um questionamento de qual seria o verdadeiro papel do cinema na sociedade contemporânea. Definições, embates e posicionamentos acerca do seu estatuto artístico, científico ou puramente entretenedor mobilizam pensadores de diversos campos do conhecimento, que se alinham a escolas e linhas teóricas para defender suas diferentes posições. O cinema, no século XX, caminhou no limiar entre arte e indústria, entre experimentação artística e entre diversão cultural, de máquina para sétima arte, como aponta Jacques Aumont (2008) não sendo possível compreendê-lo apenas a partir de uma única perspectiva.

Em pesquisa anterior nos anos da graduação, quando foquei minhas análises em torno do desenvolvimento dos gêneros musicais em Hollywood, percebi que o gênero, para o desenvolvimento do cinema industrial norte-americano, ia além do papel de mero classificador de um segmento narrativo (SILVA, 2006). Os gêneros englobavam uma vertente de mundo; eles, a partir do real, representavam e respondiam a determinadas ordens ideológicas, interesses e grupos sociais, atuando como pólos de representação da memória coletiva e do imaginário social dos grupos envolvidos em sua construção. Em seu processo de construção narrativa, os gêneros cinematográficos se pautavam em outros gêneros discursivos formando novos gêneros, que respondiam às condições de produção do período sócio-cultural aos quais pertenciam. A investigação sobre hibridismo nos gêneros cinematográficos (SILVA, 2007) apontou-me a próxima etapa das minhas investigações, conduzindo ao recorte empírico de análise atual, que já não eram mais os musicais de Hollywood o meu foco, e sim a chanchada musical desenvolvida no Brasil.

Criadas em um período cuja proposta era a formação de estúdios cinematográficos no país, as chanchadas tiveram grande empatia com o público brasileiro, de tal modo que tais produções duraram quase quatro décadas entre os anos de 1930 a 1960 (VIEIRA, 1987). Em relação aos aspectos de sua formação, as historiografias apontam para uma forte relação entre cinema e indústria, impulsionada pelo desenvolvimentismo do Estado Novo que exerceu grande influência no pensamento sócio-cultural do Brasil e, por conseguinte, no pensamento dos realizadores de cinema do país (AUGUSTO, 1989). Há, também, o fato de que tanto o manifesto de

fundação da Cinédia quanto o da Atlântida, estúdios pioneiros no desenvolvimento das chanchadas, fazem menção direta ao desejo de almejar um padrão cinematográfico por meio do modelo cinematográfico de Hollywood (LEITE, 2005).

Diante de tais fatos, meu primeiro olhar tendeu a focalizar essa relação como o principal elemento constitutivo da chanchada e de sua linguagem híbrida. No entanto, ao debruçar-me mais atentamente sobre os elementos que permeavam as condições de produção do período e os próprios elementos que figuravam na linguagem do gênero, percebi que os efeitos de hibridismo no gênero não podiam ser analisados apenas pelo prisma da relação entre o cinema brasileiro e Hollywood. A natureza híbrida das chanchadas levou-me a perceber que há um traço de circularidade na formação genérica desses filmes que, alinhado a fatores sócio-culturais e econômicos, apresentam diversas matrizes responsáveis pelo surgimento desse tipo de produção. A trajetória do cinema brasileiro até então, o surgimento do rádio, a conjuntura político-econômica do governo Vargas, a tradição do teatro popular de revista, foram alguns fatores propícios à chancela híbrida das chanchadas.

A hipótese que norteia o trabalho é a de que temos uma produção enraizada em diferentes objetos culturais que, ancorados na memória social, são reelaborados, configurando a linguagem híbrida do gênero chanchada, a partir dos interesses e disputas dos grupos envolvidos em sua construção. A memória é o cerne articulador entre o real e o representado, consolidando a chanchada musical que permanece no imaginário social seja pela releitura ou pela oposição do cinema posterior. Minha questão é perceber como a memória vai redimensionar os elementos culturais dos grupos na linguagem do gênero e, ao mesmo tempo, reproduzir os efeitos do gênero no cotidiano social dos grupos.

Para tanto, tenho como foco de análise a formação do gênero chanchada musical e seu desenvolvimento no Estúdio Atlântida Cinematográfica entre as décadas de 1940 a 1960.

A escolha justifica-se por ter sido a Atlântida que melhor se constituiu como projeto industrial de cinema, pois teve o maior tempo de existência na cena cinematográfica do país e efetivamente desenvolveu um cinema de gênero, segmentando seus esforços em torno da especialização na criação de chanchadas. O estúdio foi fundado no ano de 1941 na cidade do Rio de Janeiro, dado continuando a suas atividades até o início da década de 1960, representando o primeiro movimento prolongado na produção e exibição de filmes no Brasil. O êxito de bilheteria das

chanchadas da Atlântida indicou que era possível ocorrer, no Brasil, uma atividade cinematográfica contínua e lucrativa (LEITE, 2005).

Durante muito tempo as chanchadas da Atlântida foram vistas como cópias mal sucedidas dos musicais de Hollywood tanto pela crítica especializada quanto pelos estudos de cinema, que tendiam a menosprezar essas realizações por se tratarem de filmes com cunho popular. O fato de sua linguagem e estética cinematográfica estarem diretamente associadas a gêneros vistos como puramente comerciais intensificou a marginalização das chanchadas. Sérgio Augusto (1989) aponta claramente que o padrão estético e narrativo multifacetado e arraigado em referências populares contribuiu bastante para a manutenção de uma crítica intelectual que, antes de tudo, era elitista. Críticas como a de Paulo Emílio Salles (1980), que definiu as chanchadas como comédia popularesca, motivadas pelo repertório freqüentemente musical, ou como a de Glauber Rocha (1963), que, a partir da negação do cinema de gênero brasileiro, estabeleceu o marco inicial para o Cinema Novo.

Toda essa discussão acerca do estatuto do gênero chanchada na cinematografia nacional, vista muitas vezes como uma simples cópia mal sucedida dos musicais de Hollywood, aumentou ainda mais a minha curiosidade acerca da importância que esse gênero exerceu para a memória do cinema nacional. Embora tais críticas de cunho negativo relegarem o gênero, por muito tempo, a um papel secundário ou mesmo periférico, outros tantos trabalhos vêm buscando constituir um novo olhar para a sua trajetória no cinema nacional: Vieira (1987/2003); Bastos (2001); Villar (2000); Meirelles (2005). Mesmo produzindo em campos distintos, estes autores redimensionam a construção de sentidos acerca da chanchada, destacando sua importância como documentos de época e restaurando seu significado na memória presente, o que de forma alguma esgota o assunto. Ao contrário, expande ainda mais o ciclo de debates críticos e acadêmicos sobre novas possibilidades de olhar as chanchadas.

Curiosamente, os traços identitários que compõem a linguagem da chanchada como gênero, e que parecem ter sido o principal alvo das críticas impostas pela intelectualidade do cinema nacional, são, a meu ver, as pistas para que possamos redimensionar seu significado para a memória cultural brasileira. Seus traços estilísticos, tipos personificados, seu elo com o corpo popular e a tradição carnavalesca são os traços culturais que possibilitam um contraponto acerca da importância do gênero.

A abordagem proposta neste trabalho entende os gêneros cinematográficos como enunciadores de um discurso construído pela e para a sociedade e como elementos que conferem identidade e memória à sociedade na era do *mass media*. Esta afirmação leva ao próximo passo: o de esclarecer o alinhamento teórico, para a análise do *corpus*.

Tendo como objetivo principal responder a questão de como a memória articula a construção do gênero a partir dos objetos culturais da sociedade, meu principal aporte teórico se respalda nos estudos da memória social e da linguagem.

Inicialmente, pauto-me no conceito clássico desenvolvido por Halbwachs (2004), que concebe a memória social como uma construção do homem a partir dos diferentes quadros sociais que compõem a sua vivência. A partir do conceito de *memória coletiva*, Halbwachs tece uma análise sobre os processos de construção identitária de diversos agentes que compõem um dado grupo social, tendo a memória como elemento catalisador. A *memória coletiva* seria o cerne da memória social do homem, formada a partir de seus entrelaçamentos com os grupos sociais presentes em sua vida, em seu contexto sócio-cultural. Como bem aponta Namer (1987), Halbwachs por vezes não deixa clara a distinção entre os dois termos, no entanto ele os utiliza com o mesmo propósito centrando sua teoria na noção de grupos sociais. Não podemos conceber o gênero em separado da memória, pois sua inscrição discursiva está embasada nos elementos culturais pertencentes à memória dos grupos sociais que o compõem.

No que tange à concepção de gênero, minhas filiações teóricas partem da noção desenvolvida pela escola bakhtiniana de estudos de linguagem. Os gêneros discursivos, para Mikhail Bakhtin (2008b), são instâncias enunciativas que concebem uma determinada visão de mundo a partir de uma ou diversas ordens ideológicas. Eles possuem características mutáveis de acordo com a realidade contextual de quem os produz, estando em permanente ciclo de transformação.

A respeito do hibridismo de gêneros, os estudos de Bakhtin consideram essa propriedade como fundamental para a criação, vivência e permanência da tradição de um determinado gênero através dos tempos. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008b), o autor tece uma análise do romance na obra de Dostoiévski destacando que não seria possível que o escritor russo desenvolvesse o romance polifônico, sem que já existisse toda uma tradição de gêneros anteriores. Bakhtin então percebe como se deu a vivência e a renovação de outros gêneros na ficção de Dostoiévski. O que particulariza essa construção discursiva na obra de Dostoiévski não é a sua memória subjetiva, mas a

memória objetiva do próprio gênero utilizado. Partindo dessas teorizações, o autor desenvolve a noção de *memória de gênero*, que diz respeito à propriedade memorialística que todo gênero possui. Esse conceito é retomado na obra de Gary Saul Morson e Caryl Emerson intitulada *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (1990). O conceito de *memória de gênero* nos permite perceber que há um processo de retroalimentação na hibridização de gêneros: enquanto um novo surge, o anterior está sendo reatualizado e rememorado em outro espaço a partir de novas contextualizações. Sendo assim, busco constituir um diálogo da obra de Bakhtin com o campo da memória social, entendendo a memória como vital para estabelecer o processo identitário dos grupos através do gênero, cristalizado no imaginário popular.

Por fim, o corpus empírico de análise será composto de dois filmes da Atlântida, *Aviso aos Navegantes* (1950) e *Carnaval Atlântida* (1952), ambos significativos por conterem elementos que sintetizarão diversos outros filmes do estúdio. A produção fílmica escolhida para análise compreende o início da década de 1950, momento de estabilidade no processo de produção, distribuição e exibição dos filmes da Atlântida, fato que se deve a aquisição do estúdio por Luiz Severiano Ribeiro um dos maiores investidores de cinema do país (VAZ, 2008). Muitos autores destacam que as chanchadas desenvolvidas na década de 1950 possuem a estrutura narrativa que vai marcar a identidade do gênero na memória cultural da sociedade brasileira (AUGUSTO, 1989; DIAS, 1993). A década de 1950 também é caracterizada como uma época de prosperidade, devido ao crescimento econômico mundial dos anos imediatos ao pós-guerra. Em *A era dos extremos*, Hobsbawm (2000) aponta que essa época é marcada por um surto de progresso em todo o mundo, inclusive na América Latina e outros países periféricos. A crescente industrialização mundial contagiou o mercado internacional e as condições sócio culturais da época, elevando o *status* social das classes médias, o que faz com que ainda hoje se convençione denominar aqueles tempos como Anos Dourados (*golden age*).

O primeiro capítulo focalizará a apresentação das condições de produção referentes ao período de formação das chanchadas no cinema nacional. Com isso destaque os principais elementos sociais utilizados pelo gênero na formatação de sua linguagem. O surgimento das chanchadas estará ligado às principais transformações ocorridas no âmbito sócioeconômico da sociedade e de seu tempo. Abordo o embate e a cristalização do hibridismo cultural que define nossa identidade cultural como caracteristicamente miscigenada, as transformações ocorridas no âmbito político, com a

ascensão do governo Vargas, as mídias que foram as principais matrizes culturais do gênero chanchada no Brasil, o rádio e o teatro de revista, e a trajetória do gênero no cinema nacional até o surgimento das chanchadas da Atlântida.

No segundo capítulo, a partir da aproximação entre o universo conceitual de Mikhail Bakhtin e o campo da memória social, tendo Maurice Halbwachs e o conceito clássico de *memória coletiva* como principais referentes, busco discutir a formação da linguagem do gênero, focando sua principal característica - o hibridismo. Neste capítulo serão apresentados e discutidos os principais conceitos teóricos que norteiam essa análise, *memória de gênero; memória coletiva; carnavalização; circularidade cultural; dialogismo; polifonia*.

O terceiro capítulo é uma análise de duas produções da Atlântida, *Aviso aos Navegantes* e *Carnaval Atlântida*. Tendo como objeto de análise esses dois filmes articulo o universo teórico com o material fílmico, materializando as discussões propostas neste trabalho. Após a apresentação da metodologia de análise, destaco as marcas identitárias do gênero chanchada, os principais clichês que se constituem como marcas discursivas do gênero, as referências de hibridismo cultural e cinematográfico nos filmes, o princípio da *carnavalização* como seu principal referente, o embate entre a crítica etnocêntrica e a crítica popular presente nos filmes das chanchadas e nas principais críticas de época, e o ocaso da forma mais popular do gênero até seu ressurgimento em outros gêneros da mídia e do cinema nacional.

CAPÍTULO 1

O CENÁRIO DAS CHANCHADAS E SEU UNIVERSO DE CONSTITUIÇÃO

*Rio, cidade maravilhosa
Já cantado em verso e prosa
Cartão postal do meu Brasil
Rio, da mulata e do pagode
Futebol e samba forte
Como explode coração (ta na boca do povão)
Num abraço de envolver
Rio, és razão do meu viver
Balança, ô, Balança
Chegou a hora do Salgueiro sacudir
Deixar essa cidade louca
Com água na boca na Sapucaí...
(Trecho do samba enredo de 1994, Rio de lá pra cá,
da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro)*

Os elementos articulados pela memória social na construção do gênero provêm do real. Por isso mesmo, os gêneros discursivos são uma fonte tão rica no estudo das culturas e das formações sociais. A principal hipótese de minha investigação é a de que a memória reconstrói esses referentes no gênero e, posteriormente, os rearticula no cotidiano sócio-cultural transformando a construção de sentidos sobre a própria realidade. O cinema no século XX teve esse poder. No que tange ao nosso estudo, as condições de produção que atravessam o processo de formação das chanchadas são fundamentais para responder às questões que direciono ao meu objeto de estudo. Nesse sentido, tomo emprestado da AD (Análise do Discurso de Linha Francesa) o conceito de condições de produção. O estudo das condições de produção é definido por Orlandi (2000, p. 30) como “as circunstâncias da enunciação”, no que se refere ao contexto sócio-histórico e ideológico no qual os enunciados são formulados.

Pensando no processo de construção de sentidos do gênero através da memória social, este capítulo tem por objetivo problematizar alguns fatores que julgo serem importantes para a formação das chanchadas na cinematografia brasileira. Entre os quais: o hibridismo cultural, que define a nossa identidade miscigenada; a transformação na conjuntura política estampada pelo ideal de modernidade do governo Vargas; o surgimento dos novos meios de exposição cultural de nossa sociedade, através da espetacularização em torno do rádio e do teatro de revista e, por fim, desembocando na trajetória do gênero no cinema nacional até a formação das chanchadas.

1.1 O hibridismo como marca da memória e da identidade cultural brasileira

Não se pode negar que dentre os traços culturais mais marcantes da tradição discursiva que define a identidade do homem brasileiro a mestiçagem é um dos que tem maior destaque. Desde o início do século XX, quando o projeto nacional de identidade cultural começou a ser forjado, seja pela elite intelectual seja pelo Estado, a construção de sentidos sobre as origens do povo brasileiro tem se pautado na mestiçagem como grande característica definidora da nação.

Nesse sentido, a década de 1920 é crucial por definir paradigmas que vão sustentar o discurso empreendido pelo Estado a favor da construção de uma unidade nacional na década de 1930. A Semana de Arte Moderna de 1922 é o marco referencial para a definição da identidade plural da cultura brasileira. Daí em diante, a discussão vai se estender para outros setores e segmentos da sociedade, abarcando não só os modernistas representantes da vanguarda intelectual de esquerda, mas também as alas da direita e do Estado (MOTA, 2008).

O “Manifesto Antropófago”, escrito por Oswald de Andrade em 1928, questiona a cultura erudita que vigorava nas representações artísticas produzindo uma análise crítica da sociedade e estabelecendo a identidade cultural nacional, por meio da metáfora da antropofagia. Inspirado pelo movimento *Dadá* e pela prática indígena do antropofagismo, o manifesto antropófago defende a noção de que a cultura brasileira teria por característica própria deglutir o melhor da cultura do outro, produzindo uma nova. O antropofagismo é utilizado como metáfora explicativa do processo de aculturação que os índios sofreram com os colonizadores portugueses (LAFETÁ, 1974). O movimento antropófago amalgamou os movimentos europeus aos elementos da cultura brasileira, guardando daqueles somente o mais conveniente para o proveito nacional, evoluindo e transformando o aspecto cultural estrangeiro em algo genuinamente brasileiro, abrindo perspectivas para uma identidade nacional.

Lafetá (1974) propõe que o empreendimento modernista, primeiramente voltado ao âmbito estético, traz em sua concepção todo um projeto ideológico que será mais desenvolvido pela intelectualidade na década de 1930, sendo utilizado tanto pela direita quanto pela esquerda, para justificar a construção identitária cultural brasileira.

Mota (2008) aponta a ocorrência de uma nova produção historiográfica na década de 1930, que rompe em parte com as linhas de interpretação da sociedade brasileira, constituindo um novo discurso sobre a nossa origem cultural. Esse novo

discurso acrescenta importância às etnias negra e indígena no processo de formação cultural do Brasil, contrapondo-se à historiografia tradicional anterior, representada pelo Instituto Histórico Brasileiro, para quem a formação cultural da nação deveria ser pautada na valorização dos heróis europeus da raça branca. *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda¹ são exemplos clássicos dessa transformação.

O que percebo é que toda essa discussão sobre a origem multifacetada e híbrida da identidade cultural do homem brasileiro se configura como uma nova percepção social aflorada a partir dos novos quadros sócio-culturais e políticos que se constituem na sociedade brasileira do século XX. O surgimento de novas classes, a ampliação do espaço urbano cada vez mais plural e as transformações nos quadros políticos da nossa sociedade foram fatores que possibilitaram a cristalização dessa configuração cultural que permanece presente até os dias de hoje. Robert Stam (2008) sugere que os teóricos brasileiros estavam conscientes, em maior ou menor grau, da importância do discurso da diversidade racial e cultural para a formação da identidade nacional do povo brasileiro. O papel desses teóricos e formadores de opinião foi de extrema importância porque o discurso encampado por eles tomou proporções muito maiores, tornando-se uma política cultural que ganha maior espaço por parte do Estado na década de 1930.

O termo hibridismo tem origem na palavra grega *hybris* que significa excesso e destempero. Segundo França (2009), o *hybris* era responsável por acionar as tragédias gregas “o caso de Édipo, sua *hybris* é o orgulho adquirido após ter vencido a esfinge” (2009 p.1). O hibridismo ganhou uma conotação negativa entre os gregos quando relacionada à miscigenação, pois este povo entendia que a mistura social e cultural com os estrangeiros era uma violação das leis da natureza.

O caráter negativo da miscigenação e do hibridismo cultural foi visto como um elemento social negativo na cultura ocidental, sobretudo entre meados do século XIX e o início do século XX. Nessa época surgiram discussões teóricas a favor da eugenia² e

¹No que tange a historiografia contemporânea, tais obras foram e ainda são por muitas vezes revistas, como no caso da obra de Freyre, vista na atualidade como conformista e ligada a um legado aristocrático, ponto em que a obra de Sérgio Buarque também é criticada. No entanto, não busco focalizar tal discussão, apenas ressaltar a importância de tais obras na linha evolutiva da historiografia brasileira, sobretudo como marcos de uma ruptura com a historiografia conservadora anterior, que privilegiava a influência européia na formação cultural brasileira em detrimento da contribuição da cultura negra e indígena.

²A eugenia nas ciências foi livremente inspirada na teoria darwinista de seleção natural no final do século XIX ganhando adeptos que propunham um pensamento no qual, entre diversas ponderações, defendiam a limpeza étnica e o enaltecimento da raça branca de origem européia.

grupos políticos claramente amparados no discurso da pureza da raça, haja vista o surgimento do fascismo em países com Itália, Espanha e Alemanha, por exemplo. Mesmo no Brasil, caracterizado como um país ‘mais tolerante’ as questões raciais ocorreu um contraste ideológico notável no pensamento intelectual brasileiro, do início do século, muitos teóricos “denunciaram a presença indígena africana como fonte de ‘degeneração’ ou empregaram a noção de mestiçagem para camuflar hierarquias raciais opressivas” (STAM, 2008, p. 29). Entre as décadas de 1910 e 1920, ocorreram no Brasil discussões sobre eugenia, “associando-se diretamente às preocupações nacionais quanto ao estado de saúde, saneamento, higiene e da situação racial do país” (SOUZA, 2005, p. 1). Durante a década de 1920, no Rio de Janeiro, a eugenia e o discurso da pureza da raça foram utilizados pela elite para justificar a modernização dos quadros sociais brasileiros. Eles acreditavam que adotando uma política eugenista poderiam concretizar o progresso tão almejado, levando o país a ser reconhecido como uma ‘nação civilizada’, conforme os modelos europeus.

[...] Para que a ‘raça nacional’ pudesse ser transformada nesta tão sonhada ‘elite de eugênicos’, os eugenistas entendiam que atitudes radicais como a esterilização, pena de morte, controle rigoroso da entrada de imigrantes, obrigatoriedade do exame pré-nupcial, proibição do casamento inter-racial e de portadores de doenças contagiosas, entre outros, precisariam ser observadas, lembrando o sucesso de higiene racial norte-americano e alemão (SOUZA, 2005, p. 6-7).

O discurso da eugenia esteve presente na sociedade brasileira até a década de 1930, no entanto o pensamento eugênico não conseguiu assumir o caráter oficial como desejavam seus adeptos, muito em parte a forte presença do discurso cultural da miscigenação no pensamento social brasileiro (SOUZA, 2005).

As raízes produzidas pelo discurso da miscigenação, pela antropofagia cultural de Oswald de Andrade e os modernistas ou pelas revisões historiográficas que possibilitaram uma reconfiguração da importância étnica do indígena e do negro na formação cultural brasileira, contribuíram para a cristalização do Brasil miscigenado na construção de sentidos e na memória social de nossa sociedade. Em grande medida, tal discurso se apoiava nas práticas dos colonizadores portugueses, que mesmo relegando aos índios e posteriormente aos negros uma condição social marginalizada e subjugada à dominação do homem branco europeu, proporcionou à colônia uma formação plural, dado o entrecruzamento étnico característico de nossa colonização. Sob este aspecto nossa formação sócio-cultural esteve muito próxima dos nossos primos latino-

americanos, povos de formação eminentemente híbrida, com bases formativas semelhantes e práticas culturais similares, como, por exemplo, México, Cuba, Peru e Paraguai.

A produção cultural brasileira, ainda que peculiar, apresenta fortes similitudes com a cultura dos países latino-americanos. A chanchada musical produzida pela Atlântida, um gênero surgido em meados da década de 1930, é uma rica fonte de estudos para compreender como as representações dos quadros sociais brasileiros vão ao encontro da concepção de formação cultural híbrida presente aqui e na América Latina. Não por serem manifestos conscientes em favor da miscigenação, mas como representações desses entrelaçamentos culturais, dado os agentes sociais envolvidos em sua construção de origem, notadamente multifacetada e popular, reunidos em um momento propício a sua formação.

Sabe-se que o gênero chanchadesco não foi um fenômeno unicamente relacionado à cultura brasileira. Em outros países da América Latina como Argentina, México e Cuba, e mesmo em países latino-europeus como Portugal e Itália, comédias populares também foram desenvolvidas obtendo grande sucesso junto ao público (AUGUSTO, 1989). De fato o tipo de humor burlesco presente no repertório interpretativo de Cantinflas (cômico de maior sucesso do México) está muito presente no mesmo tipo de humor e jogo gestual de interpretação de Oscarito, por exemplo. O próprio termo chanchada, inicialmente pejorativo, mas depois se tornou a nomenclatura oficial do gênero, tem origem latina. Sérgio Augusto (1989) destaca que sua formação etimológica é proveniente dos países europeus, e que antes mesmo de o gênero fazer sucesso no Brasil ele teria se expandido primeiro na Argentina. Acrescenta-se ao seu argumento a contribuição de João Luiz Vieira, que afirma ser este termo de origem italiana, “derivado de *cianciata*, que, [...] significa ‘um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso’” (AUGUSTO, 1989, p. 17). A etimologia do termo é mais um elemento que contribui para a problematização da chanchada como uma produção cultural híbrida enraizada na cultura latino-européia (colonizadores) e transmitida, posteriormente, aos países latino-americanos.

Cabe ressaltar que a concepção de hibridismo cultural na era da globalização ganhou importância na área dos estudos culturais, em face da discussão das trocas entre culturas que se tornaram muito mais avassaladoras na contemporaneidade. Nesse sentido, os estudos de Canclini (2005) são uma rica fonte para essa discussão, pois o autor lança mão do conceito de hibridismo cultural para compreender o processo de

formação da cultura na América Latina em sua relação com o projeto de modernidade, com as hegemonias impostas pelos países desenvolvidos, e a relação do continente com o fenômeno da globalização.

Canclini (2005) aponta que a relação de dependência dos países colonizados na América Latina se tornou a fonte entre os efeitos de hibridação³ com as culturas européias colonizadoras. Sendo assim, a própria construção de sentido a respeito da identidade cultural dos povos deste continente não pode ser discutida em separado da cultura do colonizador. O novo dado acrescido por Canclini (2005) é a reconfiguração que ocorrerá em relação ao hibridismo cultural dos povos latino-americanos a partir do século XX. Para o autor, o que ocorre nesse período é um deslocamento de eixo, da influência dos países europeus para a influência dos Estados Unidos que adquire um papel significativo nessa relação de hibridismo. Essa transformação não pode ser entendida como uma troca de senhores, ou de colonizador, mas compreendida a partir de uma nova ordem mundial que se estabeleceu desde o início do século XX. Canclini (2005) se preocupa em estudar essa reordenação, na qual a lógica mercadológica será a marca principal das formações culturais dos povos latino-americanos. Se num primeiro momento os povos colonizados buscavam aprender e exercer o papel de cidadãos, impulsionados pela perspectiva da Revolução Francesa, que influenciou os movimentos de independência das colônias da América Latina, num segundo momento eles passam a exercer o papel de consumidores, fundamental para a legitimação de identidade nessa nova ordem mercadológica ligada aos EUA. Essa nova perspectiva não reordenará apenas a lógica de mercado, mas, também, as nossas características sócio-culturais de pertencimento, reconfigurando nossa formação multiétnica.

1.2 O princípio industrial brasileiro e a identidade consumidora

Vimos que o projeto identitário brasileiro pautado no discurso da miscigenação e nas trocas culturais multiétnicas começou a ganhar força no discurso da intelectualidade no início da década de 1920, tomando maiores proporções na década de 1930, quando é incorporado ao projeto de unificação nacional do Estado brasileiro. Vimos, também, que a relação entre a formação cultural brasileira e a dos povos latino-americanos não é muito diferente, através do aspecto cultural na relação de hibridismo entre colonizadores e colonizados que define nossa condição multiétnica, e pela semelhança

³Hibridação é o termo utilizado pelo autor para definir hibridismo entre culturas.

na produção cultural, dado o exemplo da construção do gênero chanchada. A contribuição de Canclini (2005) para este estudo consiste na idéia de identidade construída a partir de uma lógica de cidadãos consumidores. Tal lógica de produção mercadológica vai pautar as características das relações sociais no século XX, sendo uma marca dos grupos sociais que constituem o espaço urbano. Mesmo os símbolos nacionais referenciais de memória e identidade destes grupos estarão subordinados a lógica do mercado. As medidas das políticas sócio-econômicas do liberalismo no mundo darão ao consumo grande importância na vida social por se configurar como novo espaço do pensamento e da organização social.

Essa concepção de identidade marcada pelos princípios do mercado é o que Canclini (2005) aponta como principal fonte de trocas culturais entre a hegemonia cultural norte-americana e os países da América Latina, marcando também a cultura das sociedades de massa nos países do continente sul e centro americano no século XX. Esta afirmação está pautada principalmente nos intercâmbios culturais entre os Estados Unidos e o restante do continente via indústria de comunicação, sobretudo audiovisual. O autor aponta que a ramificação mais profícua dessa interrelação cultural ocorre pela hegemonia ou pela resistência. Notadamente, ao problematizar as questões ligadas às trocas entre as culturas norte-americanas e latino-americanas, Canclini (2005) vislumbra um cenário mais contemporâneo e relacionado à ordem da globalização, mas nem por isso suas considerações deixam de ser profundamente pertinentes para este estudo, pois ele observa que as condições de produção atuais, propícias a essa discussão de hibridismo cultural na contemporaneidade, estão profundamente arraigadas na trajetória dos países latino-americanos no decorrer do século XX.

No tocante ao recorte do meu objeto de estudo, ressalto principalmente as décadas de 1930 a 1950 no Brasil. As décadas de 1930 e 1940 como períodos em que a lógica da industrialização esteve fortemente alicerçada ao discurso do Estado, que buscou construir um novo sentido de identidade nacional para o homem brasileiro. E a década de 1950, como cenário no qual se notam os resultados de como essa nova lógica consumidora produziu novas construções culturais para o homem brasileiro, principalmente através das produções midiáticas como cinema, rádio e a recém surgida televisão.

Particularmente no caso brasileiro, ressalto o mercado audiovisual como um bom exemplo para a problematização dessa relação. Nesse sentido, trago alguns dados

pertinentes para o entendimento dessa nova relação entre cidadania e mercado como marcas de uma nova identidade pautada principalmente na lógica de industrialização.

Essa discussão pode ser ampliada a partir dos estudos de Martín-Barbero (2003), que nos traz uma reflexão sobre a conjuntura sócio-econômica dos países latino-americanos. O autor ressalta que a partir da década de 1920, a América Latina iniciou um processo de reorganização de suas economias e reajuste de suas estruturas políticas a partir do processo de industrialização. Se por um lado essa industrialização estava condicionada ao funcionamento do mercado internacional e dos agentes externos à nação, por outro tornou decisiva a intervenção do Estado nesse processo. O grau de desenvolvimento a partir da industrialização foi capaz de aumentar o espaço urbano, delineando o mercado interno a partir do emprego crescente de mão de obra. Nesse sentido, era fundamental que o Estado tomasse para si o papel de controlador desse novo potencial consumidor que aumentava a cada dia.

O Brasil é um exemplo claro desse processo. A década de 1930 é marcada pela ascensão do governo de Getúlio Vargas ao poder, cujo governo instaurou a centralidade política que era pífia durante a República Velha. Vargas trouxe consigo o ideal de modernidade, característico da nova ordem vigente no período entre guerras. Com palavras de ordem que arrolavam progresso e desenvolvimento industrial como marcas de uma nova nação, os brasileiros vivenciaram um período de transformações profundas.

O país que era prioritariamente agrário e carregava um legado escravista atrelado aos estigmas de colônia passou a estar mais concentrado no espaço social urbano e industrial (BASTOS, 2001). O ideal de modernidade, marca da intelectualidade brasileira, foi apropriado pelo Estado e atrelado à idéia de industrialização como única forma viável de elevar o Brasil ao patamar de grande nação (ORTIZ, 1988). Em pouco tempo a nação brasileira é encorajada a romper com a fragmentação regional para assumir o papel de integralidade, juntando as partes e formando um todo denominado Brasil. Essa concepção de modernidade forjada já nos primeiros anos da era Vargas, se tornou objetivo ideológico da nação. Motivar o crescimento do país através da industrialização significava ativar o crescimento econômico, a produção de riquezas, promovendo o bem-estar social para o povo brasileiro.

Para Martín-Barbero (2003), as burguesias latino-americanas foram fundamentais não só para estabelecer o poder do Estado, mas para fazer valer suas vontades através do ideal de modernidade encampado pelo governo.

Surge assim um novo nacionalismo, baseado na idéia de uma *cultura nacional*, que seria a síntese da particularidade cultural e da generalidade política, da qual diferentes culturas étnicas e ou regionais seriam expressões. A Nação incorpora o povo, transformando ‘a multiplicidade dos desejos das diversas culturas (...) num único desejo: participar do sentimento nacional’ (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 229).

Sob este aspecto o Estado brasileiro promoveu na estrutura educacional a implantação de um sistema alinhado às suas bases ideológicas, conseguindo congregando um grande número de intelectuais e pensadores preocupados em desenvolver questões nacionais. O amor à pátria e o sentimento nacionalista foram constantemente evocados com o apoio e a participação das classes dominantes, assim como uma série de políticas públicas foram estimuladas pelo Estado brasileiro, tudo para garantir a unidade da nação (ORTIZ, 1988).

Outro ponto a ser frisado foi o estímulo para o trabalho na indústria. A concepção de trabalhador reinante até então era a do homem pobre, simples e malsucedido, que encontra no labor a sua forma de sobrevivência. Vargas alterou essa cosmovisão para uma que evocava a do indivíduo que através do seu trabalho contribuía para o crescimento econômico da nação (BASTOS, 2001). O trabalhador foi encorajado a pensar que a elevação do seu *status* social estava condicionada a força de seu trabalho. Para Martín-Barbero, o ideal do Estado era transferir para o povo a responsabilidade pelo crescimento da nação. “Trabalhar pela nação é antes de mais nada torná-la *uma*, superar as fragmentações que originaram as lutas regionais ou federais no século XIX [...]” (MARTÍN-BARBERO, 2003).

As condições de produção da década de 1930 foram cruciais na formação identitária e na construção da memória social que permeia o ideário popular até os dias de hoje (ORTIZ, 1988). É nesse momento também que três grandes símbolos da identidade nacional são inventados: carnaval, futebol e samba. Renato Ortiz (1988) afirma que o papel do Estado foi fundamental nesse período não só por promover essa onda de modernidade, mas por selecionar alguns elementos que compõem a cultura popular, apropriando-se deles, retirando-os de seus cenários regionais e alçando-os ao âmbito nacional.

Nisso consiste o projeto de construção de uma identidade e memória social comum promovida pelo Estado brasileiro entre as décadas de 1930 a 1940, através de uma nova roupagem no ideal de nação, de uma nova ordem sócio-cultural que está

diretamente atrelada à concepção de indústria e mercado, e da criação de símbolos nacionais que permitiram a reestruturação social da heterogeneidade regional brasileira, em torno de símbolos que visavam constituir uma sociedade homogênea. Esses exemplos podem nos levar a entender que há um descompasso entre a lógica de reagrupamento social promovida pelo Estado e o discurso de miscigenação encampado pela intelectualidade brasileira na década de 1920. Mas, como bem expressa Martín-Barbero (2003), em relação às condições de produção da América Latina na época focada, penso que essa nova reestruturação social foi uma forma de controle imposta pelo Estado não para descaracterizar nossas origens culturais, nem para desautorizar o discurso da miscigenação, e sim para ter controle sobre esse discurso. Nesse sentido, o conjunto heterogêneo da cultura brasileira é utilizado pelo Estado na representação de um hibridismo de diferentes hábitos em torno de um espaço de sociabilidade comum, produzindo um fenômeno de apropriação e invenção de tradições, conforme a tese de Hobsbawm. Tal apropriação condensa o disperso, reúne com novas tonalidades diversos fragmentos do Brasil e recria a cultura de uma região tão diversa como a nossa em formas estereotipadas designadas por identidade cultural do povo brasileiro. As mesmas formas responsáveis pela constituição do universo do gênero chanchada.

1.3 Os ingredientes culturais da chanchada

Na construção de símbolos culturais que demarcaram uma nova identidade para a sociedade brasileira, cabe ressaltar que a cidade do Rio de Janeiro constituiu-se como a cidade símbolo dessa nova conjuntura. Ela foi alçada ao *status* de cartão-postal do país, suas belezas naturais e ilustres personagens difundidos no espaço nacional e internacional como o que de melhor o país possuía. As mazelas e os problemas de ordem social, como a cada vez mais crescente favelização, foram escamoteados do imaginário social. A imagem, os costumes, culturas e hábitos da cidade pouco a pouco se tornaram uma mesma expressão cultural para todo o país, que passou a se desenvolver culturalmente em torno do eixo carioca (BASTOS, 2001).

Bairros como Copacabana, Lapa e Urca deixaram de representar apenas locais públicos da cidade para se tornarem símbolos referências da memória social do povo brasileiro. O carnaval carioca, as escolas de samba e o próprio gênero musical samba constituíram as características primazes da identidade cultural do homem brasileiro. O papel da mídia foi indispensável nesse processo, por popularizar em escala nacional os arquétipos ligados a tais características e o jeito de ser do carioca. Ideologicamente,

foram os meios de comunicação que atuaram como veiculadores e propagandistas do Estado brasileiro. Rádio, cinema, e anos mais tarde a televisão, moldaram o caráter e as estruturas da nova representação social da nação brasileira.

O Estado sabia que era preciso manter o controle dos meios de difusão cultural, sendo assim, coube ao cinema e ao rádio propagandear as convicções ideológicas e pretensões sócio-culturais de interesse do Estado. Bastos (2001) aponta que a relação entre Estado e indústria cultural foi uma das condições *sine qua non* para o advento dos grandes estúdios de cinema como Cinédia e Atlântida. Ao analisar os documentos de época, a autora nos revela que os empresários e produtores do ramo cinematográfico adotaram a idéia de modernização, tendo como base o projeto político-econômico encampado pelo governo.

Assim, também se constituiu o rádio, que na década de 1930 era um dos veículos de comunicação de massa mais populares da cidade, acompanhando o espaço de crescimento urbano. O próprio governo de Getúlio Vargas soube utilizá-lo muito bem como veículo propagandista, estabelecendo, assim, contato com as massas. O rádio estaria para a sociedade da época como a TV está para os dias de hoje, inserido na sociedade de consumo e direcionado à formação de opinião do público ouvinte a partir de uma lógica ideológica convergente com o Estado.

A Rádio Nacional, criada em 1936, passou para o controle do governo a partir de 1940 e tornou-se, nesta década, o veículo de maior audiência nos lares brasileiros (CALABRE, 2006). Nesse momento, a importância do rádio como difusor de uma nova conjuntura foi vital para o surgimento de determinados quadros sociais que fortaleceram as representações criadas pelas mídias no país. Assim como a TV nos dias de hoje, a população fez do rádio um hábito que os acompanhava no seu dia a dia.

A família se reunia em torno do rádio ligado na sala. O rádio era o centro gerador de modas e sonhos. Por tudo isso, e pelo que significou em nossa cultura, como canal da paixão do povo brasileiro, as décadas de 30 e 40 foram, substancialmente a *Era do Rádio* no Rio de Janeiro (CRAVO ALBIN, 2005, p. 64).

A programação radiofônica demandou uma crescente produção de músicas, o que alavancou uma indústria direcionada ao desenvolvimento da música popular brasileira, fazendo surgir grandes compositores, cantores e personalidades. Logo o público passou a estabelecer um forte elo com essa mídia e o padrão de qualidade buscado pelo empresariado radiofônico era o de excelência. Este foi o caso da Rádio

Nacional, que afirmava ser o maior canal radiofônico do país, semelhante ao que a TV Globo faz nos dias de hoje.

Além de se tornar campeã de audiência e captadora de altos investimentos dos anunciantes, a Rádio Nacional apresentava-se como reveladora de talentos, aquela que sempre utilizava as mais modernas inovações tecnológicas, lugar para onde se deslocavam os melhores profissionais da época (CALABRE, 2006, p. 36).

O rádio lançou estrelas mitificadas por sua voz e, junto com elas, surgiram os programas de fofocas e costumes que despertaram mais ainda a paixão pelos cantores de rádio, fazendo florescer ardorosos fã-clubes, estimulados pela disputa entre seus ídolos que culminava com a coroação da Rainha do Rádio. Essa foi a primeira experiência na construção de mitos midiáticos ligados à indústria cultural no país.

O *cast* de artistas que compunham a Rádio Nacional foi aquele que a Atlântida utilizaria para seus filmes, ou seja, não apenas atores, mas também cantores populares que participaram principalmente das primeiras fitas do estúdio, na década de 1940. Sérgio Augusto é enfático ao ressaltar que a relação entre a Atlântida e a Rádio Nacional se estendia para além do mesmo *cast* de estrelas, afirmando que ambas produziam diversões similares que as aproximavam das classes mais populares:

[...] a Atlântida e a Nacional acabaram formando um circuito integrado de ídolos e aspirações artísticas. Até na brasilidade relativa eram irmãs, já que a Nacional também aclimatou diversas novidades do imaginário estrangeiro, temperando-as, porém com um molho da terra cujos ingredientes mais típicos, [...] vieram da praça Tiradentes (AUGUSTO, 1989, p. 19).

A relação entre cinema e rádio foi de grande importância para a constituição do gênero chanchada, havendo uma espécie de simbiose entre seus artistas e suas canções de sucesso, que com o advento desse gênero fílmico ganharam um novo espaço de divulgação. Agora era possível ao público ver as performances dos seus artistas favoritos.

De outro modo, e não menos importante, foi a influência do Teatro Popular de Revista na criação das chanchadas. O Teatro de Revista esteve presente na trajetória do cinema nacional desde a época do cinema mudo. *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), primeira comédia dirigida no país, narrava as peripécias de um roceiro na cidade do Rio de Janeiro, e possuía, segundo Souza (1998), os ingredientes comuns das histórias do teatro de revista “[...] desembarque na estação da Central, o Palácio Monroe, o Passeio Público, o namoro com uma cantora e o final de tudo com a chegada

da esposa” (SOUZA, 1998, p. 55). Tal fato nos permite ressaltar que já nos primórdios do cinema brasileiro havia uma influência da cultura popular na mídia cinematográfica.

O teatro de revista brasileiro, também conhecido como teatro de variedades, nasce em meados do século XIX e sua formação teve origem na influência da opereta francesa (*vaudeville* francês), na qual o enredo, considerado, muitas vezes, frágil, serviu como elo entre os diversos quadros que compõem o espetáculo (VENEZIANO, 1994). A característica predominante no teatro de revista é a paródia, principal ingrediente utilizado pelas chanchadas em seus textos de comédia. As cenas curtas e episódicas do teatro de revista traduziam com escárnio e humor todos os acontecimentos do ano, numa espécie de retrospectiva burlesca alinhada a uma linguagem popular. As personagens e representações do teatro de revista em relação à encenação são sempre alegóricos e transitam nos espaços populares da cidade do Rio de Janeiro, possibilitando a abordagem de lugares distintos como as ruas, os teatros e a imprensa (VENEZIANO, 1994).

Veneziano (1994) aponta que na década de 1920 o teatro de revista sofreu uma grande modificação, pois o ramo empresarial começou a se estabelecer no âmbito cultural. O empresário do ramo do entretenimento Pascoal Segreto, que também foi um dos pioneiros dos cinematógrafos da cidade do Rio de Janeiro, fundou a Companhia Nacional de Revistas e Burletas no teatro São José, localizado na Praça Tiradentes, local que ficará marcado como pólo do gênero.

Assim como Veneziano (1994), Catani e Souza (1983) apontam que a revista apareceu no cenário teatral em consequência da profissionalização do mercado de espetáculos e de lazer, impulsionados pelo advento do capitalismo liberal moderno, mas acrescentam que a expansão dos centros urbanos, mais especificamente da cidade do Rio de Janeiro, foi crucial para seu desenvolvimento. Havia uma heterogeneidade de agentes sociais que emergiu com muita velocidade nos centros urbanos, e o teatro de revista acompanhou essa velocidade através das representações das massas dos grandes centros. Além disso, boa parte dos artistas ícones das chanchadas carregavam em seu repertório artístico uma tradição humorística proveniente do teatro de revista, onde muitos deles começaram sua vida artística, como o caso de Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves e Renata Fronzi.

É da soma de todos esses ingredientes que nasce a chanchada, não como um fenômeno que substitui os outros, mas como um gênero que nasce impulsionado pelas demandas das condições de produção de seu tempo. O surgimento da cultura de massa,

a expansão dos centros urbanos e reordenação dos paradigmas político-econômicos do Estado marcaram a nova ordem do mercado cultural brasileiro, e o cinema é uma das formas de enxergar o conjunto dessas transformações.

1.4 A trajetória no desenvolvimento do gênero no cinema brasileiro: da bela época à origem das chanchadas da Atlântida

O surgimento do sistema de gênero no cinema brasileiro não ocorreu de forma repentina e nem pode ser explicado apenas pela aplicação do modelo hollywoodiano. Há uma trajetória que segue desde a tradição do próprio desenvolvimento do cinema no Brasil e que, na década de 1930 com o surgimento dos primeiros estúdios, entra em confluência com o cinema de gênero de Hollywood.

Desde a Antiguidade a noção de gênero busca classificar atividades discursivas a partir de diferentes critérios, entre eles forma, conteúdo e estrutura dos textos. As obras, conquanto pertencentes a um gênero, possuem características adequadas que remetem seu leitor a identificar certos aspectos que são próprios daquele tipo específico de obra literária. O cinema também se utilizou dos gêneros para, através deles, referenciar o público com o tipo específico de repertório com a qual ele terá contato.

Ainda na época do cinema mudo, os filmes tinham como principal aporte temático as adaptações de obras literárias. A tradição literária na classificação das obras foi transposta para a narrativa cinematográfica. “O cinema herdou da literatura a classificação das obras por gêneros. Um sistema eficaz que facilita a vida de quem faz, quem vê e que vende. [...] O sistema de vendas se organizou a partir desses gêneros” (CALIL, 1996, p. 55).

No Brasil, o cinema teve uma trajetória parecida com a de outras cinematografias do mundo, no que tange à adaptação de gêneros literários e acontecimentos da vida urbana para as telas. No período histórico de 1907 a 1911, conhecido como “bela época do cinema brasileiro”, o Brasil viveu um grande ciclo de produções fílmicas que eram amplamente distribuídas nas salas por iniciativa dos próprios exibidores, que assim atuavam também como estimuladores e produtores da cinematografia nacional (SOUZA, 2004). A bela época foi responsável pelo desenvolvimento dos primeiros gêneros cinematográficos no Brasil.

Um caso policial sobre um assassinato por estrangulamento, que abalou a opinião pública do Rio de Janeiro no ano de 1906, motivou o desenvolvimento do drama *Os estranguladores* (1908), produzido pela Fotocinematografia Brasileira de

Antônio Leal, sendo considerado o primeiro grande sucesso de bilheteria do cinema nacional, alcançando oitocentas exibições em salas de cinema no período de dois meses (SOUZA, 1998). Como já dito anteriormente, o ano de 1908 também marca a produção da primeira comédia do cinema nacional, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, que será paradigmática para o posterior desenvolvimento das chanchadas:

Nesse filme, tanto o personagem quanto seu ator já antecipavam duas encarnações futuras no desenvolvimento da chanchada. Temporalmente mais próximo estava Genésio Arruda na década de 1930 e, mais a frente, nas décadas de 1950 e 1960, Mazzaropi, espécie de desdobramento paulista de alguns conteúdos e formas típicas da chanchada (VIEIRA, 2003, p. 47).

No ano de 1909, foram exibidos pela primeira vez filmes cantados onde os artistas ficavam atrás das telas, cantando e falando, conforme o desenrolar das cenas, marcando o surgimento do cinema musical no país. O gênero nasceu em São Paulo, por iniciativa de Francisco Serrador, mas foi no Rio de Janeiro que obteve maior êxito. *A viúva alegre* (1909), filme dirigido por Alberto Moreira e lançado no mês de setembro, alcançou a marca de trezentas exibições em três meses (SOUZA, 1998). O sucesso do gênero encorajou Cristovão Guilherme Auler, dono do grande cinematógrafo Rio Branco, a produzir *O guarani* (1911), adaptação da obra de Carlos Gomes. Com o sucesso dos filmes ficcionais, pouco a pouco a trama dos filmes ganharam maior tempo de duração. Aproveitando a esteira do sucesso de *A viúva alegre*, Alberto Botelho dirigiu, em 1910, *Paz e Amor*, filme brasileiro de maior sucesso nas duas primeiras décadas do século (SOUZA, 1998). O filme *Paz e Amor* era uma crítica ao governo e às instituições oficiais do poder. Sobre *Paz e Amor*, Vieira nos diz:

[...] Paz e amor (1910), de Alberto Botelho, deve seu sucesso, em boa parte, à sua canção título, antecipando também o lado musical, paródico e carnavalesco da chanchada, nos parecendo mais influente no que diz respeito ao tom e à definição de algumas características posteriores do gênero (VIEIRA, 2003, p. 47).

Outros filmes com temáticas ligadas ao carnaval foram lançados, entre eles *A apoteose do Carnaval*, realizado por Alberto Botelho em 1914.

No entanto, já no final da primeira década do século XX, as salas de exibição começaram a sofrer uma invasão do cinema estrangeiro, principalmente dos Estados Unidos, que iniciaram a instalação de um monopólio cinematográfico em nosso território, processo que arruinou os pequenos investidores de cinema e pavimentou o

caminho para a consolidação dos grandes estúdios de Hollywood em território brasileiro.

Em fevereiro de 1911, chegava ao Brasil uma embaixada de capitalistas vinda dos Estados Unidos com a missão de sondar os nossos mercados e verificar suas possibilidades quanto ao emprego de capital. A economia dos Estados Unidos, em expansão, voltava os olhos ávidos para os países industrialmente pouco desenvolvidos na América Latina – e o tradicional liberalismo brasileiro receberia os americanos de braços abertos (SOUZA, 2004, p. 64).

Alguns dos grandes estúdios de Hollywood estavam se formando naquele momento, entre eles a Metro-Goldwyn-Mayer, Universal, Paramount e outros que, após se estabelecerem na cinematografia norte-americana, passaram a se expandir para outros mercados estrangeiros, incluindo o Brasil (GEADA, 1977).

Com o monopólio das produções ficcionais de Hollywood, os profissionais de cinema no Brasil se voltaram para a produção de cinejornais e documentários, na tentativa de não entrar em embate direto com a força comercial dos filmes norte-americanos. Temas de festas populares como o carnaval, futebol e acontecimentos políticos eram enfocados. O gênero documental manteve a produção fílmica do cinema nacional nesse período e foi o embrião de um gênero muito desenvolvido no Brasil, posteriormente, até mesmo pela Cinédia e Atlântida, e que se mantém até os dias atuais (LEITE, 2005).

Souza (2004) aponta a fragilidade na distribuição e exibição de filmes em circuito comercial como o grande motivo de a cinematografia estrangeira dominar o circuito comercial de cinema no Brasil e, por conseguinte, as salas de cinema. Em fins da década de 1920, já se propunha um debate entre pensadores e críticos do cinema nacional sobre a influência cultural que o cinema estrangeiro exercia sobre o nosso. Havia um consenso em acreditar que os métodos utilizados no cinema brasileiro eram arcaicos e amadores, não só na realização técnica e artística dos filmes, mas também no processo de distribuição e exibição dos filmes no circuito comercial (MOURA 1987).

Toda essa nova conjuntura de disputa de mercados ante o espaço de exibição de filmes no país vai moldar a nova relação do pensamento dos investidores de cinema nacional. A forte entrada da produção de cinema norte-americano e as impossibilidades encontradas pelos produtores de cinema nacional em gerar lucro através de gêneros ficcionais, vai redirecionar a concepção de cinema no Brasil, que a partir de então vai estar relacionado à lógica comercial dos grandes estúdios de Hollywood.

Era inevitável a formação de um sistema industrial de estúdios, e a era Vargas foi o momento adequado para que suas idéias fossem desenvolvidas. Nesse sentido, o cinema de Hollywood foi escolhido como modelo ideal de progresso industrial e comercial. Para resistir à hegemonia do filme estrangeiro tornava-se imprescindível ultrapassar a fase de amadorismo que caracterizara as duas primeiras décadas do cinema nacional. Urgia a criação de uma verdadeira indústria cinematográfica, isto é, a construção de estúdios, maquinaria adequada, eficiente, moderna e com técnicos profissionais competentes (LEITE, 2005, p. 64).

A bela época do cinema nacional foi um curto período de sucesso na produção e circulação de filmes nas salas de cinema. Não há um motivo específico que determine o fim da bela época. Souza (2004) afirma que alguns historiadores demarcaram o cenário da Primeira Guerra Mundial como um momento em que o cinema norte-americano se consolida no mundo. O autor entende que a relação entre as cinematografias em questão não se deu apenas pelo desnivelamento tecnológico, mas, também, pelo modelo ideológico de Hollywood. Em suma, o aparelho ideológico norte-americano era pautado em uma sólida estrutura técnica que atraiu a preferência do público local e desestabilizou a cinematografia nacional.

Durante a Primeira Guerra Mundial, organizou-se o mercado em função do cinema americano, que na proximidade da década de 1920 seria quase total, alongando um pouco mais o momento de ruptura localizado em 1911-1912. As distribuidoras começaram suas filiais no país, primeiro a Fox Film Co. (1915), seguida pela Películas de Luxo da América do Sul (Paramount, 1916), Universal (1917), MGM (1926), Warner (1927) e First National e Columbia (1929) (SOUZA, 2004, p. 96-97).

A demarcação deste período é crucial para o estabelecimento definitivo do domínio industrial do cinema hollywoodiano no Brasil. Todas essas questões fazem supor que a indústria cinematográfica hollywoodiana vai se diferenciar por impor uma lógica de mercado encarada, no Brasil, como modelo único de sucesso, pautando o desenvolvimento do cinema nacional a partir de tal lógica.

Este sistema encontrava sua base de sustentação nos altos investimentos dos banqueiros de Wall Street, parceria sem a qual não seria possível desenvolver uma indústria tão forte em escala mundial.

No que tange à aplicabilidade desse pensamento na cultura brasileira, a era Vargas propiciará a concepção de cinema industrial no país com base em tal modelo. Os investidores de cinema no país acreditavam que importando a fórmula hollywoodiana poderiam desenvolver no Brasil um cinema forte, de grande apuro técnico e estilístico,

que proporcionasse o avanço comercial dos filmes brasileiros em território nacional e, posteriormente, no circuito internacional.

É bem verdade que nas duas primeiras décadas do século XX existiram algumas tentativas de implantar um sistema contínuo na produção de filmes nacionais, no entanto estas tentativas foram quase artesanais (FERREIRA, 2003).

Um dos primeiros a realizar esforços nesse sentido foi o fotógrafo de cinema Antônio Leal. Em sociedade com Giuseppe Labanca, ele fundou a Fotocinematográfica Brasileira e o cinema Palace. Em 1915, Antônio funda a sua própria produtora, a Leal Filmes, responsável pela produção de filmes adaptados de obras literárias como *A moreninha* (1916) e *Lucíola* (1917). Ainda que alguns dos seus filmes, como *Lucíola*, tenham obtido êxito de público, a fragilidade técnica e a falta de investimento econômico caracterizavam este projeto, de iniciativa muito pessoal, de industrializar o cinema nacional.

A inexistência de uma relação entre produção e mercado era uma preocupação refletida nos escritos da maioria dos críticos e pensadores de cinema, como foi o caso de Adhemar Gonzaga, crítico da revista *Cinearte*. Sem dúvida, Gonzaga foi um dos grandes formadores de opinião no que tange à idéia de industrialização do cinema nacional a partir da década de 1920. Ele acreditava que para combater a resistência dos exibidores brasileiros em veicular filmes nacionais era preciso que o governo implementasse uma lei que tornasse obrigatória a exibição de tais produções. Gonzaga vislumbrava para o Brasil o modelo norte-americano de cinema, como forma de entrar no mercado competidor industrial dentro e fora do país (GONZAGA, 1987). Sem levar em conta os problemas de ordem concreta, como investimentos e infraestrutura, o crítico fez campanha por uma industrialização do cinema brasileiro, sem a qual não haveria possibilidade de desenvolvimento de filmes no país. “Os equipamentos sofisticados e os estúdios transformaram-se nos principais mitos do pensamento cinematográfico nacional nesse período” (FERREIRA, 2003, p. 63).

Entre as formulações que Adhemar Gonzaga propunha para o desenvolvimento industrial estavam: concentrar esforços para a realização de filmes ficcionais que segundo ele eram os que criavam empatia com o público; isenção de taxa alfandegária na importação de filme virgem, barateando matéria-prima; concentração de esforços por parte do governo e daqueles interessados em desenvolver uma política industrial de

cinema conforme os métodos de Hollywood, importando o seu modelo como sistema de estúdio e *star system*⁴.

Seguindo esse raciocínio, a primeira grande empresa de cinema no Brasil foi o estúdio Cinédia, projeto do próprio Adhemar Gonzaga em 1930. A concepção da Cinédia encontra sua base dentro de uma perspectiva de modernização do país e vai ao encontro dos projetos identitários/ideológicos do Estado. Com a Cinédia, Gonzaga buscou pôr em prática as idéias por ele defendidas.

A revista *Cinearte* defendia a necessidade de se organizar a produção nacional nos moldes da produção hollywoodiana. O significado disso era muito amplo: abrangia desde a forma de produção – centralizada em grandes estúdios, com profissionais dedicados exclusivamente a realizar obras cinematográficas – até o produto em si – um filme belo, com cenários luxuosos e figurinos elaborados. Mais do que isso, exigia a criação do *star system* nacional. O objetivo perseguido pela revista (e que, segundo a mesma, deveria ser perseguido por todos os produtores nacionais) era alcançar um padrão internacional de produção. Adhemar Gonzaga, que fora diretor da *Cinearte*, fundou uma empresa para produzir os filmes idealizados (BASTOS, 2001, p. 29-30).

A montagem da Cinédia prima pelo gosto pessoal de seu realizador, tendo como referência os arquétipos hollywoodianos. Tudo era feito conforme o enquadramento do modelo liberal econômico aplicado em Hollywood, sociedade com acionistas, atividade contínua e quadros fixos na sua folha de pagamento, entre outros aspectos. “Todo o meio cinematográfico brasileiro acredita que, com a fundação da Cinédia, em 1930, o país entrara na era industrial do cinema e que, conseqüentemente, isto atrairia outras iniciativas” (FERREIRA, 2003, p. 60).

Seguindo essa lógica, os filmes produzidos pela Cinédia deveriam possuir apuro narrativo, qualidade técnica (câmeras, gruas, refletores) e roteiros bem elaborados; sem tais premissas, não seria possível promover a atualização técnica e estética do cinema nacional.

⁴O modelo de cinema norte-americano, que tem início na década de 1910 e se consolida na década de 1930, se pautava em um tripé de formação que consistia em um sistema de estúdio, código Hays e *star system*. O sistema de estúdio constituiu-se a partir de uma perspectiva capitalista de produção e obedecia a um modelo de caráter fordista-taylorista, no qual as funções dos envolvidos na produção cinematográfica eram divididas por departamentos responsáveis por suas respectivas linhas de produção (GONÇALVES, 2003). O *star system* consistia em explorar a imagem dos artistas que compunham o *cast* dos filmes produzidos por um estúdio. Os artistas eram transformados em astros e estrelas que, ao terem sua imagem superestimada nas revistas de fofocas, programas de rádio e produtos de bem de consumo, tornavam-se mitos adorados pelo público espectador (MORIN, 1989). Já o código Hays era um código de censura que delimitava o que podia ou não ser dito, abordado ou apresentado nos filmes norte-americanos (GONÇALVES, 2003).

Houve outra preocupação constante nos filmes desenvolvidos pela Cinédia: a de uma produção de gêneros que estivessem voltados ao contexto nacional. Por tanto, as produções deveriam priorizar enredos nacionais, que seriam apreciados e assimilados facilmente pelo público espectador, constituindo assim uma via para o ideário de desenvolvimento ligado a um projeto ideológico. Em suma, não eram somente as necessidades técnicas que deveriam ser supridas; para além disso era preciso criar um pertencimento para o público, constituindo uma nova identidade nacional alinhada aos anseios modernistas. “[...] a Cinédia é o primeiro estúdio e produtora montados dentro de uma concepção propriamente entendida como moderna no Brasil, totalmente equipados para se poder ter uma produção a ser classificada como sendo de ‘qualidade’” (FERREIRA, 2003, p. 59-60).

A Cinédia produziu grandes filmes de sucesso como *O Ébrio* (1946), por exemplo, estrelado pelo cantor Vicente Celestino, que se manteve como maior sucesso de bilheteria do nosso cinema por mais de trinta anos. No entanto, a maior empreitada da Cinédia foi desenvolver o gênero chanchada, que durante mais de trinta anos se manteve como a principal produção do cinema nacional (VIEIRA, 2003).

A chanchada é um gênero que deve ser entendido como um produto de diversas ebulições culturais, estampadas a partir da espetacularização do cotidiano sócio-cultural e do intuito de modernidade. Não menos importante que os fatores já expostos neste capítulo ressalto a transformação do espaço urbano. Nesse contexto, tem-se o surgimento da Cinelândia⁵, como pólo de entretenimento do cinema carioca, e a exuberância das salas de cinema e sua arquitetura, que obedecia ao padrão estabelecido pelos prédios do Theatro Municipal e da Escola Nacional de Belas Artes referências locais do que se entendia por bom gosto e refinamento cultural (LIMA, 2000).

O filme precursor do gênero chanchada musical foi *Alô, Alô Brasil* (1935) que contava com a participação de artistas ilustres do rádio como Carmen Miranda, Ary Barroso e Francisco Alves. O filme já trazia um repertório que ditaria o ritmo das chanchadas da Atlântida: comédias musicais engendradas por músicas populares quase sempre voltadas ao carnaval, com a participação de artistas populares do rádio e do teatro de revista.

⁵A Cinelândia foi o pólo de cinema desenvolvido no centro da cidade do Rio de Janeiro, conhecido primeiramente como bairro Serrador, por ter sido projetada por Francisco Serrador, pioneiro do ramo cinematográfico na década de 1920. Na década de 1930, a Cinelândia já era conhecida popularmente por essa nomenclatura, fazendo parte do imaginário popular e caracterizando-se como referência turística da cidade. O pólo de entretenimento não se resumia apenas às produções cinematográficas, estendendo-se a diversos segmentos do show business (VAZ, 2008).

O cinema brasileiro no início da década de 1940 é marcado pela fundação da Atlântida Cinematográfica. A Atlântida é fundada no ano de 1941, por profissionais do ramo cinematográfico, entre os principais envolvidos na empreitada estavam Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Alinor Azevedo e Edgar Brasil (AUGUSTO, 1989).

O primeiro objetivo manifestado pelos fundadores era o de conseguir estabelecer a produção de filmes no país de forma contínua. Nessa perspectiva, a continuidade de um tipo de produção era considerada a condição básica para o estabelecimento de uma indústria cinematográfica no país (LEITE, 2005). Foi baseado nesse objetivo, que os realizadores da Atlântida, assim como Adhemar Gonzaga na Cinédia, tomaram o cinema de Hollywood como ideal de produção. “O manifesto de fundação da Atlântida, escrito por seus fundadores, contém as seguintes premissas: o cinema tem uma natureza industrial e representa o progresso, pois propicia avanços nos campos da técnica, das finanças e comercial” (LEITE, 2005, p. 69).

Quando de sua fundação, no ano de 1941, a Atlântida era uma sociedade anônima sem capital e estrutura para se desenvolver tanto a médio quanto em longo prazo. A solução encontrada, no ato de sua fundação, foi tentar constituir capital através da venda de ações a pessoas comuns de porta em porta, junto com um exemplar da revista *Scena Muda*. O Jornal do Brasil também apoiou a iniciativa, cedendo o espaço para a montagem do primeiro estúdio da produtora (AUGUSTO, 1989).

O primeiro grande sucesso da Atlântida foi o filme *Moleque Tião* (1943), que trazia como protagonista o ator Grande Otelo que seria um dos grandes astros do estúdio. A história do filme, uma biografia do próprio Grande Otelo, se passava em torno da vida de um jovem negro mineiro de Uberlândia que chegava à cidade grande em busca do sucesso, e o conseguia. Esta produção obteve grande sucesso junto ao público (AUGUSTO, 1989). Já em seu segundo filme, a Atlântida produziu *É proibido sonhar* (1943), que foi um fracasso de público e motivou a Cooperativa Nacional de Filmes a romper um contrato de dois anos firmado com o estúdio. A Atlântida mal começara e já tinha de buscar uma solução para um grande problema, substituir um dos seus principais investidores. A solução encontrada pelo estúdio foi produzir uma típica comédia musical do mesmo estilo daquelas produzidas pela Cinédia anteriormente. Então, foi realizada *Tristezas não pagam dívidas* (1944). Convidaram um típico diretor desse gênero, Rui Costa, e puseram como protagonistas Grande Otelo e Oscarito, sendo o primeiro de quatorze filmes que a dupla estrelaria para a Atlântida. Nascia assim a

primeira comédia musical do estúdio, gênero que iria caracterizar toda sua trajetória e, por conseguinte, tornar-se-ia o mais rentável e popular conhecido como chanchada.

Desse modo, os realizadores da Atlântida embarcaram na fórmula de sucesso que já tinha sido posta em prática pela Cinédia, passando a concentrar seus esforços no desenvolvimento do gênero chanchada musical.

Segundo Villar (2000), anteriormente as comédias musicais realizadas pela Cinédia utilizavam a música e o carnaval para entrecruzar a narrativa dos filmes que lá eram produzidos, contudo este recurso funcionava, somente, para preencher os entrecros das produções.

Pode-se dizer, portanto, que a chanchada se desdobrou em duas fases distintas: a primeira até os anos 40, quando se caracterizou pelos filmes com argumentos simples, números musicais carnavalescos e, algumas vezes festas juninas; a segunda fase vai até o início dos anos 60 compreendendo o apogeu da Atlântida (VILLAR, 2000, p. 21).

Uma importante contribuição acerca deste diferencial das chanchadas da Atlântida foi à de Fajardo que disse, “quanto mais houvesse equilíbrio entre a música e a história [relação que caracterizava as revistas americanas], mais bem sucedido seria o filme. As músicas eram o intervalo ameno entre os trechos de ação, mas deviam manter uma ligação com ela, preparando para o próximo lance.” (FAJARDO apud VILLAR, 2000, p. 21).

Ou seja, em comparação aos musicais anteriores, as chanchadas da Atlântida eram mais arrojadas e sofisticadas no que tange à narrativa fílmica. Outrossim, esse pode ser um diferenciador deste período de difusão do gênero e sua composição na Atlântida.

As produções da Atlântida tinham um custo orçamentário muito baixo, fato que contribuiu ainda mais para o sucesso das chanchadas, que muitas vezes se pagavam apenas com a bilheteria obtida no lançamento dos filmes nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Isso também despertou o interesse de Luiz Severiano Ribeiro, dono da maior rede de salas de cinema do país, que, de sócio minoritário, logo se tornou majoritário comprando os direitos do estúdio (VAZ, 2008).

No final da década de 1940, a Atlântida, agora sob a tutela da empresa de Severiano Ribeiro, também foi beneficiada pela medida governamental que a partir do ano de 1946 triplicou o número de obrigatoriedade de exibição de longas-metragens nacionais. Ainda que insuficiente, a lei beneficiou a produção de filmes no país (BASTOS, 2001).

A entrada de Severiano Ribeiro como principal investidor da Atlântida foi paradigmática na história do estúdio, pois consolidou um ciclo no processo de produção, distribuição e exibição de filmes do estúdio no país, já que o empresário possuía salas em todo território nacional. Curiosamente Severiano não empreendeu medidas que obstruíssem a entrada de filmes hollywoodianos em suas salas de exibição, com o intuito de privilegiar a exibição do seu próprio produto. Ao contrário, restringiu o número de filmes produzidos pelo estúdio, que não fabricava mais do que cinco filmes por ano, mas que, no entanto, agora possuíam garantia de exibição (AUGUSTO, 1989; BASTOS, 2001).

A chanchada enquanto gênero produziu arquétipos que refletiam o quadro social brasileiro através de tipos característicos, ainda que estilizados, que permeavam seus filmes. O contexto social de produção desses musicais está marcado pela euforia desenvolvimentista do Estado Novo e do Brasil dos anos pós-guerra. A importância desse gênero é destacada não somente por se constituir como fonte documental de uma época, mas, também, por compor uma memória coletiva que extrapola os quadros sociais do seu período de desenvolvimento e de seu contexto, atuando como dinamizador de uma memória social brasileira que se configura mesmo nos dias de hoje.

CAPÍTULO 2

GÊNERO E CHANCHADA SOB O ENFOQUE DA MEMÓRIA SOCIAL E DO UNIVERSO CONCEITUAL DE BAKHTIN

*Abram alas, deixa a Portela falar
É voz que não se cala
É canto de alegria no ar
É carnaval*

*O Rio abre as portas pra folia
É tempo de sambar*

*Mostrar ao mundo nossa alegria
Veio bailando pelo mar*

*E de lá pra cá nasceu essa magia
Samba, que me faz feliz*

*Em sua raiz tem arte e poesia
Bate o bumbo, lá vem Zé Pereira*

*E faz Madureira de novo sonhar
A Portela não é brincadeira*

*Sacode a poeira, faz meu povo delirar
Gosto que me enrosco de você amor*

Me joga seu perfume, hoje eu tô que tô...

(Trecho do samba enredo de 1995, Gosto que me enrosco, da Escola de samba Portela, em homenagem a história dos carnavais da cidade do Rio de Janeiro)

Quando me debrucei sobre as pesquisas acerca das chanchadas desenvolvidas no Brasil, percebi tratar-se de um substrato cultural ligado a muitas fontes. Essa característica principal das chanchadas levou-me à hipótese de que este gênero cinematográfico, tipicamente nacional, possuía uma composição híbrida. Há duas instâncias de hibridismo cujo enfoque é ressaltado neste trabalho. A primeira, mais explicitada no primeiro capítulo, diz respeito a uma identidade cultural que é referencial para a formação da identidade do povo brasileiro. A segunda, foco do presente capítulo, se refere à linguagem do gênero chanchada em si, que se forma por meio de outros gêneros cinematográficos. Embora esse hibridismo seja o foco principal de minhas investigações, outras questões florescem com maior intensidade, na medida em que o tema hibridismo/memória vai sendo aprofundado. Tais questões, como a delimitação das marcas que me permitem afirmar que as chanchadas são eminentemente híbridas, passam a ser importantes em minhas reflexões.

Nesse universo abrangente, conhecer os conceitos e discussões propostas por Bakhtin é fundamental, não só por estes elementos delimitarem o processo investigativo, mas, principalmente, pelas contribuições do autor no campo da formação

dos gêneros discursivos e sua relação com a memória. Ao ampliar minhas reflexões através das leituras das diversas fontes teóricas do autor, percebi que não só a questão do gênero conversava diretamente com meu trabalho, como também outros conceitos desenvolvidos por ele tornaram-se pertinentes. A *carnavalização*, por exemplo, é um conceito fundamental para explicar o processo de hibridismo através da memória.

Neste capítulo, apresento as articulações entre o meu objeto de investigação, ou seja, as chanchadas da Atlântida, com os outros conceitos teóricos pertinentes. É o que denomino de um encontro entre a memória social, focada pela corrente teórica de Maurice Halbwachs com o universo conceitual de Mikhail Bakhtin e sua importância no estudo do gênero. Nesse sentido, o enfoque deste capítulo é traçar a relação de hibridismo no gênero cinematográfico tendo como horizonte conceitual a memória social e a noção de *memória de gênero* apresentada por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008). Essa concepção é pertinente para compreender a formação dos gêneros discursivos ligados a suportes midiáticos na contemporaneidade, tal como ocorre com a produção dos gêneros no cinema. Ancorado na noção de *memória de gênero*, neste capítulo construo um diálogo entre o conceito bakhtiniano e o campo da memória social, que, tendo Maurice Halbwachs (2004) como cristalizador do conceito de *memória coletiva*, uma memória se constrói no presente dos grupos a partir de referenciais do passado. Outras categorias do universo bakhtiniano são destacadas neste capítulo por contribuir diretamente para a discussão do processo de análise das chanchadas: *dialogismo*, *polifonia*, *heterogeneidade*, *carnavalização* e *circularidade cultural*.

Com o apoio dos conceitos de Bakhtin e à luz da teoria de *memória coletiva*, busco perceber como tais categorias, presentes no contexto discursivo das chanchadas, contribuem para a conformação das marcas deste gênero na memória social que se desenvolve juntamente com o advento de uma produção voltada para a cultura de massa.

2.1 Da memória social à *memória coletiva*

Halbwachs foi um sociólogo francês, do início do século XX, seguidor do pensamento social da escola de Durkheim. No ano de 1925 lança sua obra de maior importância até então: *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (Os quadros sociais da memória). Nesta obra, Halbwachs tece suas primeiras considerações sobre a *memória coletiva* construída a partir dos quadros sociais dos grupos. A época de Halbwachs foi dominada por uma reflexão sobre a memória e a lembrança, onde tanto o conhecimento científico quanto o literário buscavam compreender as formas de experiência coletiva e individual na realidade social humana. Numa perspectiva histórica de tantas transformações e novas realidades que avassaladoramente modificaram o espaço da realidade social humana, Halbwachs se diferencia de seu mentor o filósofo Henri Bergson, justamente por vislumbrar a memória como uma construção humana que é influenciada por interferências coletivas dos grupos que compõem a sociedade. Sob o ponto de vista epistemológico dos estudos de memória até então, ocorre uma ruptura com o modelo proposto, o que inclui o pensamento de Bergson (1939). A memória até então era pensada por uma face mais positivista, que opunha a memória individual à coletiva. Halbwachs (2004) segue caminho contrário, utilizando uma análise sociológica da memória que a evoca como uma construção social que ocorre no presente dos grupos.

Em sua obra paradigmática, *A memória coletiva* (2004), Halbwachs enxerga lembrança e esquecimento como processos dialéticos incessantes relacionados diretamente à experiência coletiva dos indivíduos nos diferentes grupos sociais que compõem sua vida. Desse modo, o autor lança o pressuposto *sine qua non* para o entendimento de sua teoria acerca da *memória coletiva*, a de que não pode existir memória individual que não preceda a memória coletiva. Nos processos de rememoração, as lembranças dos indivíduos se apóiam nas lembranças dos outros, que se localizam espacialmente e temporalmente em lugares específicos. Nossas memórias são construídas a partir de grupos sociais determinados, neles buscando os referenciais que constituem nossas lembranças.

Mesmo quando estamos sós e nossas lembranças não se fazem por meio dos relatos dos outros, ainda assim nossos referentes estarão embasados por uma perspectiva coletiva, pois nossas concepções de vida são estruturadas pelas convenções sociais pelas quais somos influenciados.

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque em realidade nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2004, p. 30).

Em um exemplo, Halbwachs (2004) relata as lembranças de infância de Charles Blondel, destacando a lembrança de um acidente ocorrido em sua infância. Quando criança Blondel caiu em um poço escuro com água pela metade de seu corpo. Sozinho, conseguiu sair do buraco e jamais relatou o fato aos seus pais ou a alguém de sua família, no entanto sempre que ele ia relatar o acontecimento era no seu quadro de referência familiar que ele evocava a lembrança do acontecimento. Halbwachs relata que socialmente ele jamais estivera sozinho, pois o medo, a sensação de abandono, ou seja, todas as impressões sobre o fato foram construídas no pensamento da família que naquele momento estava materialmente ausente.

Nesse sentido, a *memória coletiva*, conceito postulado por Halbwachs a partir dos quadros sociais da memória, corresponde ao pilar de circunscrição do homem na vida social. Com isso Halbwachs demonstra que, a memória é o elemento que nos une enquanto grupo, preconizando nossa vida em sociedade, marcando nossa identidade e estabelecendo a nossa organização social. Como bem lembra Abreu (2005), “A compreensão de que as sociedades modernas funcionam com base em acordos tácitos e contratuais entre indivíduos singulares está na base da formulação do conceito de 'memória coletiva'” (ABREU, 2005, p. 35). O próprio Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva dos músicos* publicado inicialmente em *Revue philosophique* em março de 1939, e no anexo da segunda edição de *A memória coletiva*, tece a metáfora da orquestra harmonizada a partir de uma memória coletiva para a execução da sinfonia como uma representação das relações existentes entre os grupos para o estabelecimento de uma vida social (ABREU, 2005).

Ao longo do tempo, o autor tem sofrido muitas críticas e releituras, no que se refere ao aspecto de coesão social destacado por ele no desenvolvimento do conceito de *memória coletiva*. Algumas críticas salientam que ele, ao defender sua idéia de coletividade, não pensou que a memória também pode ser utilizada como mecanismo de dispersão ou apagamento, nem ressaltou o viés ideológico e político presente nos processos de formação da *memória coletiva* dos grupos sociais.

Dentre tais críticas destaco a de Pollak (1989), que ao refletir sobre as memórias subterrâneas e sobre a dialética entre lembrança e esquecimento, ressalta o aspecto consensual que atravessa o conceito de *memória coletiva* em Halbwachs. Pollak (1989) argumenta que a memória parte de um caráter de enquadramento, seleção e negociação. Sendo assim, não é possível pensar em memória sem admitir que haja um constante embate e disputa entre os atores sociais responsáveis pela construção da memória e identidade dos grupos. A obra de Pollak assume caráter notável no que tange à discussão acerca da seleção do que deve ser lembrado e esquecido dentro de uma determinada sociedade, principalmente sob a perspectiva da marginalização e esquecimento de determinadas culturas.

No entanto, faço ressalva à crítica de Pollak ao conceito de *memória coletiva* desenvolvido por Halbwachs. Penso que o caráter de coletividade social na construção da memória é apresentado por Halbwachs (2004) não para defender uma memória unívoca, mas para destacar como a memória social só pode ser constituída coletivamente por um conjunto de membros de uma dada sociedade e/ou grupo, em oposição a qualquer indício que possa considerá-la como uma construção com base puramente individual. Pensar *memória coletiva* não é pensar em uma memória unívoca e permanente, mas em muitas memórias que atravessam os indivíduos que em sua vida em sociedade podem vir a compor diversos grupos sociais. Ao pensar a sociedade em relação ao processo de construção da memória, Halbwachs assume que a memória não pode se estabelecer em separado da vida cultural humana e dos diferentes grupos que a compõem. Voltando-me às condições de produção relativas ao período de elaboração das idéias de Halbwachs, não posso imaginar que ele estivesse alheio às transformações sociais ocorridas na Europa do seu tempo, nem que ignorasse as disputas que ocorriam no campo ideológico e político, nem na formação de ideologias de grupos sociais que o levaram a ser vítima dos campos de concentração nazista. Outrossim, é preciso ressaltar que para haver processos de esquecimento e apagamento é preciso que haja minimamente um consenso dentro de uma determinada sociedade.

Ainda sob a perspectiva de releitura do conceito de *memória coletiva* proposto por Halbwachs ressalto a contribuição de Gerard Namer (1987), que apresenta uma reflexão e reelaboração das questões propostas pelo sociólogo à luz da contemporaneidade. Namer chama a atenção também para o próprio uso e vulgarização do conceito de memória coletiva em Halbwachs. Segundo o autor, este não pode nunca ser utilizado em separado dos quadros referenciais teóricos da sociologia de seu tempo.

Namer (1987) destaca o potencial analítico que a obra de Maurice Halbwachs ainda possui para explicar diversos fatos de nosso tempo.

Sendo assim, o conceito de *memória coletiva* é entendido aqui como meio para a manutenção identitária, não como algo estático, mas sim em constante transformação e, também, como prática de atualização cultural, conforme as demandas, confrontos e perspectivas ideológicas que envolvem seu contexto de formação. A memória coletiva é aquela que ocorre no presente dos grupos sob perspectivas ideológicas diferenciadas, embates e construções sociais diversas, que une, separa, confere identidade, num processo incessante de transformação.

2.2 Breve introdução ao universo conceitual de Bakhtin

Nascido na Rússia no ano de 1895, Mikhail Bakhtin foi um crítico literário que transcendeu seu tempo, sendo considerado para além de crítico, um filósofo da linguagem e um dos grandes pensadores do século XX, dada a importância conceitual de seus trabalhos. Através do estudo da estética das obras de François Rabelais e Fiodor Dostoiévski, ele cunhou alguns dos principais conceitos de sua vida acadêmica: *polifonia*, *carnevalização* e *dialogismo*. Estudou Filosofia e Letras na Universidade de São Petersburgo, estando alinhado à corrente de pensamento marxista que norteará toda sua análise sociológica da língua e do discurso (THE BAKHTIN CIRCLE, 2009).

O que diferencia a obra de Bakhtin das principais correntes teóricas acerca do estudo da linguagem até então é que o filósofo vai compreender a língua não apenas como um sistema, mas como uma atividade, como algo que não pode ser compreendido separadamente do seu contexto social, se opondo assim ao modelo de Saussure.

A abordagem da lingüística é, na concepção bakhtiniana, insuficiente pelo fato de focar o enunciado exclusivamente como um fenômeno da língua, como algo puramente verbal, desvinculado do ato de sua materialização, indiferente às suas dimensões axiológicas (FARACO, 2009, p. 25).

Para Bakhtin, a compreensão da língua deve estar atrelada ao seu contexto de fala, sua relação entre o falante e o ouvinte, seu momento histórico e principalmente ideológico. Bakhtin busca entender através da análise da língua e da estética literária as transformações dos grupos e sujeitos sociais que ocorrem em seu tempo.

Nos últimos tempos, os estudos de Bakhtin e seu círculo⁶ ganharam grande atenção não só na área da lingüística, mas em diversas outras áreas do conhecimento que podem ser evidenciadas a partir da circulação das noções, categorias e conceitos que advém do pensamento deste grupo. Beth Brait (2008) destaca a natureza transdisciplinar dos estudos que envolvem o pensamento de Bakhtin e seu círculo, utilizados pelas mais diversas áreas como educação, comunicação e antropologia. A autora destaca que as categorias que advém do universo conceitual de Bakhtin e seu círculo possuem em seu cerne constitutivo uma natureza plural voltada para o campo da linguagem. O que de fato certamente tem a ver com a diversidade multidisciplinar que caracteriza a formação de Bakhtin e seu círculo.

Com apoio em algumas discussões encaminhadas por Mikhail Bakhtin, a proposta do meu trabalho é direcionar o campo teórico-analítico por meio das categorias ligadas à formação dos gêneros discursivos. Hierarquicamente as obras bakhtinianas de maior relevância para meus estudos serão *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008) e *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais* (2008). Tendo essas duas obras paradigmáticas nos estudos do autor, realizarei interlocuções com outras de suas obras que diretamente apontam para a discussão dos gêneros. Também exerço um diálogo com outros trabalhos alicerçados a partir do universo conceitual de Bakhtin, sempre tendo o gênero como referencial norteador das análises e discussões. Os estudos dos gêneros discursivos em Bakhtin estão diretamente relacionados a outras categorias do seu pensamento como a *polifonia*, o *dialogismo* e a *carnavalização*, categorias macro no universo analítico desse trabalho, que busca compreender o universo híbrido que marca as chanchadas.

2.3 A noção de memória de gênero na formação de gêneros híbridos

A idéia de mobilidade e constante transformação é a inovação que Bakhtin (1997) articula ao cerne da questão de formação dos gêneros discursivos. Ao observar que há uma proliferação de textos que, numa atividade incessante, mesclam e são

⁶ O grupo, que anos mais tarde foi denominado como círculo de Bakhtin era constituído por intelectuais de formações e interesses diversos, dentre os maiores expoentes estão Matvei Isaevich Kagan (1889-1937); Pavel Nikolaevich Medvedev (1891-1938); Lev Vasilievich Pumpianskii (1891-1940); Ivan Ivanovich Sollertinskii (1902-1944); Valentin Nikolaevich Voloshinov (1895-1936).

atravessados por uma variedade de gêneros, Bakhtin transpõe para seus estudos um elemento hibridizador como componente dos gêneros discursivos.

Essa mobilidade não só é um componente do gênero como, também, reflete diretamente o caráter sócio-histórico e dinâmico da sociedade e da cultura, que cada gênero representa, permitindo que possamos desvincular a noção clássica de estabilidade do gênero, afastando-os de uma escala hierárquica onde estes eram bem definidos e forjados por classificações.

O gênero enquanto fenômeno que reflete comportamentos sociais é lugar de tensão entre estabilidade e mudança. Somando-se a isso podemos entender que a eles também foi delegada uma ordem ideológica partindo de princípios inerentes ao contexto social da época (PAGANO, 2001). Nesse âmbito, os gêneros são categorias históricas aparentemente estáveis, entretanto, estão sujeitos a um processo contínuo de transformação, dependendo da função exercida por eles na esfera social. Novos gêneros podem surgir através de transformações ostensivas daqueles já existentes. A partir deste panorama, Pagano argumenta que esta possibilidade de modificação propicia o fenômeno da formação do hibridismo de gêneros.

Um exemplo de novo gênero, surgido a partir de transformações de gêneros existentes, é também o *e-mail* ou comunicação via correio eletrônico. Híbrido de carta, telefonema, telegrama e de outros gêneros, o e-mail tem hoje uma identidade genética própria, vinculada às condições tecnológicas de sua produção e a uma comunidade discursiva que faz uso dele (2001, p. 87).

Essa constante mobilidade na tradição híbrida de formação dos gêneros é ressaltada por Bakhtin (2008b) na análise da obra de Dostoiévski, através da noção de *memória de gênero*, na qual o autor destaca a importância da memória na formação do gênero.

A noção de memória de gênero é problematizada nos trabalhos de Gary Morson e Caryl Emerson (1990) que ao analisarem a obra de Bakhtin percebem que esta idéia, implícita em algumas de suas obras, toma forma na edição de 1963 *de Problemas da Poética de Dostoiévski*, ainda que Bakhtin não aprofunde o conceito. A noção de memória presente em um gênero vai ser o elemento possibilitador do hibridismo de gêneros do passado no presente. Essa noção de memória como elemento formador do gênero vai estar diretamente ligada à construção de outros conceitos como a *carnevalização* e o *dialogismo* (OLIVEIRA, 2009).

Morson e Emerson (1990) em *Theory of Genres*, propõem que as categorias de gênero e romance só passaram a ser centrais no pensamento bakhtiniano durante o seu terceiro período, após os anos de 1930, quando este sofreu forte influência das idéias de Medvedev. Para este, uma obra como um todo é como “uma conceitualização específica do mundo e um gênero é um modo completo de concebê-lo” (MORSON; EMERSON, 1990, p. 272).

Ainda segundo estes dois teóricos, a crítica de Medvedev aos modelos formalistas de história da literatura é a primeira de várias tentativas de se tratar os gêneros como forças propulsoras na história da sociedade, da linguagem e da literatura. Nessa perspectiva, “o gênero reflete as mudanças sociais e, de forma retroativa, um novo gênero literário, quando emerge, procura ‘ensinar’ a se ver os aspectos da realidade sob uma nova forma” (MORSON; EMERSON, 1990, p. 227).

Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin percebe a influência que tal obra teve a partir de outros gêneros, mais precisamente, a vivência e a renovação da tradição de outros gêneros da *archaica* na ficção do escritor russo. Bakhtin aponta que o autor rememora a sátira menipéia⁷, conservando as particularidades desse gênero discursivo da Antiguidade. No entanto, o que particulariza essa construção discursiva na obra de Dostoiévski não é a sua memória subjetiva, mas a memória objetiva do próprio gênero por ele utilizado (BAKHTIN, 2008b). A menipéia, quando revivida na obra de Dostoiévski, combina-se com outros gêneros literários, renova-se, mas conserva sua essência. “O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento” (BAKHTIN, 2008b, p. 121).

O conceito de memória de gênero em Bakhtin nos permite perceber que há um processo de retroalimentação na hibridização de gêneros; enquanto um novo surge o anterior está sendo reatualizado e rememorado em outro espaço a partir de novas contextualizações.

O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*.
É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua

⁷A sátira menipéia tomou forma com o filósofo Menipo de Gádara no século II, tendo como precursor do gênero Antístenes, discípulo de Sócrates. Dos gêneros do sério-cômico que foram influenciados pelo folclore carnavalesco, Bakhtin cita este como aquele que mais possuía elementos da carnavalização, exercendo influência desde a literatura cristã antiga, passando pela Idade Média e Renascimento e fazendo-se presente na prosa romanesca de Dostoiévski.

permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um novo gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a arcaica que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja é uma arcaica com capacidade de renovar-se (BAKHTIN, 2008, B, p. 121).

Os conceitos de Bakhtin são propostos a partir de categorias literárias, mas nem por isso deixam de ser fundamentais quando aplicados à análise dos gêneros cinematográficos e suas formas narrativas. O tipo de análise que Bakhtin constrói acerca das propriedades de rememoração dos gêneros é extremamente atual. Em seu tempo, Bakhtin já vislumbra um novo tipo de produção na linguagem dos gêneros que conversa intimamente com a forma de produção dos textos midiáticos da contemporaneidade.

No contexto de análise das obras de Dostoiévski, Bakhtin observa que o caráter polifônico é o fio condutor entre sua obra e os gêneros do passado. Trata-se de um gênero puramente original, mas que, no entanto, não poderia ter surgido sem a propriedade memorialística do próprio gênero em si, que reascende toda uma tradição anterior fundamental para o surgimento do romance polifônico de Dostoiévski.

Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia, que, evidentemente, não havia nem poderia haver no ‘diálogo socrático’, nem na ‘sátira menipéia’ antiga, nem nos mistérios medievais, nem em Shakespeare, Cervantes, Voltaire e Diderot e nem em Balzac e Victor Hugo. Mas a polifonia foi preparada *essencialmente* nessa linha de evolução da literatura européia. Toda essa tradição, começando com os ‘diálogos socráticos’ e a menipéia, renasceu e renovou-se em Dostoiévski na forma singularmente original e inovadora do romance polifônico (BAKHTIN, 2008, p. 206).

A utilização de *memória de gênero* em estudos fílmicos já encontra referenciais, como aquele elaborado por Robert Bourgoyne em *A nação do filme*, que abordaremos mais adiante, no qual ele analisa filmes históricos norte-americanos e a resignificação dos eventos.

Em um estudo no qual analisa a produção dos *remakes* de ficção científica como novas possibilidades de operar a informação de acordo com as condições de produção de um dado contexto sócio-histórico, Oliveira (2009) percebe que a noção de *memória de gênero* apresenta a possibilidade de compreensão de um fenômeno que se constrói a partir da dinâmica de re-atualização de narrativas.

Dessa forma, ao abordarmos tal fenômeno, tendo em vista sua dinâmica e o gênero como quadro organizacional de

referencialidade dos textos a serem produzidos, temos um duplo reforço no caráter de renovação das produções textuais de ficção científica: seja pelo gênero que opera nesse sentido, seja pelo *remake* que retoma do passado e renova no presente (OLIVEIRA, 2009, p. 43).

Também no caso das chanchadas, que possuem uma formação essencialmente híbrida, a noção de *memória de gênero* torna-se fundamental, pois ajuda a compreender como a tradição de outros gêneros midiáticos se fazem presentes na linguagem discursiva dos musicais carnavalizados da Atlântida. Ao desfragmentar esse leque de possibilidades, percebo que são inúmeros os referenciais ligados pelo hibridismo cultural característico das condições de produção e que permeiam a conjuntura sócio-histórica de formação desse gênero. Filmes hollywoodianos, filmes cantantes nacionais, musicais do rádio e do teatro de revista são alguns dos gêneros midiáticos que irão contribuir na conformação discursiva dos elementos da linguagem das comédias musicais da Atlântida. A noção de *memória de gênero* é o que permite, por exemplo, afirmar que a chanchada, como desenvolvida dentro da cinematografia nacional, possuiu uma especificidade, uma originalidade que a distingue dos outros gêneros que a influenciaram. Em outros termos, a fusão dos muitos gêneros utilizados na chanchada e as suas circunstâncias de produção têm a ver com o contexto de sua formação, sendo que a *memória de gênero* atua como o elemento que permite a distinção deste tipo de filme, face aos outros gêneros, e a filiação, face aos gêneros que lhe influenciaram.

2.3.1 Da *memória coletiva* à *memória de gênero*: um diálogo entre Bakhtin e Halbwachs

Em *A nação do filme* (2002), Robert Burgoyne, ao analisar cinco filmes⁸ contemporâneos que questionam os mitos identitários dos Estados Unidos, percebe que estes se reportam à trajetória do próprio gênero no cinema norte-americano, para assim reconfigurar os fatos históricos que marcaram a história da nação. A partir do conceito de *memória de gênero* de Bakhtin, Burgoyne percebe que o gênero carrega memórias sedimentadas da história e da nação preservadas em sua forma cinematográfica. Sendo assim, o gênero pode ser entendido como um órgão de memória, pois ele capta segmentos da vida social, transformando-os em representações que estruturam e definem o que se passa na realidade social dos grupos.

⁸ Os cinco filmes em questão são: *Nascido em 4 de julho* (1989); *Forrest Gump* (1994); *Coração de Trovão* (1992); *JFK – a pergunta que não quer calar* (1992); *Tempo de Glória* (1989).

A proposta de um diálogo entre dois teóricos cujas obras e conceitos partem de lugares diferenciados surge em perspectiva ao entendimento do gênero como órgão de memória. Tal aproximação vem de Morson e Emerson, autores adotados por Burgoyne em suas análises. No estudo da obra de Bakhtin, tais autores entendem que o russo identificava “o gênero como um órgão chave da memória e um importante veículo de historicidade” (MORSON; EMERSON, 1990, p. 280). De um lado temos o sociólogo Maurice Halbwachs (2004) e seu conceito de *memória coletiva* e do outro o filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (2008b) e seu conceito de *memória de gênero*. Tais conceitos foram postulados em contextos específicos, mas que apresentam similitudes, pois compreendem a memória como uma construção de caráter social e coletivo.

Halbwachs (2004) tece análises sobre os processos de construção identitária dos diversos agentes que compõem um dado grupo social, tendo a memória como elemento catalisador. O autor vislumbra novas possibilidades de filiações sociais, mapeando os quadros constitutivos da vida cotidiana dos sujeitos. Tais quadros, presentes na trajetória social do homem, como família, religião e Estado, são determinantes por possibilitar diferentes processos e construções de sentidos presentes num mesmo grupo social. Sendo assim, mesmo não diferenciando memória coletiva de memória social ao longo da obra, transitando entre as duas noções, Halbwachs apresenta, em determinado momento, a *memória coletiva* como o cerne constituidor da memória social do homem, formada a partir de seus entrelaçamentos com os grupos sociais presentes em sua vida, em seu contexto sócio-cultural.

A partir de tais considerações acerca da memória, como estabelecidas por Halbwachs, é que devemos tomar as considerações de Bakhtin e suas reflexões sobre a formação dos gêneros discursivos. Ao estudar a origem da prosa romanesca de Dostoiévski, Bakhtin observa que o caráter original polifônico nas obras do escritor russo só foi possível mediante a incorporação de toda uma tradição de gêneros literários consagrados na memória e no imaginário cultural do Ocidente.

Para Bakhtin, a *memória de gênero* seria o elemento que torna possível a constituição de um diálogo entre o passado e o presente, despertando novas produções de sentido através de trocas culturais que ocorrem no universo da linguagem. Tomando a linguagem como meio de construção da cultura humana, os gêneros seriam reflexos das diferentes tendências de construções identitárias dos grupos sociais. Sob este aspecto, a memória social seria o elemento *sine qua non* para a consolidação do gênero,

possibilitando a atualização e a renovação de gêneros do passado no presente, constituindo um processo incessante de adaptação ao meio.

O produto cinematográfico desenvolvido através do gênero pode ser entendido como órgão cultural que define a memória e confere identidade cultural aos grupos sociais. Algo que se torna muito mais patente na perspectiva de formação da sociedade de massa na cultura contemporânea, onde os processos de adaptação ao meio se tornaram cada vez mais acelerados e guiados por uma ótica midiática.

As chanchadas enquanto gênero só são possíveis de se constituir e se consolidar no imaginário dos grupos sociais por meio da memória social, que produz diferentes sentidos sobre ela, sendo a memória um órgão vital para sua sobrevivência. O cinema, e, por conseguinte, o gênero, enquanto produções midiáticas que se constituem como instâncias de saber sobre o sujeito são representações sociais que atuam diretamente na formação da *memória coletiva* e identitária dos grupos. A linguagem enquanto primeiro lugar de inscrição da memória carrega toda uma construção cultural que materializa aspectos e elementos vivos da memória dos grupos.

2.4 O contexto dialógico dos gêneros cinematográficos

*Não há limites para o contexto dialógico.
(Mikhail Bakhtin)*

Após a fundação da Atlântida no início da década de 1940, quase instantaneamente as chanchadas se tornam carro-chefe do estúdio. O gênero que nasce ainda na década de 1930, na Cinédia, encontra no mais novo estúdio carioca um local profícuo para seu desenvolvimento.

A combinação entre música e comédia rendeu ao Brasil o primeiro gênero cinematográfico tipicamente brasileiro, de grande alcance popular e de produção contínua, ininterrupta durante os 21 anos de existência da Atlântida (VIEIRA, 1987).

Muito do sucesso é justificado pela concepção temática adotada na construção narrativa do gênero. Num momento em que o Estado brasileiro encoraja o desenvolvimento de laços identitários, projetando e criando símbolos nacionais, falar do Brasil, seus costumes e tipos foi amplamente condizente com o cenário em questão. As chanchadas produziram malandros felizes, tipicamente cariocas, imortalizados por Oscarito e Grande Otelo; traçaram um panorama do que seria o jeito cordial e feliz próprio de todo brasileiro; e elevaram o Carnaval a um *status* de manifestação definitiva

da cultura popular brasileira. Da ficção para o dia a dia, o discurso do Brasil faceiro construído pelas chanchadas dominou o imaginário sócio-cultural da nação, cristalizando uma imagem amplamente difundida também no exterior.

Como produto de um determinado contexto sócio-histórico, o gênero reflete as condições de produção do seu tempo, amparando-se em um discurso construído pela e para a sociedade. O que particulariza os gêneros midiáticos, especificamente o cinema, é o alinhamento entre arte e indústria na produção de sentidos construídos a partir da memória social de um grupo. Tal marca constitutiva do gênero discursivo midiático estará presente na concepção industrial das chanchadas, que, antes de tudo, serão produtos que obedecem a uma lógica mercadológica. Como abordamos no Capítulo 1, a concepção de gênero produzido por um alicerce comercial é encarada neste trabalho como uma das mais importantes bases para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, de acordo com a conjuntura liberal econômica, dominante na contemporaneidade. Essa é a realidade da formação dos gêneros a que me refiro no contexto estudado. As chanchadas são um produto sócio-cultural de caráter eminentemente mercadológico, alinhado a uma base elitista capitalista liberal, mas que têm suas raízes arregimentadas na cultura popular, por isso mesmo não podendo ser compreendida como lugar de conformação discursiva, mas sim como espaço de disputa ideológica. Devido a este aspecto comercial, as chanchadas foram por muito tempo consideradas uma cópia vulgar dos gêneros hollywoodianos, justamente por estarem alinhadas ao código de produção norte-americano, ou seja, aos interesses comerciais das elites. Entretanto, com o advento da cultura de massa, o espaço da mídia cinematográfica possibilitou que diversos atores sociais pudessem exercer influência sobre a produção cultural da sociedade. É neste sentido que pretendo tomar a concepção bakhtiniana de gênero, segundo a qual um discurso proferido é compreendido como espaço de disputa de diferentes vozes, e não como espaço de reprodução de uma única voz (BAKHTIN, 2008b).

Pinheiro (2002), ao analisar as formas de gêneros em textos midiáticos contemporâneos, justifica a escolha conceitual bakhtiniana, pautada na própria perspectiva do autor que, segundo ela, já percebia a instabilidade e velocidade das transformações sociais refletidas no gênero.

Para a análise de textos midiáticos, a concepção bakhtiniana parece ser a mais adequada, pois a flexibilidade de sua teoria permite a adequação e a transposição de seus fundamentos sobre a

organização genérica às obras deste tempo, especialmente, aos textos midiáticos contemporâneos (PINHEIRO, 2002, p. 267).

Para Bakhtin, o embate ideológico está centrado no âmago do discurso e se apresenta seja através do texto escrito seja através da linguagem cotidiana. Esse argumento acerca da linguagem se sustenta no fato de que cada palavra é dirigida a um interlocutor específico, num dado momento, e está sujeita a pronúncias, entonações e alusões distintas (STAM, 2000).

Na verdade, a língua não se transmite; ela dura e perdura sob a forma de um processo evolutivo contínuo. Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente da comunicação verbal; ou melhor, somente quando mergulham nessa corrente é que sua consciência desperta e começa a operar (BAKHTIN, 2002, p. 108).

Com isso remonto à noção de heterogeneidade bakhtiniana como constitutiva de todo o discurso. Bakhtin compreende a língua como um fenômeno ideológico que possui lugar histórico e social, sendo a enunciação através da fala sua unidade de análise. “O sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis” (BAKHTIN, 2002, p. 106). E sobre os contextos o autor completa: “Os contextos não estão simplesmente justapostos, como se fossem indiferentes uns aos outros; encontram-se numa situação de interação e de conflito tenso e ininterrupto” (BAKHTIN, 2002, p. 107).

Portanto o discurso presente em um gênero toma materialidade a partir de diferentes sentidos dependendo do contexto social onde ele está inserido. No caso das chanchadas, mesmo que estas sejam produzidas por setores ligados à elite capitalista ou atenda a princípios de construção identitária provenientes do Estado, quando tomada pelo público receptor, afloram diversos sentidos que não são passíveis de controle total por quem as produziu. As representações que se farão daí em diante dos signos presentes no discurso não estão amarradas a um único sentido. Outrossim, as chanchadas eram constituídas por profissionais e artistas que tinham formação artística em produções culturais destinadas a camadas mais populares da sociedade. O Teatro de Revista, herança dos famosos palcos da Praça Tiradentes, e os programas da Rádio Nacional são exemplos claros disso (AUGUSTO, 1989). A familiaridade entre o *cast* da Atlântida e o público foi um dos grandes fatores de sucesso das chanchadas, pois seus artistas já possuíam grande popularidade no rádio e no teatro.

No que se refere à produção e no desenvolvimento dos gêneros na cinematografia clássica, Calil destaca o poder do público receptor na composição e formação dos gêneros cinematográficos clássicos de Hollywood, apontando que “quando o público não era capaz de reconhecer um filme num determinado gênero, ele certamente fracassava na bilheteria” (1996, p.55). O processo de produção de um gênero cinematográfico, como no caso das chanchadas, precede de uma relação interacional entre produtor e receptor. Se a percepção genérica orienta o horizonte de expectativa do receptor do texto e indica o que deve ser criado por quem o produz, temos então um processo que pode ser classificado como dialógico tal qual o conceito postulado por Bakhtin.

O princípio do dialogismo se refere à constituição de sentido a partir do que é dito pelo outro, constituindo um processo de comunicação interativa. Sendo assim, a fala do outro é incorporada pelos diferentes discursos tanto do produtor quanto do receptor: “dialogismo, procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim” (BEZERRA, 2005, p. 194). Nesse caso, o discurso do outro constitui em parte o próprio discurso, uma vez estando imbricado em um determinado meio social, ele estará cercado pelos discursos que o circundam, estando sempre em conflito com estes outros discursos (VALENZI, 2003).

Quando Bakhtin propõe o conceito de dialogismo na análise da obra de Dostoiévski, ele vislumbra um determinado contexto para tal análise. O dialogismo e a polifonia estão relacionados à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco encontrado na literatura de Dostoiévski. Isso fica explícito quando ele afirma que o romance polifônico só pôde ser realizado com o advento do capitalismo, e justamente na Rússia do czar, por ocorrer, naquele contexto social, uma diversidade de universos conflitantes e grupos sociais diferentes, que propiciou uma ruptura ideológica e um novo tipo de romance que se contrapunha ao universo monológico (BAKHTIN, 2008b).

Bakhtin afirma que o dialogismo encontra no romance polifônico de Dostoiévski sua forma perfeita, pois o princípio da polifonia se remete automaticamente à posição e à forma das personagens em relação com o outro. Para o autor, as personagens do mundo dostoiévskiano se revelam de forma livre através do diálogo tu-eu, ou seja, um processo dialógico por natureza (BAKHTIN, 2008b). A representação das personagens em Dostoiévski está relacionada com a pluralidade de universos e consciências

presentes em um mesmo espaço que, ao interagirem e dialogarem entre si, formam o que o autor denomina grande diálogo do romance. Estes personagens não reproduzem posicionamentos do autor, visto como um organizador destes discursos, mas assumem um próprio posicionamento frente às idéias por eles representadas.

Nesse sentido, a idéia se torna importante ponto de análise do autor sobre o universo artístico de Dostoiévski, “a meta polifônica é incompatível com a forma comum estruturada em uma só idéia” (BAKHTIN, 2008b, p. 87). No universo polifônico não cabe a representação de uma única idéia. “O herói dostoiévskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo” (BAKHTIN, 2008b, p. 87). As características de inconclusividade da obra, realidade em formação, não acabamento, idéia e dialogismo dentre tantas outras presentes no romance polifônico de Dostoiévski, estão muito ligadas diretamente às próprias condições de produção que remetem ao cenário de vida do autor. A originalidade na obra de Dostoiévski diz respeito à capacidade que o autor teve em perceber, e de certa forma prever, a instabilidade social que se tornava cada vez mais latente em seu país. Ao abraçar esse contexto dando-lhe forma através dos seus personagens, livres e heterogêneos em seu discurso, o autor russo promoveu, segundo Bakhtin, uma ruptura com toda tradição literária que o antecedeu, dando origem ao romance polifônico.

A natureza polifônica das chanchadas não deve ser compreendida a partir da autonomia atribuída às personagens de Dostoiévski, ideólogos de um mundo em transformação, mas pelas possibilidades de sentido e posicionamentos que essa produção cinematográfica proporciona. Nas chanchadas há espaço para diversas vozes que interagem e constroem uma gama de sentidos. É impossível definir, por exemplo, a figura de um único herói presente na narrativa das chanchadas, pois esta condição é compartilhada entre as personagens tradicionais, os mocinhos e mocinhas e as personagens cômicas do malandro e do bufão. Estas personagens juntas transpõem um novo espaço social de convivência e de perspectiva, que alinha o tradicional e o popular, o rico e o pobre, não podendo mais ser compreendido somente de cima para baixo, mas também de baixo para cima, traço característico das sociedades de massa.

Quanto às condições de produção que envolvem o surgimento do gênero chanchada no Brasil, elas estão diretamente ligadas a uma profusão de novas vozes e universos em expansão. A massificação da cultura através do advento da indústria

cultural, a ampliação urbana e industrial e o surgimento de vozes e universos muito distintos em convivência num mesmo espaço produziram um gênero único com possibilidade de dar voz, no mesmo ambiente, a diferentes atores sociais.

O gênero romanesco em Dostoiévski é baseado em uma realidade em transformação, as personagens não correspondem a uma única voz, e seus discursos são embasados pela inconclusibilidade e diferença. O que diretamente está relacionado com o contexto social da Rússia na virada do século XIX para o XX. Os gêneros cinematográficos também remontam às transformações avassaladoras ocorridas na vida do homem do início do século XX. No âmbito das chanchadas, estas estão diretamente ligadas às transformações sociais que estão ocorrendo no Brasil naquele momento. O país passava por grandes transformações em todas as esferas da vida social. Ocorre uma mudança do agrário para o industrial, do regional para o nacional, do interiorano para o urbano (ORTIZ, 1988). A industrialização fez crescer as grandes cidades, modificou as formas de sócio-interação entre os diversos grupos sociais, e fez emergir diversos outros, como a classe trabalhadora assalariada. Tais transformações sociais estão presentes em algumas chanchadas a partir do tema abordado para o desenvolvimento do enredo, através de elementos como: a convivência de personagens que vão tipificar traços da cultura popular urbana, como o malandro, o cafajeste, o boêmio, o folião; representações da idealização social das elites através de mocinhas distintas, qualificadas para casar e mocinhos de formação militar e caráter irrefutável; construção de mitos e símbolos que vão ao encontro das transformações da realidade social brasileira.

A construção da interatividade social no espaço comum de convivência dessas personagens diferentes entre si e representativas de diferentes grupos sociais vai conversar diretamente com a diversidade do espaço social urbano que emergia no Brasil naquele momento. A composição de tipos tão diferentes de atores sociais de classes diversas, que são levados a conviver no mesmo espaço, é o que dá o tom da característica dialógica desse gênero.

Tratando-se de uma forma de arte voltada para a cultura de massa, o cinema e os gêneros produzidos por ele refletem a pluralidade de vozes e grupos sociais que compõem os novos espaços sociais do homem no século XX. Indo além da crítica dos frankfurtianos Adorno e Horkheimer (1985), que viam a produção cinematográfica como eminentemente alienante por massificar a produção cultural de uma dada

sociedade, destaco a posição de Walter Benjamin. Benjamin (1994), outro teórico dessa mesma escola, que via no cinema um dispositivo democratizante cuja dimensão pedagógica auxiliava os indivíduos a se relacionarem com o entorno, ao treinar os sentidos e a consciência, conforme o ritmo frenético dos hiperestímulos da metrópole.

Os novos gêneros produzidos pelo cinema, como as chanchadas, foram desenvolvidos a partir de uma interação entre produtor e público receptor. Essa relação é medida a partir do interesse do público, que ao fazer com que um determinado gênero se torne sucesso comercial, está determinando e se posicionando frente ao produto que lhe é oferecido, demarcando o seu próprio espaço de representação sócio-cultural. Sob essa perspectiva se dá o processo inovador do cinema, o de dar voz a diferentes atores sociais que compõem a cultura de massa. Por si só esse processo de interferência e posicionamento já caracteriza a natureza dialógica e diversa presente na produção dos gêneros e conseqüentemente das chanchadas. Um bom exemplo é a diversidade de personagens diferentes que vão povoar esse gênero, personagens de extratos sociais diversos, que são levados a compor o mesmo espaço da trama possuindo as mesmas possibilidades de voz.

As formulações apresentadas por Bakhtin contribuem para que possamos refletir acerca das nuances existentes no intercâmbio verbal que ocorre na linguagem artística do gênero cinematográfico, não se atendo somente neste segmento, extrapolando para o cotidiano social dos homens à medida que a linguagem é passível de representação cultural e posições políticas. Ao construir as suas principais referências em torno de personagens que povoam a cultura popular, as chanchadas se estabelecem como meio em que essas diferentes vozes terão o mesmo lugar discursivo.

Ainda que o desfecho final dos filmes da chanchada sigam um traço de conformidade que leva a um final feliz ou a um final que não quebra com as perspectivas sócio-convencionais, existe um espaço de resistência de figuras marginalizadas no dia a dia, mas que nas comédias musicais da Atlântida ganham lugar de destaque, quando não, por muitas vezes são dignificados e alçados ao *status* de herói.

Em muitas dessas chanchadas a representação de herói é dividida entre a personagem tradicional do mocinho galã e da personagem cômica caracterizada pelo bufão, malandro e esperto. Na comédia *western Matar ou Correr* (1954) paródia do grande sucesso de Hollywood *Matar ou Morrer* (1952), Oscarito e Grande Otelo são dois escroques alçados ao *status* de heróis. Enquanto o primeiro torna-se xerife da

cidade, o segundo ocupa o papel de seu braço direito. Juntos são incumbidos de por fim ao bandido *Jesse Gordon*, interpretado pelo eterno vilão José Lewgoy. No mesmo filme, o galã John Herbert interpreta *Bill* o mocinho que também divide o papel de herói. No entanto, por meio de muitas situações atrapalhadas cabe ao xerife interpretado por Oscarito e a seu braço direito, vivido por Grande Otelo, por fim à bandidagem da cidade. O desfecho da história é marcado pela previsibilidade do *happy end* entre mocinha e galã, mas contém uma cena curiosa onde Oscarito e Grande Otelo terminam a história com um engraçadíssimo beijo acidental, marcando o forte tom de paródia da trama.

Aviso aos Navegantes (1950) é outro bom exemplo do deslocamento do lugar do herói nas tramas das chanchadas. A história é desenvolvida em torno de um grande transatlântico que sai de Buenos Aires com destino ao Rio de Janeiro. Nesse filme, em meio a diversas tramas que complementam a história, Oscarito é *Frederico* um passageiro clandestino que junto a *Azulão*, ajudante de cozinha interpretado por Grande Otelo, vão ser vitais para por fim à conspiração internacional do *Professor Scaramouche* vivido novamente pelo eterno vilão José Lewgoy. O final reservado para o *happy end* entre o oficial da marinha *Alberto* (Anselmo Duarte) e a mocinha *Cléia* (Eliana) também abre espaço para a condecoração dos dois heróis bufões.

Em ambos os filmes tais situações presentes na trama corroboram o deslocamento do posicionamento do herói. Enquanto gênero fílmico que se enquadra numa perspectiva convencional de desfecho, a chanchada apresenta uma proposta diferenciada do herói clássico que torna o bufão essencial para a trama alçando-o também ao *status* de herói. A este herói clássico que obedece às regras oficiais interpretados por mocinhos de patente militar soma-se a imagem do bufão que, por vias inusitadas, assume também o seu lugar no *panteon* dos heróis.

2.5 As chanchadas e a cosmovisão carnavalesca

A tradição carnavalesca no Brasil remonta ao início do século XVIII, tendo influência dos entrudos lusitanos, ocorrendo aqui uma festa fortemente ligada às tradições portuguesas associadas à bebedeira e excessos escatológicos. No entanto, o século XIX é marcado como paradigmático para a constituição do carnaval carioca, tal qual compreendemos até hoje (FERREIRA, 2005). Após a chegada da família real e com a ascensão de uma classe burguesa na cidade do Rio de Janeiro, uma nova

celebração carnavalesca é enfatizada, surgem os bailes a fantasia, de tradição burguesa e mais tarde os ranchos e blocos carnavalescos (FERREIRA, 2005).

Ferreira (2005) observa que nas três primeiras décadas do século XX o carnaval carioca vai absorver as transformações sociais que ocorrem durante o período da república e que traçam a chegada da modernidade contemporânea no cenário sócio-cultural do país e da cidade do Rio de Janeiro. Nesse período, onde ocorre a valorização do nacional a partir de aspectos da cultura popular, é que a identidade cultural do brasileiro vai estar fortemente ligada à tradição carnavalesca. Seja sob a influência das elites governamentais que buscavam um traço de integração entre o povo brasileiro, seja pela influência de uma cultura de classe média urbana que emergia na capital do país, o carnaval carioca vai se configurando como um espaço sócio-identitário do homem brasileiro.

O cinema nacional também se apropria dessa conjuntura sócio-cultural que se estabelece da cidade do Rio de Janeiro para todo o Brasil, desenvolvendo filmes musicais que têm como pano de fundo a cosmovisão carnavalesca. No capítulo anterior, vimos que a tradição de filmes cantantes, que têm o carnaval carioca como motivo de enredo da trama, surgem ainda nos primeiros anos de cinema no Brasil. Autores como João Luiz Vieira (2003), Sérgio Augusto (1989) e Carlos Alberto de Souza (1998), observam que estes filmes foram precursores da formação do gênero musical carnavalizado que iria ser desenvolvido no Brasil através das chanchadas.

A tradição de criar tramas tendo o carnaval carioca como motivo do enredo vai alcançar seu auge nas chanchadas musicais que a Atlântida produzirá a partir da década de 1940, quando estes filmes se cristalizarão no imaginário popular, tornando-se a marca registrada do estúdio.

Contudo, o carnaval nas chanchadas da Atlântida se fará presente não apenas nas marchinhas e músicas entoadas pelos artistas dos filmes, mas, principalmente, pela cosmovisão carnavalesca que ditará o espírito chanchadesco desses filmes. Através do carnaval estas personagens irão estabelecer um elo identitário com o público espectador, construindo dentro da trama um lugar onde a ótica carnavalesca será objeto de idealização da vida. O elemento comum entre essas personagens será o espírito folião do carnaval, fazendo com que a festa, que dura três dias num ano, ganhe, nas chanchadas, contornos maiores e se associe ao cotidiano social dos indivíduos personificados na trama.

Sob este aspecto a tese de Bakhtin acerca da carnavalização presente no universo discursivo da literatura ocidental é de grande importância, pois revela a ação do elemento carnavalesco na linguagem dos gêneros discursivos desde a Antiguidade. O teórico russo levantou sua tese sobre a carnavalização pela primeira vez em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008), quando percebeu que a ótica carnavalesca atravessou diversos gêneros desde a Antiguidade até o romance do escritor russo. Mais tarde houve um aprofundamento do conceito em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais* (2008). A partir de suas análises acerca da obra de Rabelais, Bakhtin observa que na Idade Média e no Renascimento, o carnaval desempenhou um papel simbólico fundamental na vida social das pessoas, sendo esse período o mais rico para a sua realização. Para Bakhtin, a carnavalização presente na linguagem dos gêneros foi o que possibilitou o hibridismo de muitos deles e determinou a sua forma discursiva.

Ao remontar à formação dos gêneros a partir da Antiguidade Clássica, e posteriormente ao período Helênico, Bakhtin (2008b), observa nuances existentes na construção discursiva de uma gama de novos gêneros pertencentes ao campo do sério-cômico, tais como o *diálogo socrático*⁹, a *sátira menipéia* e a *literatura dos simpósios*¹⁰, que possuíam uma particularidade característica desse novo campo genérico. Essa particularidade que os unia derivava, segundo Bakhtin, do folclore carnavalesco.

A despeito de toda a sua policromia exterior, esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o *folclore carnavalesco*. Variando de grau, todos eles estão impregnados de uma *cosmovisão carnavalesca* específica e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais (BAKHTIN, 2008b, p. 122).

A cosmovisão carnavalesca será o elo que define a tradição discursiva dos gêneros do passado com os gêneros do presente. Grande parte da tradição literária ocidental, e em alguns casos também na literatura oriental, será marcada pela força vivificante e transformadora do ritual carnavalesco (BAKHTIN, 2008b).

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isto, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam, mesmo em

⁹Bakhtin define o diálogo socrático como um gênero memorialístico basicamente definido por palestras reais proferidas por Sócrates e que chegaram até nós através de Platão e Xenofonte.

¹⁰Bakhtin se refere à literatura dos simpósios como um tipo de gênero que descreve os festins e bebedeiras da Grécia Antiga.

nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identificá-los (BAKHTIN, 2008b, p. 122).

Bakhtin chama essa literatura específica de literatura carnavalizada que, direta ou indiretamente, sofreu a influência do folclore carnavalesco, tendo o gênero sócio-cômico como o primeiro exemplo desse tipo de literatura. A partir desse campo genérico o autor desenvolve as variedades da linha carnavalesca que atravessará outros gêneros a posteriori até chegar ao romance de Dostoiévski.

A carnavalização é um conceito que nasce nos estudos de Bakhtin como uma transposição do ritual do carnaval para a linguagem da literatura. A idéia de carnaval em Bakhtin se remete a todo tipo de manifestação popular, sob base carnavalesca, o que de fato atribui uma abrangência maior ao termo, assimilando festividades diversas como o *Festival dos Tolos* e a *Festa do Asno*.

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares (BAKHTIN, 2008b, p. 139).

O que particulariza a transição das características do rito carnavalesco para a linguagem carnavalizada da literatura é apresentada através da ação carnavalizada entre as pessoas. Bakhtin enfatiza que o carnaval é um “espetáculo sem ribalta”, onde não há espaço definido entre atores e espectadores, onde todos participam da ação carnavalesca. “No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele [...]” (BAKHTIN, 2008b, p. 140). Esta constatação nos leva à categoria de *livre contato familiar*, construída por Bakhtin para explicar as eliminações hierárquicas e a relação de igualdade de ações entre os homens conforme ocorre na lógica carnavalesca. Bakhtin ressalta que no carnaval o poder hierárquico-social da vida extracarnavalesca é liberto por um novo *modus* de relação mútua entre os homens. Essa livre relação familiar é estendida a tudo, inclusive a valores e idéias, o que Bakhtin define como *mésalliances carnavalescas*. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 2008b, p. 141).

O livre contato familiar e a inversão de valores imbricados na cosmovisão carnavalesca nos levam à última categoria essencial da carnavalização, a profanação. Formada pelos sacrilégios e valorização da baixeza, a profanação é transposta através das indecências relacionadas ao corpo, à terra e às paródias muito relacionadas aos textos bíblicos (BAKHTIN, 2008b). Ao postular essas categorias presentes na cosmovisão carnavalesca, Bakhtin enfatizou que elas não estavam relacionadas a idéias abstratas acerca da liberdade e igualdade. Ele demonstrou uma preocupação em trazer um caráter de concretude às suas idéias, ou seja, que tais categorias apoiavam-se em práticas concretamente sociais.

São, isto sim, 'idéias' concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade européia. Por isso foram capazes de exercer enorme influência na literatura em termos de forma e formação do gênero (BAKHTIN, 2008b, p. 141).

A criatividade de Mikhail Bakhtin em aproximar a realidade social dos homens com a produção discursiva dos gêneros da literatura como uma forma cíclica de relação que se estabelece através da cosmovisão carnavalesca é, sem dúvida, o traço que vai marcar minha análise da linguagem carnavalizada das chanchadas.

A aproximação entre o conceito de carnavalização e o cinema não é um fato novo no campo das ciências sociais e humanas. A influência do espírito carnavalesco em alguns gêneros e filmes torna-se mais perceptível no caso, por exemplo, de filmes como *Decameron* (1971) e *Contos de Canterbury* (1972) de Pasolini e *Satyricon* (1969) de Fellini, onde os textos remetem a adaptações de obras medievais e/ou de gêneros carnavalizados. Robert Stam (2000) aproxima as categorias bakhtinianas para a análise de outros gêneros cinematográficos onde enxerga elementos da linguagem carnavalesca. Stam cita um filme *indie*¹¹, do início da década de 1970, observando como o escárnio carnavalesco se apresenta a partir do coroamento-destronamento.

O carnaval coroa e destrona; ele arranca de seus tronos monarcas e instala hilariantes reis da bagunça em seus lugares. Um filme que dá uma vaga idéia das possibilidades contemporâneas desse tipo de coroação e destronamentos cômicos é *Triccia's Wedding*, do começo da década de 70. Realizado e representado pelos 'Cockettes', um grupo de travestis de São Francisco, o filme mostra uma jocosa recepção de casamento para Patrícia Nixon nos gramados da Casa Branca. Um anarquista gay coloca LSD no

¹¹O termo indie é utilizado para denominar filmes independentes de baixíssimo orçamento e que geralmente só são exibidos no circuito *off* ou de filmes de arte.

ponche, o que leva um cômico retorno do reprimido e a uma humilhação simbólica dos poderosos (STAM, 2000, p. 89).

A coroação e o destronamento são uma análise de Bakhtin sobre as possibilidades de inversão de valores que ocorrem no rito do carnaval. Na figura do bufão coroado como rei reside o núcleo central da cosmovisão carnavalesca, “[...] a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a idéia fundamental do carnaval” (BAKHTIN, 2008b, p. 142). Bakhtin aponta que essa característica de destronamento determinou um tipo especial de construção das imagens artísticas, e de obras inteiras da literatura. Isso, sem dúvida, influenciou a formação e a trajetória dos gêneros no cinema, uma vez que os mesmos se constituíram inicialmente a partir da tradição literária.

Como bem enfatiza Dias (1993), as chanchadas, como gênero, estavam imersas na linguagem carnavalizada. A autora determina a carnavalização nas chanchadas a partir da paródia e da sátira, principalmente relacionadas à crítica e ao *status quo* da produção de filmes de Hollywood, justificando sua idéia na soberania desses filmes no mercado nacional de cinema brasileiro e na incompatibilidade técnica de reproduzi-los.

Penso que a paródia e a sátira são dois importantes elementos que tornam possíveis justificar a linguagem carnavalizada do gênero, mas que não podem por si só sintetizar a forma carnavalesca das chanchadas. A carnavalização nas chanchadas é a forma máxima de expressão da cultura popular. É toda uma representação cultural mesclada em diferentes raízes que através da cultura do riso sedimenta sua posição e cosmovisão em relação ao mundo. Esse mundo carnavalizado é representado no gênero por seu discurso, que pode ser representado por sua opção estética, seu repertório musical, ou seja, pela linguagem seja ela verbal e/ou imagética que tem raízes na cultura popular. Nesse sentido, a análise de Dias (1993) é de grande importância porque fala diretamente sobre uma cultura que se estabelece em oposição à outra, que questiona a oficialidade e um determinado primor estético.

Na chanchada musical *Carnaval Atlântida* (1952), dirigida por José Carlos Burle ocorre um coroamento de toda uma cosmovisão considerada popular e que é marginalizada pela personagem do produtor/diretor de cinema. O dono do estúdio Acrópole, Cecílio B. de Milho, clara referência ao grande produtor e diretor hollywoodiano Cecil B. De Mille, busca um roteiro de um filme épico sobre Helena de Tróia. Ele é procurado por dois roteiristas interpretados por Grande Otelo e Colé, que

desenvolvem o argumento como uma chanchada carnavalesca. O produtor, enfurecido, além de desqualificar o roteiro, rebaixa os dois roteiristas ao cargo de faxineiros. Esse filme da Atlântida utiliza o recurso da metalinguagem como uma forma de parodiar o próprio gênero desenvolvido pelo estúdio. As chanchadas que eram consideradas, pela crítica especializada, como gênero vulgar, ligado às massas populares, e tem sua fórmula de sucesso colocada em xeque ante um gênero considerado mais pomposo e sério, os grandes épicos. A figura do produtor/diretor revela o traço de seriedade da cultura erudita que entra em choque com o riso e o escárnio da cultura popular. Nesse filme, ocorre uma inversão do baixo com o alto, o sério com o cômico, revelando um coroamento de um gênero ligado à cultura popular, ao deboche, à sátira e ao riso, características da cosmovisão carnavalesca.

Ao vislumbrar um argumento chanchadesco para a história de Helena de Tróia, os dois roteiristas revelam a impossibilidade de se transportar para a realidade social brasileira um modelo de sucesso hollywoodiano, que não é nosso. Na verdade, através da paródia e da sátira, na tentativa de criação de um filme que se opõe ao modelo erudito, os criadores desse argumento enaltecem o produto nacional como a fórmula de maior sucesso do nosso cinema, a que tem mais a ver com o público brasileiro.

O argumento do filme tece uma crítica ao que é considerado erudito, mas que, no entanto, não tem apelo popular. Esta fórmula é substituída por outra de sucesso, que apesar de criticada revela o traço característico da cultura popular, tendo o riso como elemento principal que caracteriza esse elo entre produto nacional e público espectador/consumidor.

O enaltecimento do riso como uma forma de expressão da cultura popular é um assunto amplamente abordado por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento o contexto de François Rabelais* (2008). O autor afirma que o carnaval representa um universo lúdico que questiona todas as normas, sendo o riso a vitória sobre a morte, sobre o sagrado e os sistemas que oprimem o povo. “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso” (BAKHTIN, 2008a, p. 7). Rabelais foi dentre todos os autores de seu tempo o maior porta-voz do riso popular carnavalesco, aquele que soube expressar melhor a cosmovisão carnavalesca que impregnava simbolicamente a vida cotidiana do homem medieval e renascentista. O riso, o escárnio, o culto do que é relativo à região do baixo corporal humana estiveram presentes em toda a obra rabelsiana, e, efetivamente, foi, segundo Bakhtin, o que tornou a obra de Rabelais relegada ao esquecimento. Justamente por traçar uma literatura

ligada à cultura popular carnavalesca, Rabelais foi mal compreendido em seu tempo, tendo posterior reconhecimento a partir da análise bakhtiniana. A oposição popular/erudito, sério/cômico é uma querela que vem atravessando os tempos.

O riso presente na chanchada não é particularmente o mesmo presente na obra de Rabelais, nem mesmo aquele das obras cinematográficas citadas anteriormente. Em tais obras o baixo corporal humano, como nádegas, urina e fezes é evocado tomando a centralidade da linguagem. Mas nem por isso o riso na chanchada deixa de se remeter à paródia e ao deboche, onde o escárnio se apresenta. O que geralmente se encontra por baixo toma a centralidade na linguagem das chanchadas; há espaço para esse humor satírico, mas não totalmente libertino. Isto em si é diferenciado pelo contexto de produção dessa linha discursiva, onde, a meu ver, não há uma sobreposição de um mundo por outro, mas na convivência paralela de dois mundos e, possivelmente, de outros tantos. No contexto rabelaisiano, onde Bakhtin (2008a) aponta que os gêneros carnalizados viveram seu apogeu, o caráter medieval/renascentista era único, e o rebaixamento escatológico era a forma singular de se regenerar, renascer.

No caso das chanchadas, onde as condições de produção apontam para uma sociedade urbana de massa, não há conformação de uma linguagem unívoca, mas a representação de um discurso híbrido que se remete a diversos agentes que compõem a sociedade. Para melhor compreender esta característica da chanchada, adoto o conceito de *circularidade cultural* proposto por Bakhtin (2008a) ao analisar a carnavalização na obra de Rabelais. Se no século XVI o riso encontra seu apogeu, no século XVII, ocorre uma deterioração do espírito do riso carnavalesco e surge uma nova conjuntura social onde o riso é combatido, mas nunca exterminado.

O século XVII marcou a estabilização do novo regime, o da monarquia absoluta, dando nascimento a uma 'forma universal histórica' relativamente progressista. Ela encontrou sua expressão ideológica na filosofia racionalista de Descartes e na estética do classicismo. Essas duas escolas refletem traços fundamentais da nova cultura oficial, distinta da cultura da Igreja e do feudalismo, mas impregnada como esta última de um tom sério, autoritário, embora menos dogmático (BAKHTIN, 2008a, p. 87).

Porém Bakhtin admite que, mesmo combatida, a cultura do riso carnavalesco popular resiste.

No entanto, essa tradição não desaparece, ela continua a viver e a lutar por seu direito à resistência, tanto nos gêneros canônicos inferiores (comédia, sátira, fábula) como principalmente nos gêneros não-canônicos (o romance, a forma particular do diálogo

de costumes, os gêneros burlescos, etc.); ela sobrevive também no teatro popular (Tabarin, Turlupin, etc.) (BAKHTIN, 2008a, p. 88).

Esse quadro de confrontação é essencial para o entendimento do conceito de *circularidade cultural*, que está relacionado a um espaço de disputa que vai marcar o século XVII em diante, na história da cultura popular e na linguagem universal literária. Os elementos da cultura popular carnavalesca passam a compor e resistir através de resignificações da cultura erudita e no compartilhamento de padrões e signos, encontrando espaço para a rebeldia e para o protesto, através de outros gêneros que vão resguardar a cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 2008a).

Nesse sentido, é importante destacar o trabalho de Soleni Fressato (2008) que faz um apurado estudo do conceito de *circularidade cultural* em Bakhtin, aproximando-o das condições de produção das comédias realizadas por Mazzaropi. A autora situa a representação da personagem de *Jeca Tatu* como uma forma de resistência da cultura popular em disseminar outro tipo de representação do trabalhador camponês agrário. Através do deboche, o camponês na figura do *Jeca* consegue subverter a imagem de massa de manobra dos coronéis, alterando sua significação para um espaço de contestação da cultura dominante. “Utilizando-se do riso e da paródia, Mazzaropi representa uma dimensão da cultura popular muito próxima da proposta por Bakhtin. [...] Por meio de seu comportamento ingênuo e malicioso, Jeca Tatu escapa e debocha da estrutura de dominação e submissão” (FRESSATO, 2008, p. 197).

Assim como nos filmes do *Jeca*, os heróis bufões da chanchada também encontram espaço de resistência através do deboche, da sátira e dos diálogos dúbios. A linguagem das chanchadas constitui-se não em um ponto de convergência, mas em espaço de disputa de diversas vozes, onde a cultura popular resiste através do riso e da cosmovisão carnavalesca.

No mais, a *carnavalização* em Bakhtin (2008) vai remontar ao próprio processo de hibridização dos gêneros, pois a ótica carnavalesca vai atravessar toda a tradição dos gêneros ocidentais, determinando suas particularidades fundamentais, produzindo uma relação de linguagem entre os gêneros do passado e os do presente, articulando o dispositivo de memória vivo em todos os gêneros.

CAPÍTULO 3

A ANÁLISE DO GÊNERO EM DUAS PRODUÇÕES: AVISO AOS NAVEGANTES E CARNAVAL ATLÂNTIDA

*No teatro e no cinema o seu conceito subiu
'Cupim', 'Papai Fanfarrão',
'O Golpe', 'Zero à Esquerda',
Foram seus sucessos teatrais
Relembramos suas fitas geniais
Hoje, uma chanchada no asfalto
O Império engalanado o eleva
No pedestal mais alto...*

*(Trecho do samba enredo de 1978, Oscarito, Carnaval e Samba,
Uma Chanchada no Asfalto, da escola de
samba Império Serrano)*

Em seus anos de existência a Atlântida produziu um total de 66 longas metragens de ficção, dentre os quais a grande maioria foi de chanchadas. A proposta deste capítulo é tecer uma análise focada em duas produções específicas do estúdio, *Aviso aos Navegantes* (1950) e *Carnaval Atlântida* (1952). Ambos são produções de grande sucesso do início da década de 1950, período fértil na realização do gênero no país.

Tendo feito, no segundo capítulo a discussão do quadro teórico-metodológico que embasa este estudo, agora a proposta é utilizar tais conceitos na análise dos dois filmes. No primeiro momento, vimos como a memória social articulou os elementos da cultura popular na criação das chanchadas, agora veremos como as chanchadas trazem estes elementos, cristalizando todo um imaginário enraizado na identidade nacional brasileira.

A partir de recortes dos dois filmes, busco aproximar a discussão teórica, contextualizando-a na narrativa do gênero. Nesse sentido, vou focalizar a construção de identidade e memória da sociedade brasileira, a linguagem carnalizada das chanchadas, as fontes de hibridismo presentes em sua linguagem, e a relação do gênero com a trajetória do cinema nacional.

3.1 Considerações sobre a metodologia e o *corpus* de análise

Analisar um filme não é uma tarefa fácil. Longe disso, um filme em sua própria composição possui uma enormidade de elementos. Analisar, como nos diz Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2005, p. 42), “É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente”.

Entendo que meu recorte analítico é parte de uma seleção interpretativa que se configura como um olhar possível acerca do objeto investigado, e que todos os processos que caracterizam a pesquisa representam conjuntamente o objeto de estudo. Sendo assim, a seleção temática, o recorte empírico, a análise das condições de produção, a escolha das categorias teórico-conceituais são etapas percebidas como metáfora do objeto de estudo e, desde já, se constituem como procedimentos analíticos.

A análise será realizada a partir das principais categorias teóricas traçadas neste trabalho, ou seja, *memória de gênero; memória coletiva; hibridismo; carnavalização; polifonia; dialogismo e circularidade cultural*. Somando essas categorias à própria narrativa fílmica, na construção do tema, das personagens, das músicas, dos cenários, dos figurinos e de outros elementos que compõem o material áudio-visual, busco aprofundar as questões propostas.

O problema é justamente como sintetizar em análises um material tão rico que compreende mais de 180 minutos de projeção. Nesse sentido as considerações de Suzy Lagazzi (2007; 2009), na análise do documentário *Tereza* quando trata da apropriação do recorte por parte do analista do discurso, são fundamentais. Minhas perspectivas vão ao encontro do trabalho apresentado pela autora quando percebo que sua idéia de recorte converge com a proposta do meu trabalho.

Ao reforçar a noção discursiva de recorte a autora vai buscar aporte teórico na Análise do Discurso (AD) para justificar sua escolha, tendo em vista as considerações estabelecidas por Orlandi (1984), que concebe a noção de recorte como “uma unidade marcada pela incompletude” (ORLANDI, apud LAGAZZI, 2007, p. 1). Lagazzi toma o recorte de análise como um enunciado, uma série que terá diversos pontos de deriva possíveis, estando sempre aberto às interpretações. Entendo que essa apropriação da noção de recorte é fundamental em minha metodologia, por aproximar o método interpretativo do descritivo. A escolha do recorte torna-se assim não um fechamento em si, mas, uma escolha interpretativa do analista, configurando-se como uma proposta possível entre tantas outras que poderão ser estabelecidas. Nesse sentido, o

pesquisador/analista não estaria nunca fechando questões, mas abrindo mais um canal de possibilidades a partir de seu olhar sobre um determinado *corpus*.

Ao analisar um objeto semelhante ao meu (o objeto em questão é um filme documentário brasileiro *Tereza*, de 1992) os procedimentos de Lagazzi tornam-se mais uma vez importantes, por distinguir os conceitos de composição e complementaridade na análise do texto-fílmico, do imagético e do verbal. “Não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra” (LAGAZZI, 2007, p. 3). Assim como Lagazzi, também vou aderir à idéia de composição para estabelecer as relações entre os elementos verbais e não-verbais presentes no discurso dos filmes que serão analisados.

Logo, o conceito de recorte tal como proposto pela autora terá a função de denominar os diversos trechos que serão problematizados na análise, podendo se constituir como seqüências, cenas, ou mesmo um único plano que possa trazer elementos para a presente discussão.

Para um maior entendimento da hierarquização das escolhas conceituais e analíticas adotadas, aponto as categorias do universo bakhtiniano como basilares na sustentação teórico-metodológica do trabalho. Serão elas as categorias macro no universo de análise do gênero. Esclareço que ao formular seus conceitos, Bakhtin tem como horizonte analítico os estudos culturais a partir de obras literárias, mas nem por isso estes conceitos deixam de ser aplicáveis à linguagem cinematográfica, que, como vimos, nos primórdios do cinema tomou a literatura e o teatro como referências para o desenvolvimento de sua linguagem.

Voltando a escolha do *corpus* de análise para este capítulo, ressalto que muitos filmes foram vistos até que fossem selecionados *Aviso aos Navegantes* (1950) e *Carnaval Atlântida* (1952). Outros filmes como *Matar ou Correr* (1954), *O homem do Sputnik* (1959), *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Esse Mundo é um Pandeiro* (1947) e até mesmo *Amei um Bicheiro* (1952) se mostraram como fontes ricas de hibridismo de gêneros. No entanto, os filmes escolhidos se encaixam mais no perfil de gênero focalizado, tendo por principais referências a comédia e o musical, e por se constituírem em grandes sucessos de bilheteria do estúdio.

A década de 1950 significou para a Atlântida um momento de estabilização dos processos de produção e exibição de filmes no mercado de cinema brasileiro, e isso se deve ao fato da aquisição da Atlântida pela companhia de cinemas Severiano Ribeiro. Finalmente, agora era possível dizer que de fato os filmes da Atlântida possuíam lugar

garantido para exibição, já que o grupo Severiano Ribeiro possuía um grande número de salas em todo o país.

A história de *Aviso aos Navegantes*, dirigido por Watson de Macedo, gira em torno de um grupo de personagens que estão prestes a realizar um cruzeiro marítimo de Buenos Aires com destino ao Rio de Janeiro. A tripulação ilustre traz a estrela de teatro musical *Cléia* vivida pela atriz Eliana, estrela maior dos musicais da Atlântida; o imediato do navio *Alberto* (Anselmo Duarte) paixão da protagonista; *Adelaide* (Adelaide Chiozzo) amiga de *Cléia* e também atriz de musicais; o afetado príncipe *Suave Leão* (Ivon Cury) milionário apaixonado por *Cléia* e *Frederico* (Oscarito), um ator de *vaudeville* sem sucesso e incompreendido em seus números musicais. A trama se desenvolve em torno das situações típicas de comédias de erros, acrescida de uma intriga de espionagem internacional impulsionada pelo vilão *Professor Scaramouche* (José Lewgoy). *Aviso aos Navegantes* teve grande empatia popular quando lançado nos cinemas brasileiro e conquistou a simpatia mesmo de críticos ferozes, como Leon Eliachar da Revista *Cena Muda*, que chegou a relacionar o trabalho de Watson de Macedo no filme como a segunda melhor direção do ano de 1952 (A CENA MUDA, 1952).

O desenvolvimento da história do filme é basicamente sobre os encontros e desencontros românticos entre a mocinha e o mocinho da trama, *Cléia* e *Alberto*, as investidas românticas de *Suave Leão*, e as trapalhadas de *Frederico* e *Azulão* (Grande Otelo) ajudante de cozinha do navio, que acaba por se aliar a *Frederico* na tentativa de evitar os planos do maléfico *Professor Scaramouche*.

Já *Carnaval Atlântida*, um dos filmes de maior sucesso comercial da Atlântida, conta a história de um estúdio fictício chamado Acrópole que busca desenvolver uma grande produção épica da história de Helena de Tróia. Para tanto, o produtor/diretor *Cecílio B. de Milho* (Renato Restier) pensa em contratar o professor *Xenofontes* (Oscarito) especialista em história da Grécia antiga, para desenvolver o roteiro. O fio condutor da trama se dá a partir do momento em que dois assistentes do estúdio vividos pelos comediantes Grande Otelo e Colé pensam em transformar o argumento de Helena de Tróia em uma comédia chanchadesca, estabelecendo um embate com a idéia do produtor. O filme utiliza o recurso da metalinguagem para apresentar o próprio processo de produção das chanchadas.

Os dois filmes apresentam diversas características das chanchadas musicais do estúdio, trazendo tipos e personagens comuns nas tramas do gênero, em situações

engraçadas onde o carnaval e seus elementos são o *ethos* de representação e idealização sócio-cultural do nosso povo.¹²

3.2 As marcas do gênero: traçando memória e identidade

Vimos no primeiro capítulo, mais especificamente na seções 1.1 e 1.2, que a questão político-ideológica foi o que moveu o projeto de construção de símbolos nacionais com o intuito de unificar a nação a partir de marcas de identidade cultural para todo o povo brasileiro. A era Vargas e a crescente industrialização promovida no país, tomaram como base um modelo de produção e consumo para justificar o nosso caminho rumo ao progresso nacional.

O Brasil, como toda a América Latina, aos poucos foi se adequando a uma ordem financeira que propunha a modernização no modelo sócio-econômico em troca da expansão de mercados comerciais estrangeiros em nossos territórios (CANCLINI, 2005). O Brasil, por diferentes motivações, foi encorajado pelo Estado a assumir seu papel nessa nova ordem, promovendo a industrialização em diferentes setores do mercado. Pode-se incluir entre esses setores o mercado cultural que, aos poucos, foi assumindo no país as características de uma indústria cultural conforme outras nações em todo o mundo.

As chanchadas, e mesmo a criação do estúdio Atlântida, são produções intimamente relacionadas a estas transformações que ocorriam no espaço social brasileiro. O fenômeno do surgimento de estúdios que objetivavam a padronização de Hollywood como modelo de sucesso, também pôde ser visto em outros países latino-americanos como México e Argentina, que produziram filmes de gênero em larga escala (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Os modelos industriais esboçados no Brasil tinham como parâmetro a indústria de cinema norte-americano, mas desde o início mantiveram o desejo de se constituir como germes de uma produção caracteristicamente nacional. Fato que pode ser constatado em seus manifestos de fundação, e pelas próprias características de produção que envolviam seus filmes. O cinema brasileiro do período que abrange as décadas de 1930 a 1950 manifestou claramente a vontade de desenvolver e enaltecer tipos e costumes com características nacionais (AUGUSTO, 1989; LEITE, 2005; BASTOS, 2001). Abaixo apresentamos alguns trechos extraídos do manifesto de fundação da

¹² As fichas técnicas dos dois filmes estão em anexo.

Atlântida e que foram proferidos no ato fundacional do estúdio por um de seus fundadores, o cineasta José Carlos Burle:

Na hora presente, mais do que qualquer outra instituição, as nações reúnem e exaltam seus elementos nacionalizantes mais expressivos. Não precisaríamos aqui, numa simples explanação de nossos propósitos, realçar todos os fatores que fazem do cinema um desses fortes elementos. Lembramos, porém, que a arte completa o nível de cultura superior e constitui com a ciência, a política e a religião, todo o patrimônio moral e intelectual de uma época, de um povo. O cinema, arte resultante de todas as artes e com maior poder dentre todas, para objetivar e divulgar, adquiriu métodos próprios de expressão, fez-se arte independente e, por esse grande poder de penetrar e persuadir as mais diversas multidões, tornou-se indústria de vulto universal, órgão essencial de educação coletiva. [...] A criação da Atlântida – Empresa Cinematográfica S/A, de caráter absolutamente brasileiro, é, sem dúvida, o melhor emprego de capital na atualidade e realização das mais necessárias, quando o Brasil, procurando bastar-se a si próprio, vive a fase definitiva de sua emancipação econômica (MANIFESTO DE FUNDAÇÃO DA ATLÂNTIDA 2008, apud VAZ, p. 122-123).

O que podemos compreender do manifesto é que os empreendedores da Atlântida tinham a real noção do projeto pedagógico proporcionado pelo cinema, uma vez que a tecnologia cinematográfica propiciava o alcance das massas. O desenvolvimento do mercado industrial de cinema era objetivado, também, como um processo de emancipação econômica e maturidade financeira, e a produção de temáticas puramente nacionais incentivavam o ideário do Brasil como nação elevando a moral e soberania do Estado nacional. Logo, o discurso assumido pelo estúdio se materializava a partir da mesma base ideológica do Estado, ou seja, através do discurso da modernidade e progresso. O cinema é, portanto, utilizado como um novo meio de comunicação para um novo tipo de organização social que surge no espaço urbano, a sociedade de massa.

As representações simbólicas presentes no contexto de formação da linguagem do gênero chanchada estavam alicerçadas por características de cunho popular, que eram massificadas e deglutidas pelo público em escala nacional, constituindo todo um imaginário representativo não só da época, mas de tipos que constituem a memória, os símbolos e as tradições da cultura nacional (BASTOS, 2001).

Em *Aviso aos Navegantes* podemos ver tipos populares personificados pelos protagonistas, como *Frederico*, vivido por Oscarito. *Frederico* é um ator fracassado de revistas musicais, que vive clandestinamente em Buenos Aires, e sonha retornar a sua cidade natal o Rio de Janeiro, projetando suas idealizações por meio de costumes e

cartões postais da cidade. “Eu quero é sombra, batucada, gafeira, passar a noite na Lapa, tomar batida de côco, voltar a morar em Madureira, passear em Niterói. Sabe lá o que é isso?” Ao proferir tais palavras, *Frederico* revira os olhos e fala com ar de graça quase infantil, o que é ressaltado pelo close que a câmera dá em seu rosto. *Frederico* sabe que seu desejo dificilmente poderá se concretizar, já que nem mesmo o passaporte ele possui, mas não hesita em viajar clandestinamente no navio para, enfim, materializar o seu sonho. A construção de personagens na maioria das vezes tipificadas por Oscarito, de origem simples, com uma boa dose de malandragem e ar faceiro foi sem dúvida uma das características mais exploradas pelo gênero na demarcação de um tipo comum brasileiro.



Frederico personagem de Oscarito em *Aviso aos Navegantes*

Da mesma forma, *Azulão* (Grande Otelo), o ajudante de cozinha do navio onde *Frederico* viaja como clandestino, é malandro e sonhador. Esse personagem é negro e pobre, mas sonha em um dia chegar ao *status* de chefe de cozinha; enquanto esse dia não chega, ele não hesita em explorar os serviços de *Frederico*, após descobrir que o mesmo viajava como clandestino no navio. Enquanto *Frederico* descasca batatas em seu lugar, ele repousa em uma espreguiçadeira, fumando e folheando uma revista que estampa em sua capa mulheres com trajes de banho. Uma regalia que ele só poderia usufruir usando o artifício da malandragem e esperteza. A malandragem é mais uma vez tipificada como uma qualidade, um jeitinho de ser que só o brasileiro tem. As chanchadas dão novo sentido à malandragem carioca, tirando a carga negativa e adicionando o elemento positivo, reforçando o aspecto de que esta é a maneira que o pobre tem de safar-se das adversidades do dia a dia.



Azulão personagem de Grande Otelo em *Aviso aos Navegantes*

De fato, por muito tempo, e ainda hoje, as representações dos tipos que caracterizam as classes populares no gênero chanchada sofrem críticas da intelectualidade brasileira e do campo acadêmico por serem vistas como elementos de cooptação das elites ante as camadas populares. A principal acusação é de que tais elementos culturais, ditos populares, aderem às manipulações ideológicas das elites brasileiras na construção de um tipo popular ideal, conforme salientado pelo historiador Marcos Napolitano (2004, p. 17) “[...] conformado, mas com vontade de subir na vida, malandro, mas, no fundo, ordeiro, crítico, porém nunca subversivo”. Não só o cinema da Atlântida foi alvo de tais críticas, mas também outros meios ligados à cultura popular como o rádio e o teatro de revista. No entanto, se por um lado devemos reconhecer que tais símbolos foram utilizados pelas elites, por outro não podemos esquecer que pela primeira vez o corpo popular, como bem aponta Vieira (2003), ganhava destaque na construção do imaginário social.

A meu ver não há espaço apenas para o inculcamento das elites, mas um embate constante entre classes no âmago de tais representações culturais em um novo país que surge e no qual a grande massa popular, que sofre com o peso da desigualdade, ainda que pelo recurso do imaginário, passa a ter as mesmas aspirações e desejos das classes dominantes. E o que é mais curioso, voz e lugar para se fazer representar de alguma forma. Não estou negando com isso a influência ideológica das elites na produção das chanchadas, pois não reconhecer tal influência é um erro tão grave quanto deixar de reconhecer a importância do corpo popular na caracterização desse gênero.

As chanchadas testemunham a *circularidade cultural* existente entre as classes dominantes e as classes populares, através de um novo espaço comum de vivência, onde a sociedade urbana de massa abrange ricos e pobres, que através das trocas culturais se

influenciam mutuamente na troca de costumes. “O faxineiro regendo o concerto pelo rádio e a grã-fina que faz despachos de macumba são provas desse trânsito cultural. O fato de a cultura erudita ser parodiada pelas chanchadas demonstra que alguns de seus aspectos são comuns a grande parte da população (aí incluídas as classes subalternas)” (DIAS, 1993, p.19).¹³

Em *Carnaval Atlântida*, o embate entre culturas é o que motiva a própria trama. De um lado, temos a personificação da classe dominante, *Cecílio B. de Milho*, produtor e diretor do estúdio *Acrópole*, que insiste em desenvolver um roteiro sobre a história de Helena de Tróia. Do outro, dois funcionários do estúdio, pobres, Grande Otelo e Colé, que escrevem um argumento chanchadesco para o épico do diretor. Enfurecido com tamanho ultraje, *Cecílio* não só ignora a idéia dos dois funcionários como também os rebaixa a faxineiros do estúdio, como forma de punição pelo que considera um escárnio que, como diz ironicamente, “Vai além das raias da imaginação”.



O embate inicial de *Carnaval Atlântida* entre *Cecílio B. de Milho* (Renato Restier) e os dois assistentes (Grande Otelo e Colé) que são repreendidos pelo produtor por trazerem um argumento chanchadesco para a história de *Helena de Tróia*.

Neste embate de culturas está *Xenofontes*, acadêmico renomado e especialista em cultura da Grécia antiga, que primeiramente se recusa a participar de uma empreitada cinematográfica, por julgar o cinema uma arte menor e popular, o que vai contra seus princípios eruditos. No entanto, quando a oferta e o desejo pelo mundo do *show business* e do sucesso aumentam, ele decide entrar no projeto. A princípio, a primeira posição de *Xenofontes* é semelhante à de *Cecílio*, que também age com

¹³ O filme ao qual a autora se remete é *Samba em Brasília* dirigido por Watson de Macedo e lançado no ano de 1961.

desprezo e arrogância ante a possibilidade de transformar o argumento de Helena de Tróia em uma chanchada, mas no desenrolar da trama, mesmo ele, um homem erudito, acaba sendo conquistado pela alegria e vivacidade da chanchada popular, que possibilita a *circularidade cultural* no espaço da vivência entre personagens de classes distintas.



Oscarito como o professor *Xenofontes* em *Carnaval Atlântida*

O fato é que a chanchada enquanto gênero deflagrou a cristalização de muitos elementos culturais presentes na memória de nossa sociedade, marcando nossa identidade cultural através de tipos, enredos e toda uma cosmovisão amparada em um extrato cultural das classes populares. Assim, para compreender o gênero, é preciso perceber como essas grandes marcas da cultura popular foram transpostas para a linguagem das chanchadas.

A vida desse gênero no cinema brasileiro tem muito a ver com identificação entre público e gênero, que foi crucial para a fomentação dos filmes. E é exatamente por este ponto que começo a problematizar suas principais características.

3.2.1 The *Brazilian way of life* ou o *jeitinho brasileiro de ser*

Sérgio Augusto (1989) destaca a importância da Atlântida na história do cinema brasileiro e no imaginário social das massas, definindo o estúdio como a Metro tropical, em alusão ao grande estúdio de Hollywood, Metro Goldwin Mayer, famoso por produzir os melhores musicais do cinema norte-americano. Diferentemente da MGM, os musicais da Atlântida, como vimos, tinham como pano de fundo o carnaval e tipos fundamentados na cultura popular brasileira, marcas que particularizaram o gênero chanchada no imaginário social brasileiro.

Como aponta Canclini (2005), a nova ordem mercadológica que surge no século XX e segue como modelo para o mundo, incluindo a América Latina, tem como

elemento chave a participação dos Estados Unidos e seu ideário de liberalismo econômico. O cinema, como produção cultural enraizada no fenômeno da sociedade de massa, produz referentes que por muitas vezes vão substituir antigas formas de construção de identidade para as sociedades modernas. É um novo paradigma que tem que ser levado em conta, ao se tratar de uma produção cultural de massa. Sendo assim, pode-se afirmar que as chanchadas atuaram como projeto cristalizador da memória social e da identidade do brasileiro.

Partindo da lógica mercadológica dos norte-americanos, os filmes, assim como a música e outros bens de consumo, eram encarados como produtos culturais potencialmente revestidos por um viés ideológico e que, portanto, deveriam ser exportados e consumidos mundo afora. Percebendo o poder que o cinema enquanto indústria cultural possuía em veicular os costumes culturais norte-americanos, o mercado cinematográfico dos Estados Unidos passou a ser uma questão fundamental para o Estado (HENNEBELLE, 1978).

No Brasil não foi diferente. Como vimos, uma das grandes preocupações dos intelectuais de cinema na década de 1930 foi a dominação do circuito comercial de cinema brasileiro pela produção estrangeira, sobretudo a norte-americana. Logo, a motivação de profissionais do ramo como Adhemar Gonzaga, fundador da Cinédia, e o grupo de José Carlos Burle e Moacir Fenelon, fundadores da Atlântida, foi a de fortalecer o cinema brasileiro através da criação de indústrias cinematográficas, importando um modelo hegemônico de sucesso, mas conferindo-lhe características nacionais. Nossa produção se diferenciaria pela temática e tipos representados, aplicados a realidade nacional.

No que tange à relação entre os mercados internacional e nacional de cinema, o Brasil, assim como outros países do mundo, sofria com a má distribuição e escassez de investimentos para a produção e distribuição de seus filmes. A política hegemônica da boa vizinhança motivada pelo governo de Franklin Delano Roosevelt, presidente dos Estados Unidos, entre as décadas de 1930 e 1940, incluiu uma soma de filmes que se propuseram a representar a política de trocas culturais, que supostamente estaria ocorrendo entre os americanos do norte e do sul. No entanto, o que se via era quase sempre um amontoado de clichês onde reinava a visão estreita e etnocêntrica dos norte-americanos do que seriam os costumes e hábitos culturais do sul-americano. O Brasil esteve presente em filmes como *Voando para o Rio* (1933) e *Meu amor brasileiro* (1953), que representavam a imagem do tropicalismo estereotipado, onde a cultura

brasileira se confundia com a de outros países da América do Sul como Argentina e Paraguai (FREIRE-MEDEIROS, 2005). Nem a importação da maior estrela do *show business* brasileiro, Carmen Miranda, surtiu efeito, tamanha as disparidades culturais apresentadas em filmes como *Uma noite no Rio* (1941) e *Minha secretária brasileira* (1942). O Brasil, ou qualquer outra cultura latino-americana na tentativa de se fazerem representadas pelo olhar estrangeiro, acabava na verdade sendo motivo ou pano de fundo para o enaltecimento da cultura norte-americana a partir de equívocos de leitura da cultura local. Quando não, muitas vezes nossa própria cultura era utilizada como elemento de propagação de um *modus vivendi*, do norte para o sul, fazendo com que o *American way of life* fosse realocado de cima para baixo, caso da animação dos estúdios Disney, *Você já foi à Bahia?* (1944).

A presença de Carmen, estrela dos primeiros musicais carnavalizados da Cinédia, em produções norte-americanas de sucesso, de certa forma deve ter contribuído para a construção do imaginário do gênero chanchada no Brasil, principalmente dos musicais da Atlântida, seja pelo sucesso rentável seja pela vontade de se fazer representar como cultura brasileira. No entanto, apesar do modelo inspirador, a nossa chanchada nada tem a ver com estes filmes no que se referem à construção do imaginário cultural brasileiro.

Um bom exemplo dessa confluência híbrida de musicais de Hollywood e chanchada é a seqüência de abertura do filme *Aviso aos Navegantes*. O filme traz um número musical da protagonista *Cléia*, no qual a atriz canta a música *Bate o bumbo Sinfrônio*. A seqüência tem início com seis dançarinos que vestem um figurino estilizado tipicamente nordestino, tocando bumbo. Os dançarinos se projetam à esquerda e à direita de uma longa rampa de madeira; logo surge *Cléia*, a estrela da noite, vestindo um figurino que remete imediatamente à Carmen Miranda, com direito a turbante inclusive, remexendo o quadril e tecendo trejeitos com os braços que contribuem ainda mais para a construção da imagem alusiva à pequena notável. Os dançarinos bailam à volta de *Cléia* com passos típicos de baião enquanto se escuta:

Ai meu irmão, bate a zabumba como bate o coração. Ai meu irmão, tem jeito não esse é mesmo o baião”. *Cléia* então inicia cantando: “Bate o bumbo, Sinfrônio... Bate o bumbo, Sinfrônio... Bate o bumbo pra chamar o pessoal. Bate o bumbo Sinfrônio, bate o bumbo Sinfrônio. Bate o bumbo que eu garanto o berimbau. Bate o bumbo Sinfrônio, bate o bumbo Sinfrônio, nesta farra vai o Cezar e o Lourival. Bate o bumbo. É baião no carnaval.



Eliana como Cléia em *Aviso aos Navegantes*

Em seguida, *Cléia* sobe a rampa cortejada por dois dançarinos, enquanto a sua esquerda diversas dançarinas com trajes típicos do nordeste surgem dançando o baião.

Toda essa seqüência inicial faz referências diretas à estilística dos musicais cinematográficos de Hollywood, mas, também, aos típicos musicais do teatro de revista, fonte inclusive da construção da própria personagem que é uma famosa estrela dos palcos cariocas. A espetacularização da imagem de Carmen transposta para a personagem da atriz Eliana é um indício de cristalização de uma identidade cultural que já é referência em nosso país. Em 1950, ano em que o filme foi lançado, Carmen já possuía uma aura mítica, comum ao *star system*, e era referência da cultura popular nacional no Brasil e no mundo.

Nesse sentido, a chanchada musical é um gênero que particulariza uma forma de linguagem e um modo de conceber o mundo que embora tenha semelhanças com as comédias musicais de Hollywood nunca será da mesma forma que este, pois está ligado ao contexto e características culturais que regem as condições de produção de seu tempo e espaço. No caso do exemplo apresentado, tem-se os palcos cariocas do teatro de revista, o samba e o baião, ritmos tipicamente brasileiros e de gosto popular, e o carnaval, referência nacional.

Partindo do princípio do *dialogismo* na formação de um gênero, ainda que Hollywood tivesse sido o modelo que deflagrou o cinema de gênero no país, as chanchadas musicais da Atlântida possuíam outras matrizes que modelaram as marcas

de sua identidade de gênero. Uma delas, que se torna fundamental, é a interação do público na formação do gênero, pois este processo tanto contribui na formação das marcas identitárias, ao fazer a construção de si pelo(s) outro(s), quanto, ao mesmo tempo, solidifica a relação da chanchada com seu público espectador. O que gerou uma produção caracteristicamente nacional, que teve a capacidade de difundir em uma escala ampliada o processo de construção de nossa própria nacionalidade.

O grande sucesso das chanchadas seria uma prova mais do que contundente da sobreposição ou circularidade das diversas formas de cultura; que se evidencia a cada cena filmada. As chanchadas significariam a união, mais do que fortuita, da sátira com o naturalismo hollywoodiano, somada às expressões da cultura popular brasileira (DIAS, 1993, p. 20).

Sobre este fato devemos ressaltar a carga ideológica presente na construção de sentidos que está relacionada a nossa formação identitária. Pensando ideologia não como uma bandeira político-partidária da Era Vargas, mas como uma construção de idéias, com uma intencionalidade ligada a um plano maior o de constituir uma identidade a cultura nacional, conforme os estudos do círculo de Bakhtin, que utiliza o sentido de ideologia para designar o universo do campo das idéias e da criação humana (FARACO, 2009). Ideologia é, portanto, identificada com o universo da produção imaterial humana englobando arte, ciência, política, religião, filosofia entre outros meios de manifestação humana (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2002).

As chanchadas musicais da Atlântida se constituem por um formato onde a cosmovisão carnavalesca quase sempre dita o ritmo da história. O carnaval é o principal ingrediente cultural agregado à identidade sócio-cultural de todo brasileiro, nosso maior patrimônio construindo o imaginário de que todo brasileiro tem por característica a alma carnalizada. Essa tematização tem a ver com as próprias marcas identitárias que estão sendo construídas no mesmo momento de formação das chanchadas, quando a cidade do Rio de Janeiro é o *lócus* de referência da cultura popular brasileira e de idealização do progresso nacional. Portanto, os arquétipos que constituem os principais elementos culturais da cidade são os referentes para a identidade do gênero.

Aviso aos Navegantes é um filme que a todo o momento monumentaliza a imagem do Rio de Janeiro, transportando para a cidade uma idealização de cidade dos sonhos de todo brasileiro. *Frederico* se queixa de Buenos Aires, “Eu quero é voltar para a minha cidade. Aqui é todo dia, tango, tango é tanto tango!” Para logo em seguida reafirmar seu amor pelos bairros, costumes e modos de vida do carioca. Em diversas músicas, a

cidade está presente, como por exemplo em *Toureiro de Cascadura* presente na seqüência que ilustra a fantasia de *Frederico*, que conta para os companheiros de cozinha que já fora toureiro em Madri e Barcelona. A letra da música faz referência ao bairro de Cascadura e mesmo ao marginalizado e popular jogo do bicho, outra tradição típica da cidade.

Soy um toureiro avacalhado, soy natural de Cascadura Olé!
Se a tourada é marmelada o chifre pega, mas não fura.
Touro, touro, touro! Só no gancho do açougueiro.
Touro, touro, touro! Só na lista do bicheiro.



Frederico como o toureiro de Cascadura em Aviso aos Navegantes

Outro exemplo é a música *Rio de Janeiro* de Ary Barroso que compõe a última seqüência musical do filme, que coincide também com o último espetáculo musical antes que o navio aporte na cidade. A letra da música faz referência à cidade como a essência do país.

Para sentir a grandeza,
a beleza do meu país.
Haja uma só condição.
É ser brasileiro e ter coração.
Rio de Janeiro,
nossas flores são tão raras,
nossas noites são tão claras,
isto é o meu Brasil...
E esses montes, essas ilhas e matas,
estas fontes, estas lindas cascatas.
Isso tudo é meu Brasil.
Minha terra brasileira
ouve esta canção ligeira,
que fiz quase louco de saudade.
Brasil tange as cordas de teus violões.
E canta teu canto de amor.
Que vai fundo nos corações! (Rio de Janeiro; Ary Barroso).

A composição desta seqüência mostra todas as graças culturais da cidade. Enquanto o cantor Francisco Carlos entoa Rio de Janeiro, atrás vemos um painel que ilustra o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar, a baía de Guanabara e as praias, em um cenário que também é composto por dançarinos e dançarinas estilizados com roupas de foliões dançando o alegre jeito de ser do carioca.



Seqüência final Rio de Janeiro de *Aviso aos Navegantes*, ao fundo o cantor Francisco Carlos

Toda essa construção identitária do gênero toma como base o Rio de Janeiro, seus bairros e seus costumes locais. O carnaval carioca mesclado com outros tipos de ritmos populares de diferentes regiões do país como o forró e a música sertaneja que se tornaram popular através do rádio e da migração nordestina. A valorização de tipos populares da cidade como o malandro, o migrante e o camelô ganham lugar de destaque no contexto das chanchadas. Assim como houve espaço para propagandear a urbanização através de imagens de um Rio de Janeiro urbano e moderno.

No tocante aos números musicais, algumas vezes estão presentes o escracho, o deboche, a sexualidade, as paródias e as sátiras características do **teatro de revista**, que continua vivo e é responsável pela *mise-en-scène* da tradição humorística e musical que os astros e estrelas da Atlântida levaram para as telas.

Essa construção de elementos concebidos de forma a moldar uma identidade cultural para o público espectador do Brasil encontra em suas raízes populares a forma ideal para a constituição do diálogo com a sociedade de massa que emerge no Brasil, e a *memória coletiva*, construída a partir de diferentes grupos que convergem na vivência do espaço urbano, é o ponto chave para a cristalização desse imaginário. Ao passo que os costumes e hábitos das camadas populares oferecem os carboidratos necessários para

a produção do gênero, este, por sua vez, rearticula tais elementos de modo a constituir uma memória social sobre a cultura popular brasileira.

3.2.2 Os clichês como marcas discursivas do gênero

As chanchadas da Atlântida estão recheadas de elementos que tipificam os costumes e reforçam a identidade nacional. A repetição e a transformação desses elementos, dentro da linguagem cinematográfica deste gênero, não só possibilitaram a criação de uma memória social como viabilizaram características que constituíram uma identidade para as chanchadas. Ao assistir a uma chanchada, o espectador já reconhece o gênero, pois os elementos próprios de sua linguagem verbal e não-verbal acabam por particularizá-la enquanto discurso.

Sendo assim, em uma mídia totalmente direcionada à cultura de massa, tal repetição e transformação de elementos convergem na noção de clichê e tornam-se uma estratégia que tipifica os dados que estão sendo apresentados na tela, compondo a identidade discursiva do gênero apresentado. Dessa forma, entendo que os clichês vão atuar como programadores discursivos que acionam aquilo que deve ser abordado em um determinado gênero, tornando sua linguagem mais acessível ao espectador que já sabe o que aguardar quando está diante de um determinado filme. “Todo gênero é um sistema coerente de sinais, convencionalmente estabelecidos e aceitos, que funciona como um estereótipo cultural com dinâmica própria, num determinado contexto histórico” (OROZ, 1999, p. 37).

O ato da repetição, que estereotipa os elementos pertencentes ao gênero, está diretamente ligado à memória que se constrói a partir da imagem apresentada. A sociedade contemporânea, por vezes, é denominada *sociedade da imagem*, devido ao fato de esta estar amparada em referenciais imagéticos que vão atuar sobre nós (JOLY, 2003). Martine Joly faz uma interessante aproximação entre o papel da imagem na Antiguidade e o que ocorre no contexto midiático das sociedades contemporâneas. Segundo a autora, as *imagines agentes* na antiguidade tinham a função de agir sobre a memória do orador, do mesmo modo que as imagens midiáticas do presente atuam na memória do espectador. Em sua obra clássica, Frances Yates (2007) também mostra uma outra relação entre imagem e memória, ao estudar como a arte da memória se

desenvolveu para sustentar narrativas, discursos e outras formas de oralidade pautadas em imagens construídas mentalmente.

No entanto, o processo que me interessa está relacionado ao modo como as imagens se configuram na memória do espectador, pois é a partir dele que podemos perceber essas imagens como programadoras, como proposto por Joly.

[...] as imagens agentes são imagens simultaneamente sintéticas e programadoras: sintéticas porque, para serem activas, devem conter elementos impressionantes, chocantes até, resumindo o seu propósito; programadoras porque cada um dos seus elementos deve conter em germe um desenvolvimento oratório (JOLY, 2003, p. 202).

Sendo assim as imagens serão atuantes na memória do espectador e na memória do próprio gênero. O gênero sempre se reporta a sua própria fonte discursiva para se construir como órgão de memória, tendo como base os elementos constitutivos dessa linguagem, uma vez que estes já estarão cristalizados no universo lingüístico. Esta demarcação discursiva é o que ocorre no princípio inerente aos clichês da chanchada; elementos que são retomados através da imagem para atualizar a memória do gênero de acordo com o contexto em que se produz. Outrossim, os clichês acionam o dispositivo discursivo construído no âmbito da memória social do espectador, fazendo com que aqueles elementos imagéticos presentes na linguagem cinematográfica possam atuar como programadores discursivos.

A memória é o elemento crucial que permite aos clichês presentes no universo do gênero serem acionados pelo espectador. Sem a memória formada na relação com esse universo discursivo não seria possível tal construção de sentido, pois “Só se reconhece efectivamente aquilo que já se conhece e que não se esqueceu” (JOLY, 200, p. 204). Nesse caso, os estereótipos e os clichês só se fazem reconhecer a partir de instruções de leitura no campo imagético, sendo reforçados por um dispositivo intertextual presente na memória. “Por isso, na leitura, a memória diz respeito não só ao gênero, mas também aos outros gêneros e, portanto, à intertextualidade, tal como o estereótipo se reconstrói também ele a partir das instruções de leitura” (JOLY, 2003, p. 204).

No caso das chanchadas, um gênero caracteristicamente híbrido, ou seja, que está imerso em diversas fontes referenciais, o traço intertextual é ainda mais marcante. Apresentamos, a seguir, os elementos considerados essenciais para reforçar os

elementos narrativos dos clichês da chanchada que se constituem a partir de nossas análises.

- 1 **Os quadros de referência** que estabelecem a aproximação com as raízes constituidoras do gênero, como por exemplo, o teatro de revista e Hollywood. Os espetáculos musicais do teatro de revista são muitas vezes utilizado como parte do enredo do filme, *Cléia* e a Cia musical de *Aviso aos Navegantes*, os shows musicais que ocorrem em todo o filme até a chegada da tripulação ao Rio de Janeiro. O número musical do bebê é um bom exemplo: nele, *Frederico*, personagem interpretado por Oscarito, está vestido de bebê e pede para mamar a vedetes estilizadas de babás com trajes sensuais.



Frederico como bebê rodeado de vedetes estilizadas de babás

No que tange às referências aos musicais norte-americanos, *Aviso aos Navegantes* e *Carnaval Atlântida* trazem diversos elementos estilísticos comuns aos de Hollywood, decoração de interiores, figurinos, tematização do texto, planos coreográficos, números musicais, ou mesmo pela utilização do recurso da paródia como *Cecílio B. de Milho* em *Carnaval Atlântida*.

- 2 **Os tipos populares** são a marca de aproximação entre as chanchadas e seu público. Por um lado, construindo uma identidade particular para um gênero de tantas fontes híbridas e, por outro, atuando como dispositivo ideológico do Estado que traçava metas de construir identidades nacionais com o objetivo de unificar o ideal de nação, num país que até então era muito regionalizado. Colé e Grande Otelo como os assistentes negros do estúdio *Acrópole* em *Carnaval Atlântida* e *Azulão* e *Frederico* em *Aviso aos Navegantes*.



Colé e Grande Otelo encarnam os tipos populares, já rebaixados a faxineiros do estúdio *Acrópole*, na cena sendo repreendidos por Cecílio (Renato Restier) o dono do estúdio em *Carnaval Atlântida*.

- 3 **O carnaval**, como manifestação perene no universo narrativo das chanchadas musicais, vai representar uma cosmovisão consubstancial ao espírito do gênero. Mais do que enredo ou motivo para lançar marchinhas carnavalescas, como ocorria na Cinédia, na Atlântida, o carnaval vai se tornar uma manifestação que marca a identidade de todo o brasileiro, como se este já nascesse com essa característica festiva na alma. A celebração do carnaval é a idealização da vida capaz de corrigir os problemas, aproximar as diferenças e coroar o *happy end*. Como podemos constatar no final apoteótico de *Carnaval Atlântida*, no qual desde o produtor até os assistentes mais subalternos se unem para formar um grande corpo que celebra o carnaval. Também na seqüência final de *Aviso aos Navegantes*, onde um número carnavalesco que inclui *Cléia e Frederico* celebra a chegada da tripulação ao Rio de Janeiro, com direito a muito confete e serpentina, levando a platéia ao delírio. Estes são dois exemplos das inúmeras vezes em que o carnaval é tematizado nos dois filmes.



Seqüência final de Carnaval Atlântida onde tudo acaba em carnaval



Seqüência final de Aviso aos Navegantes onde tudo também acaba em carnaval

- 4 **Os cast estrelar**, pois o *star system* é um produto que compõem o sistema de produção hollywoodiano, sendo que no Brasil ele vai receber características próprias. Longe de serem estrelas milionárias, o *cast* das chanchadas vai ser composto por artistas ligados principalmente ao rádio, veículo midiático de maior impacto e popularidade até então, e ao teatro popular de revista característico da cidade do Rio de Janeiro, já plenamente ligados ao imaginário sócio-cultural do público brasileiro. Os atores Oscarito, Grande Otelo, Colé, Ivon Cury e Adelaide Chiozzo; os cantores Emilinha Borba, Francisco Carlos, Nora Ney, Blecaute e Dick Farney.

- 5 **O gênero musical multifacetado**, tendo o samba, o forró, o frevo, a seresta e a música sertaneja como algumas das manifestações enfatizadas pelo repertório desses filmes que, apesar de ser calcado no universo carnavalesco, não se restringe apenas ao samba carioca. Como em *Aviso aos Navegantes* que é composto por canções de gêneros musicais diversos como: *No tabuleiro da baiana*, *Dona Cegonha*, *Ninguém me ama*, *Tomara que chova três dias sem parar*, *Bate o bumbo Sinfrônio* etc. Esta é uma característica presente nestes filmes, que vai ser a mais adequada em representar a diversidade cultural brasileira, através do formato musical.
- 6 **A mocinha, o mocinho, o vilão, o malandro e o bufão** que estruturam a construção do universo narrativo das chanchadas. Ocorrem poucas variações na personificação dessas personagens no gênero, fato que se deve também pela repetição dos artistas que as interpretam. Eliana é a mocinha nos dois filmes, assim como Oscarito é o bufão, Grande Otelo é o malandro e José Lewgoy por sua vez sempre é o vilão. O casal de mocinhos, no gênero, é o responsável pela manutenção da ordem moral e social, são jovens, promissores, apaixonados, belos (geralmente a partir de padrões hollywoodianos como Eliana que assemelha-se mais a Debbie Reynolds do que a um tipo regional) e garantem o final feliz e romântico. O vilão é responsável pelo antagonismo da trama. O bufão responsável pelo humor que dita o ritmo da história, através da paródia e das situações inusitadas. E o malandro, carioca esperto, mas de bom coração, que se aproveita das situações para tirar vantagem não de forma vil e sim para safar-se em situações de adversidade ou desvantagem, que geralmente tem fundo social. Como *Azulão* que é ajudante de cozinha, mas tem vontade de ser patrão ou os faxineiros da Acrópole que querem ser roteiristas, mas não são compreendidos por causa do preconceito às suas formações culturais.
- 7 **A cidade do Rio de Janeiro** como o lócus da narrativa das chanchadas musicais. A cidade representa não só o cenário das histórias da chanchada, mas um monumento de representação do Brasil, para onde convergem os sonhos e as idealizações dos diferentes grupos que compõem o gênero. O espaço urbano da cidade, as belezas naturais e os costumes culturais formam uma rede que acionam a memória e a identidade de todos os brasileiros, como na canção Rio

de Janeiro, de *Aviso aos Navegantes*, que alça a cidade ao *status* de centro do país, cartão postal e principalmente patrimônio nacional.



O Rio de Janeiro é cenário de fundo da última seqüência de *Carnaval Atlântida*

Estes são alguns dos elementos extraídos da análise de *Carnaval Atlântida* e *Aviso aos Navegantes* e que aparecem em muitos outros filmes do gênero chanchada. Os defino como clichês básicos, ou seja, estão sempre se repetindo e se transformando nesse gênero. Minha proposta é reconhecer que estes elementos, no universo deste gênero, são o que estabelecem a identidade característica do gênero, mesmo quando este estiver se relacionando intertextualmente com outros gêneros. O contrato entre público e filme ocorre a partir dessa estratégia narrativa, a partir dessa linguagem audiovisual que evoca a memória acionando o dispositivo programador do gênero, produzindo sentido e familiaridade naquilo que está sendo dito.

A chanchada é um gênero caracteristicamente híbrido em virtude dos diversos referenciais culturais que o constituem e por sua linguagem apresentar elementos de diversos outros gêneros, possuindo uma marca intertextual que vai ser uma de suas principais características. Mesmo sendo híbrida, a chanchada terá como base uma identidade de gênero que caracteriza sua discursividade e lhe confere uma familiaridade junto ao espectador.

Tal familiaridade será reforçada pela repetição e transformação de elementos narrativos constituidores da chanchada, que são denominados clichês de gênero, e permitem uma base contratual entre filme e público, que espera ver aquilo que previamente sabe que será dito. Ao mesmo tempo, o gênero, ao acionar tais elementos, se cristalizará enquanto discurso. A imagem em ligação com a memória é o que possibilitará a ação dessa programação discursiva por parte dos clichês. Tal relação

entre o que indico como clichês e a ação de repetição e transformação entram na construção da memória narrativa de um gênero que tem por característica principal o hibridismo.

3.3 Um gênero construído por outros gêneros

As fontes de hibridismo nas chanchadas são muitas. Algumas discussões já foram apresentadas neste trabalho, no que diz respeito ao hibridismo cultural que caracteriza a formação do gênero. Uma delas seria a junção do rural e do urbano, que ocorre através das múltiplas representações estabelecidas em torno da sociedade de massa que emerge na crescente urbanização do Rio de Janeiro. Outra seria a presença de diferentes segmentos sociais da cidade, o migrante nordestino, as classes marginalizadas, a classe média urbana, a classe assalariada etc. Há também a convergência de diferentes estilos musicais que caracterizam a ascensão do rádio na formação cultural da população e a diversidade regional do Brasil. Sem dúvida todos esses elementos se referem ao hibridismo cultural presente na formação das chanchadas, que junto à miscigenação, como vimos no primeiro capítulo, é o traço marcante na caracterização do povo brasileiro e na formação identitária nacional. No entanto, neste momento, os efeitos de hibridismo nas chanchadas que vou enfatizar são o da intertextualidade entre gêneros cinematográficos.

Diversos trabalhos anteriores dão conta da soma de estilos presentes na chanchada, sendo a comédia e o musical os mais enfatizados por serem os mais utilizados no universo narrativo deste gênero. No entanto, como Augusto (1989), Vieira (1987/2003), Catani (1983), Dias (1993), Bastos (2001), entre tantos outros autores enfatizam, a comédia é o verdadeiro cerne.

A comédia é o gênero central, se assim podemos denominar, de uma chanchada. É a partir dele que a trama se desenvolve, com outros gêneros “agregando-se”. Ou seja, as chanchadas se fazem reconhecer justamente pela soma de elementos que remetem a outros gêneros, tendo sempre a comédia como fio condutor. O fator híbrido é justamente o que caracteriza a chanchada como uma comédia diferenciada, daí podermos dizer que ela não é somente uma comédia, mas sim uma chanchada. O humor está sempre presente na composição narrativa e estilística do que se denomina chanchada, mais do que em qualquer outro gênero. Em *Matar ou Correr*, por exemplo, filme que parodia o western *Matar ou Morrer* (1952), não há música, nem carnaval,

mas há a comédia que se faz notada através da paródia, da sátira e das situações inusitadas, o que a leva a ser definida como chanchada. Há também o western, referência principal em sua linguagem, e gênero que está sendo parodiado. Em *Treze Cadeiras* (1957), comédia de fundo dramático, também não temos presente o gênero musical, nem mesmo a tematização do carnaval, mas o humor, que está presente através dos tipos construídos e das peripécias vividas por *Bonifácio Boaventura* (Oscarito) em busca da herança deixada por sua tia, e o drama final quando o mesmo acaba pobre e sem herança. Há também *O Homem do Sputnik* (1959), que mescla a comédia com os filmes de intriga internacional e espionagem, satirizando a guerra fria, antes mesmo dos filmes de *James Bond*, forte referência para os filmes de espionagem e mesmo para aqueles que iriam parodiá-lo depois, como a série dos anos 1960, *Agente 86*, a comédia *Cassino Royale* (1968) ou *Austin Powers* (1997) quarenta anos depois.

Sendo assim, não é possível caracterizar a chanchada somente como comédia, mas como uma comédia que encontrou a sua forma ideal, aquela cristalizada na memória social e na própria trajetória do cinema brasileiro, a partir do hibridismo de gêneros.

Muitos autores, como Sérgio Augusto (1989), apontam o filme *Carnaval no Fogo* (1949) como sendo o definidor do gênero. Dirigido por Watson de Macedo, *Carnaval no Fogo* é muito lembrado pela célebre seqüência em que Oscarito e Grande Otelo satirizam, respectivamente, *Romeu e Julieta*. Esse filme é a chanchada-modelo, pois traz os elementos de todos os filmes que virão em diante, trazendo os gêneros que definiram as chanchadas sendo eles: a comédia, o musical, a ação e o romance. Como aponta o autor:

A mistura do *show business* (Ricardo, o personagem de Anselmo Duarte, é diretor musical da boate do hotel Copacabana Palace) com intriga policial (uma quadrilha de ladrões de jóias esconde-se no hotel e Ricardo é confundido com o chefe dos bandidos) agradou tanto que, no começo dos anos 60, os últimos paladinos da chanchada ainda sugavam o seu bagaço (AUGUSTO, 1989, p. 117).

No fim da década de 1940, as chanchadas começam a consolidarem-se como gênero, em filmes que antecedem *Carnaval no Fogo* como *Esse Mundo é um Pandeiro* (1947), os elementos que as caracterizam já começam a ser mais constantes. A escolha pela tematização desses elementos tem a ver diretamente com o impacto do filme junto ao público, pois como nos aponta Augusto (1989), *Carnaval no Fogo* foi um grande

sucesso, que ficou 10 semanas em cartaz obtendo um bom lucro para o estúdio. Como vemos, o sucesso financeiro medido através do gosto popular influenciou diretamente o modelo de gênero que a chanchada deveria adotar a partir de então.

Toninho Vaz (2008) também faz referência a *Carnaval no Fogo* como sendo o filme que modelou o gênero, e que trazia os elementos perfeitos para conquistar o público.

O argumento, montado com a participação do ator Anselmo Duarte, reunia ingredientes considerados comercialmente perfeitos para atingir o gosto popular: números musicais (grande sucesso na época, aqui embalados por Adelaide Chiozzo e Eliana), cenas românticas, aventuras, trapalhadas e ação (VAZ, 2008, p. 132).

Podemos perceber que há uma relação direta de *dialogismo* na constituição do gênero, projetado e constituído de acordo com o gosto do público, que é naturalmente o foco principal dos criadores do gênero. Essa relação fica ainda mais evidente quando fazemos uma leitura a partir das personagens que povoam o mundo das chanchadas. Utilizando *Aviso aos Navegantes*, produção subsequente a *Carnaval no Fogo* e objeto de análise desse estudo, pudemos observar que as personagens e sua trajetória no enredo do filme traçam e definem as características dos gêneros que estão sendo hibridizados nesta chanchada, assim como apontam os diversos segmentos sociais que estão sendo representados. O par romântico *Cléia* (personagem do mundo do *show business*) e *Alberto*; o malandro *Azulão* e o bufão *Frederico*, que são responsáveis pelas situações de humor; e o farsante *Professor Scaramouche* que ao trazer um plano de espionagem internacional insere a ação e a aventura, pois a partir desse mote, boicotar seu plano passa a ser o objetivo principal das personagens da trama.

Desse modo, a fusão de muitos gêneros na constituição das chanchadas é ponto no qual, no meu entender, a influência do cinema de gênero de Hollywood se fez mais presente. Como bem apontam alguns autores, como Augusto (1989), é possível identificar muitos filmes de gêneros hollywoodianos nas chanchadas da Atlântida, o próprio *Aviso aos Navegantes* é um bom exemplo disso:

[...] Macedo e Alinor se inspiraram numa vertente de comédias que remonta aos irmãos Marx (vide *Os quatro batutas/ Monkey business*, 1931) e estava em voga na segunda metade dos anos 40, através de *Cante-me teus amores (Sing your way home*, 1945), *Transatlântico de luxo (Luxury Liner*, 1948) e *Romance em alto-mar (Romance on the high seas*, 1948) (1989, p. 117).

O mesmo se pode dizer de *Carnaval Atlântida*, que bebe nos elementos culturais que lhe são mais caros, o teatro de revista, o rádio e a tradição circense de seus atores, mas a todo o momento faz referência ao mundo hollywoodiano. Esse mundo que é contemplado pela sátira e pela paródia dos filmes hollywoodianos e também pelo estilo de revistas musicais muito comuns no cinema norte-americano como os diversos *Broadway Melody* lançados entre os anos de 1930 a 1940 pela MGM.

Carnaval Atlântida mostra uma cena em que *Cecílio* vê uma espécie de *storyboard* de uma seqüência musical na mesa do seu cenógrafo, e ao indagar sobre quem teria feito o desenho, descobre que o mesmo foi desenhado por sua filha *Regina* (Eliana). *Regina* pensa em desenvolver um número musical para o épico de seu pai. Nesse momento, o espectador é levado até a imaginação de *Regina*, que é transposta para a tela através de uma seqüência musical. Esse artifício foi muito utilizado por diversos filmes de Hollywood, o de narrar através de uma seqüência musical algo relativo ao imaginário de um personagem, como na seqüência musical *An American in Paris*, do filme *Sinfonia de Paris* de 1951, e depois na seqüência *Broadway Melody* do filme *Cantando na Chuva* (1952), ambos protagonizados por Gene Kelly. A semelhança com estes filmes aumenta quando observamos a disposição dos cenários utilizados para a seqüência, paisagens urbanas, habitantes da urbe e o mundo do *show business* que é realçado pelas revistas brasileiras de cinema e entretenimento como *Cinelândia*, *Manchete*, *O Cruzeiro*, *Revista da Semana*, *Fan Fan* e *Carioca*. Naturalmente essas referências são mescladas ao tempero brasileiro, com uma Eliana estilizada de baiana cantando a música *No taboleiro da baiana* de Ary Barroso, enquanto é cortejada por um elegante Oscarito de terno e gravata.



Trecho da seqüência musical imaginada por Regina (Eliana) para o filme de seu pai Cecílio em *Carnaval Atlântida*



Eliana vestida de baiana é cortejada por Grande Otelo enquanto canta *No taboleiro da baiana em Carnaval Atlântida*

Esses elementos de gêneros que ressurgem na chanchada com uma nova roupagem indicam que eles já estavam incorporados à *memória coletiva* da cultura brasileira, que reconfigura seus códigos de leitura conforme o contexto. Nisso está o poder da *memória de gênero*, que articula os elementos formadores de um gênero já sedimentado, para outro que está sendo formado, possibilitando um diálogo entre gêneros que se retroalimentam e se reconfiguram formando um novo gênero. Por isso, é possível afirmar: a chanchada não é comédia, nem musical, nem ação, nem romance, mas, simplesmente, chanchada. Um gênero cômico, mas que só é reconhecido como chanchada quando sua linguagem se faz pela soma de outros gêneros, ocorrendo variações determinadas conforme a narrativa.

Alguns estudos elaboram uma tipologia das chanchadas como, por exemplo, Vaz (2008) que aponta cinco diferentes tipos: as comédias mudas; os filmes musicais; os filmes carnavalescos; a chanchada; e as chanchadas B. Tendo em vista o estudo desenvolvido até o momento, eu prefiro apontar dois tipos de chanchada: as **chanchadas musicais**, com fundo carnavalesco ou não, como *Aviso aos Navegantes* e *Carnaval Atlântida*; e simplesmente as **chanchadas** que tinham como principal gênero formador a comédia, responsável pelas situações hilariantes, sátiras e paródias. Com isso, não pretendo classificá-lo apenas por esses dois segmentos. Ao fazê-lo estaria esquematizando um gênero que tem por principal característica o caráter multifacetado.

Objetivamente, estou reconhecendo que estes foram os dois tipos de chanchada mais desenvolvidos dentro do gênero. Apesar da importância das comédias mudas na formação do gênero, não as considero como chanchadas, pois uma das questões principais aqui explicitadas é a de que a formação desse gênero, tal como cristalizado na memória social de nossa cultura, só pôde ocorrer conforme as condições de produção do período da Atlântida, quando diversos elementos sócio-culturais vieram possibilitar seu desenvolvimento. Qualquer outra produção anterior, mesmo os musicais carnavalizados da Cinédia, são protótipos do que as chanchadas viriam a ser. Como afirma Sérgio Augusto (1989), temos chanchadas com ou sem pandeiro, em alusão as comédias e os musicais, gêneros mais comuns na chanchada.

Mesmo com conteúdo musical ou apenas humorístico o fato é que todas as chanchadas têm um princípio comum: suas narrativas se constituem a partir da linguagem carnavalizada que é assunto da próxima discussão.

3.4 O mundo carnavalizado

No Capítulo 2, item 2.5 ‘As chanchadas e a cosmovisão carnavalesca’, apontei como tal cosmovisão constitui o elemento que vai ditar o espírito da chanchada. Não somente através do rito do carnaval como manifestação que marca a identidade da cultura popular brasileira, mas através da *carnavalização*, que determina e formata o processo de construção narrativa do gênero. Na discussão anterior, defendi que o processo de hibridização na constituição das chanchadas não se deu por um modelo único de fusão entre gêneros, mas por vários, que na maioria das vezes tinham como principal referência a comédia e o musical. No entanto, a *carnavalização* como processo de construção narrativa esteve presente em todas as chanchadas, fossem elas da Atlântida ou não, isto porque o gênero é caracteristicamente enraizado na cultura popular, apontada por Bakhtin (2008a) como guardião da cultura do riso.

Como vimos anteriormente, Mikhail Bakhtin (2008b) apontou que a ótica carnavalesca atravessou diversos gêneros discursivos da cultura ocidental desde a Antiguidade até o romance em Dostoiévski. Sendo a *carnavalização* o elo que definiu a tradição discursiva dos gêneros do passado com os gêneros do presente, possibilitando a relação de hibridismo entre muitos deles. Bakhtin a define como uma transposição dos ritos do carnaval para a linguagem dos gêneros da literatura. No desenvolvimento de sua tese, o teórico apontou algumas categorias existentes na *carnavalização*, e tendo-as

como princípio, pretendo identificá-las nas chanchadas através de uma leitura analítica dos filmes *Aviso aos Navegantes* e *Carnaval Atlântida*.

O livre contato familiar e a *mésalliance* carnavalesca

Como apontado por Bakhtin (2008a/2008b) o carnaval é o espetáculo sem ribaltas onde todos são chamados a viver o rito como um só corpo, onde as diferenças são postas de lado. Isso o levou a formular a categoria de *livre contato familiar* que diz respeito ao encontro dessas diferenças através da ação do carnaval transposta pela linguagem da *carnavalização*, o que possibilita a eliminação das hierarquias. Sendo assim, no mundo das chanchadas o carnaval é a celebração que possibilita o encontro das diferenças, do mundo às avessas, do alto e do baixo, do rico e do pobre, do sagrado e do profano, do sábio e do tolo. Em *Carnaval Atlântida*, *Cecílio B. de Milho* dono do estúdio *Acrópole* é categórico em afirmar que não pretende fazer de seu épico *Helena de Tróia* uma chanchada musical. *Cecílio* é um personagem autoritário e severo, pune os dois assistentes interpretados por Colé e Grande Otelo, fazendo com que eles sejam rebaixados ao cargo de faxineiro, só por terem lhe apresentado um argumento que ele considera vulgar. Em diversos outros momentos do filme, *Cecílio* não hesita em tratar seus subordinados de modo grosseiro e autoritário. Seu comportamento se modifica quando ele é convencido por quase todos à sua volta de que a comédia musical é o tipo de filme que o público quer ver. Isto resulta na seqüência final do filme, onde um grande carnaval entra em cena integrando, *Cecílio*, os faxineiros, o vilão *Conde Verdura*, a mocinha, o mocinho e todos os outros personagens, que através dessa festa superam suas diferenças e se unem para viver, todos juntos, a ação carnavalesca. A categoria de *livre contato familiar* está diretamente relacionada à outra categoria presente na linguagem da carnavalização: as *mésalliances carnavalescas*, ou a familiarização das coisas, que se refere à transmissão desse livre contato aos valores e idéias sobre as coisas. Para Bakhtin, o espírito folião do carnaval tem uma força tão grande que é capaz de inverter a lógica social dos valores e idéias. Como no caso de *Cecílio* que, tomado pelo espírito carnavalesco, tem a sua própria lógica social e moral revirada de ponta a cabeça, a partir do momento que permite que seu filme seja desenvolvido como uma chanchada musical de fundo carnavalesco.



Os faxineiros Grande Otelo e Colé antes repreendidos por *Cecílio* agora pulam o carnaval com o dono do estúdio, que é absorvido pela lógica carnavalesca.

Coroação Bufa

A *coroação bufa* é para Bakhtin (2008a) a principal ação carnavalesca, na qual reside o núcleo de toda a sua cosmovisão. É o ritual da coroação e destronamento do rei do carnaval e aparece em todas as formas de festejos e celebrações de conteúdo carnavalesco. Consiste num ritual biunívoco, onde ocorre a coroação do bufão e o destronamento da figura oficial (rei, autoridade eclesiástica etc.). “Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei - o escravo ou bobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas” (BAKHTIN, 2008a, p.142). Nos dois filmes que analiso, é possível fazer algumas leituras da coroação do bufão e do destronamento da figura que representa a oficialidade.

Como já dito, *Carnaval Atlântida* é um filme que tematiza o embate sócio-cultural entre idéias e valores de classes distintas. De um lado, temos um extrato social popular que a todo custo tenta se fazer representar através da chanchada, e, do outro, a classe dominante representada pela arrogância, autoritarismo e intolerância com a cultura popular classificada como vulgar e inapropriada aos padrões morais corretos. No entanto, o que ocorre no filme é um destronamento da imagem da cultura erudita pelos padrões da cultura popular. A própria personagem do professor *Xenofontes*, desde o início do filme, é construída de forma a desconstruir a imagem sacralizada da seriedade acadêmica. Como primeiro elemento desse processo, temos Oscarito a representá-lo, um ator que já nessa época é identificado pelo público como o bufão da Atlântida.

Xenofontes é representado de uma maneira estereotipada, as atitudes dessa personagem, por muitas vezes, levam a ações de humor. *Xenofontes* é desajeitado, afetado, tem dificuldades para se relacionar com as mulheres, é moralista e apresenta uma postura acovardada diante dos problemas. *Xenofontes* é um estereótipo que sintetiza a crítica da cultura popular aos cânones eruditos, ou melhor, a forma como a cultura popular vê a cultura acadêmica erudita. Gradativamente, a personagem se modifica, como se o espírito carnavalesco fosse tomando o seu corpo, aos poucos, no decorrer do filme. Vemos *Xenofontes*, um homem que todos esperam ter uma postura séria, travestir-se de *Helena de Tróia*, para por fim aos planos de *Conde Verdura* de assumir o papel de *Páris*; ou um *Xenofontes* hilariante, quando tem seu corpo tomado por um circo de pulgas no meio de um baile de gala da alta classe social. Por isso, temos em *Xenofontes* um movimento que vai do destronamento da imagem da cultura erudita, um acadêmico sério e renomado, para a coroação de um bufão, alegre, desajeitado e que por fim se entrega ao espírito do carnaval.

A paródia

A paródia, segundo Bakhtin (2008a), é um elemento organicamente próprio dos gêneros carnavalescos. “O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo ‘mesmo mundo às avessas’” (BAKHTIN, 2008a, 145). Ela não é a negação pobre do que é parodiado, mas se constitui como um espelho que distorce os sentidos, através de um reflexo cômico daquilo que está sendo parodiado. A paródia foi um dos recursos mais utilizados pelas chanchadas. Desde as paródias ao universo do cinema hollywoodiano, como, por exemplo, *Aviso aos Navegantes*, até textos clássicos consagrados na cultura erudita, como Shakespeare, em *Carnaval no Fogo* e *Ilíada* de Homero em *Carnaval Atlântida*. Junto às paródias também esteve presente a sátira aos costumes, instituições e até aos títulos de nobreza pertencentes à classe dominante. Como exemplos, em *Carnaval Atlântida*, onde temos o professor *Xenofontes* que leciona cultura grega antiga no colégio *Atenas*, o príncipe *Suave Leão* que Ivon Cury interpreta em *Aviso aos Navegantes* e o falso *Conde Verdura* interpretado por José Lewgoy em *Carnaval Atlântida*. Neste filme, há uma cena na qual *Conde Verdura*, por ser noivo de *Lolita* (Maria Antonieta Pons, estrela de origem cubana que também era muito famosa no cinema mexicano), sobrinha de *Cecílio*, exige que o produtor considere a idéia de escalá-lo para viver *Paris*, em seu épico *Helena de Tróia*. *Cecílio*, que não gosta nada

da idéia, argumenta que ele não foi recomendado por ninguém nem tem conhecimento de que ele seja um artista. Indignado, *Verdura* afirma ao dono do estúdio que é um ator muito respeitado e de formação internacional, dizendo que seus métodos são copiados até por um ‘camarada’ famoso, cuja foto e reportagem está em uma revista que ele mostra à Cecílio, apontado para imagem de Charles Chaplin.



Conde Verdura apontando para o seu mais famoso imitador, o ator Charles Chaplin no filme Carnaval Atlântida.

A excentricidade e a inversão de papéis

A *excentricidade* está presente na carnavalização como uma categoria diretamente relacionada ao *livre contato familiar*. Ela permite que se revelem e se expressem os aspectos ocultos da natureza humana e social dos homens (BAKHTIN, 2008a). Em outras palavras, a *excentricidade* denomina os comportamentos e as situações vividas no cotidiano do ritual carnavalesco, e que só podem ser vividas e aceitas no mundo às avessas do carnaval, pois em situações sociais comuns são expurgadas e relacionadas à imoralidade. É o que Bakhtin denomina como a vida deslocada de seu curso habitual, através da violação do que é comum e geralmente aceito pela sociedade. No mundo carnalizado é muito típico o recurso da inversão, o emprego de objetos ao contrário, roupas pelo avesso, utensílios domésticos como arma, calças como adorno de cabeça ou então a inversão de papéis entre o gênero feminino e masculino, homens que se travestem de mulheres no carnaval, são imagens pares escolhidas de acordo com as diferenças.

O ato de travestir-se foi um recurso utilizado por diversos filmes do gênero chanchada. Era muito comum que personagens ligados ao segmento humorístico da trama utilizassem este recurso inusitado para resolver problemas ou mesmo ridicularizar um vilão, como no caso de *Carnaval Atlântida*. Na maioria das vezes, tais inversões que ocorreram nas chanchadas da Atlântida eram vividas por Oscarito, que foi um dos cômicos de maior proficiência na arte de fazer caricaturas de personagens femininos. Algumas dessas caricaturas se tornaram célebres como *Jonjoca* personagem de Oscarito em *Os dois ladrões* (1960) que se faz passar pela ricaça *Madame Gaby* interpretada por Eva Todor.

Em *Aviso aos Navegantes* e *Carnaval Atlântida*, ele também utilizou este recurso em dois momentos dos filmes. No primeiro, o personagem de Oscarito, *Frederico*, e seu parceiro *Azulão* descobrem que o *Professor Scaramouche* é, na verdade, um perigoso espião internacional. Ao descobrir seu plano, enquanto estava escondido por baixo dos lençóis da cama de *Scaramouche*, *Frederico* fica sabendo que o vilão não está sozinho na empreitada, tendo uma parceira, a agente *número 17*. Ela é na verdade uma latina dançarina de rumba pertencente à orquestra de *Ruy Rey*, cuja identidade pessoal até mesmo *Scaramouche* desconhece. Para por fim aos planos do maléfico *Scaramouche* e apreender os documentos sigilosos que estão sendo contrabandeados, *Frederico* se aproveita da situação e decide travestir-se de dançarina em uma das seqüências mais divertidas do filme. Já em *Carnaval Atlântida*, o mesmo Oscarito, que agora vive o *Professor Xenofontes*, se traveste de *Helena de Tróia* mesmo contra sua vontade, para compor o teste de *Conde Verdura* para o papel de *Páris*, tudo devidamente armado por *Cecílio, Augusto* (Cyl Farney) e *Regina* (Eliana).



Oscarito, como *Frederico* em *Aviso aos Navegantes*, se traveste de rumbeira para pegar os documentos que serão contrabandeados pelo vilão *Scaramouche*.



Oscarito como *Xenonfontes*, agora travestido de *Helena de Tróia* em *Carnaval Atlântida*.

Estas foram algumas categorias pertencentes ao universo da *carnevalização* que pude apontar nas duas chanchadas analisadas. No que tange à *carnevalização*, podemos perceber que ela foi, sem dúvida, o principal elemento de composição da linguagem das chanchadas. As categorias existentes dentro deste rito possibilitaram, inclusive, a ligação entre o intercâmbio do verbal e não-verbal, entre música, dança e texto. Como bem aponta Robert Stam, tendo em vista as comédias musicais, a música é

caracteristicamente utópica em sua forma e conteúdo, e o autor ressalta que nos filmes musicais ela contribuiu para uma realização artística, “através da qual os negativos da existência social transformam-se nos positivos da transmutação artística” (STAM, 2000, p. 60).

3.5 A crítica etnocêntrica e a crítica popular: o embate entre o popular e o erudito

Há um contraste entre os dois posicionamentos frente à produção das chanchadas no Brasil: de um lado o grande público que a abraçou de todas as formas coroando o gênero com grandes bilheterias no cinema nacional, e do outro a crítica, que não cansou de expurgar e combater quase todas as produções do gênero no país.

A maioria dos trabalhos acerca do impacto das chanchadas no cinema brasileiro faz referência ao enorme sucesso de seus filmes nas telas de nossos cinemas, com relatos que descrevem filas dando voltas em quarteirões da Cinelândia, ou como as chanchadas promoviam uma típica diversão para toda a família (AUGUSTO, 1989; DIAS, 1993). Contudo, se o relato proceder de uma pesquisa de críticas de época, o que podemos constatar é uma insatisfação quase consensual com relação aos rumos que o cinema nacional havia tomado sob a forma desse gênero humorístico. Pesquisando dois diferentes tipos de revistas, da década de 1950, voltadas para o entretenimento cinematográfico, percebi que na maioria das vezes as chanchadas são referidas por palavras de conteúdo pejorativo e por muitas vezes classificadas como um gênero menor.

Na revista *A Cena Muda*¹⁴, de perfil mais crítico e voltada para um cinema dito mais ‘sério’, as chanchadas sofreram críticas contundentes e negativas a respeito de sua linguagem, forma, direção e *cast*. Já na revista *Cinelândia*¹⁵, de conteúdo mais voltado para o cinema comercial, destaca-se o mundo do *show-business* e uma tentativa, semelhante a de Hollywood, de criar uma aura de *star-system* para os astros e estrelas do cinema brasileiro, com reportagens que dizem respeito às suas vidas pessoais. Em ambas as revistas, o cinema de Hollywood sempre tem mais destaque, seja pelo domínio das exhibições de seus filmes nas telas brasileiras seja pelo enfoque maior dado aos astros e estrelas de seu cinema. Em ambas existe o foco principal no mundo do entretenimento, o que fazem, como se comportam, quais são as mais novas fofocas,

¹⁴ Foram pesquisadas todas as edições da revista *A Cena Muda* entre os anos de 1950 a 1952.

¹⁵ Foram pesquisadas todas as edições da revista *Cinelândia* de 1952, ano de seu lançamento comercial no país.

quais são as dicas e segredos das estrelas de cinema. No entanto, o que diferencia *A Cena Muda* da revista *Cinelândia* é a importância que alguns de seus críticos tiveram para a formação de opinião acerca do cinema, notada principalmente pela presença de Alex Viany e Salvyano Cavalcanti de Paiva, críticos e teóricos de cinema no Brasil.

Em *A Cena Muda*, podemos encontrar todo o tipo de intolerância às formas como as chanchadas se apresentam enquanto gênero representante do cinema brasileiro. Em uma matéria encomendada pela revista, em janeiro de 1952, para discutir a situação do gênero comédia no cinema brasileiro, Salvyano Cavalcanti de Paiva resume as principais críticas que as chanchadas sofreram no seu período de produção, na matéria intitulada *O cômico no Cinema Brasileiro*. Primeiramente, notamos a referência de gênero do crítico que é pautada no cinema norte-americano e europeu.

A comédia é uma tradição no cinema, na arte cinematográfica. Já não digo a comédia com toda a pompa e a dignidade do gênero: Chaplin, Raimu, Louis Jovet. Mas a comédia menor, o ‘splastick’, o pastelão: a turma de Mark Sennett, humoristas, anedotistas que participam da própria anedota, da pilhéria visual ou oral, os cômicos do silencioso e os comediantes do sonoro, os ‘astros’ das revistas, os gaiatos do disparate, Harold Lloyd, Eddie Cantor, Laurel e Hardy, Bob Hope, Red Skelton, Danny Kaye, os irmãos Marx – muito contribuíram para arejar e descarregar o mundo, muito contribuíram para que a alegria aliviasse os males da tristeza. [...] (p. 22).

Apontado seus marcos de referência do gênero humorístico, Salvyano então esboça sua opinião acerca do humor no cinema nacional, partindo de uma descrição dos principais humoristas do cinema nacional, o que inclui Oscarito, na segunda parte da matéria que recebe o título de *Oscarito é apenas Oscarito*.

[...] No Brasil, particularmente no cinema brasileiro, ainda não tivemos um comediante que constituísse, com dignidade, um tipo, uma figura a arrebatam, pela atuação imediata e pelo que do universalismo contivesse, as platéias populares e a elite intelectual capas de nêle reconhecer o representante de uma classe, de uma casta, de uma situação – relativa e absoluta – ao menos. [...] Significará isso que não temos comediantes, razoáveis comediantes de cinema? Não, não significa. Somente até agora a comédia – em sua límpida expressão – tem constituído ‘traição’ em vez de ‘tradição’ no cinema brasileiro. [...] Pois bem: o nosso Oscarito, o representante melhor da comédia cinematográfica brasileira, ainda não constitui e creio que jamais constituirá êsse tipo, êsse elemento que representasse nacionalmente na forma, e universalmente na essência, o correspondente de Carlitos (p. 22-23).

Salvyano termina com um prognóstico nada animador para os rumos do gênero comédia no cinema nacional, dando o título de *Más Influências na Comédia Brasileira* à última parte da matéria:

[...] Todavia, fazemos comédia, o pior tipo de comédia. A ausência de um tipo não nos impede de criar genuína comédia cinematográfica, como não impediu aos ianques a criação das chamadas ‘sophisticated comedy’ [...] O que se chama no Brasil comédia cinematográfica é a ‘pura chanchada’, é o disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e de frases de duplo sentido. Influências do baixo teatro, da burleta e do radiologismo mais ruim [...] Que a formação típica, essencialmente cinematográfica, há tempos desapareceu, teve fim com a própria alteração da estrutura narrativa dos filmes, com o aparecimento do cinema falado.(p. 22-23).

Perspectivas negativas de tons pejorativos e incompreensão da autonomia das chanchadas enquanto linguagem cinematográfica recheiam diversas críticas e comentários como os de Salvyano para *A Cena Muda*, em muitos casos com certo ar de vergonha pela realidade do cinema brasileiro. Na coluna *Uma voltinha pelos estúdios*, de Luiz Fernandes para a revista *Cinelândia* em agosto de 1952, o jornalista destaca o que ele chama de ‘baixíssima entrada’ dos estúdios da Atlântida, o que ele compara com uma ‘entrada de garagem’. No entanto, ele ressalta que apesar de tudo a Atlântida já havia apresentado o público com filmes como *A sombra da outra* (um drama dirigido por Watson de Macedo), *Carnaval no Fogo* e *Aviso aos Navegantes*. O que parece ser uma forma de remediar a crítica devido o apelo popular da revista.

Uma das questões a ser levantada acerca de tais críticas, além do seu conteúdo em si, é o lugar de fala dos críticos, que parecem hostilizar o gênero partindo de um ponto de vista etnocêntrico. Em nenhum momento a crítica de Salvyano tenta estabelecer um elo de comparação do cinema humorístico daquele momento com as primeiras comédias do cinema brasileiro. A crítica, portanto, parte de um ponto de vista etnocêntrico porque suas referências de gênero são pautadas em uma comparação do cinema europeu e americano com o cinema nacional. Como se o cinema estrangeiro fosse o termômetro para medir toda e qualquer manifestação cultural do cinema brasileiro. Cabe, então, destacar o caráter classista de Salvyano que é incapaz de enxergar em Oscarito uma figura de apelo popular e identitário das classes populares, justamente porque o ator não dialoga com o que ele classifica de universalismo chapliniano, com as classes que possuem ou dominam o capital cultural no país. Uma vez que Oscarito não é dotado da mesma erudição acerca de cinema como Chaplin ou

Louis Jovet, então ele é desclassificado como comediante do que o crítico chama de genuína comédia.

Essa discussão acalorada e combativa acerca das chanchadas no cinema brasileiro, na verdade, parece ter como base a incompreensão em conceber uma idéia ou uma representação social por meio da cultura do riso popular, que tem origem no circo, na praça pública, no gueto, na favela, ou melhor, nas classes populares. Essa polarização de classes em torno das chanchadas é algo que estará presente em toda a trajetória deste gênero no cinema brasileiro. Como vimos, para o grande público as chanchadas representavam uma extensão de suas vidas, justamente porque através delas as classes populares podiam se enxergar, através dos tipos construídos e do universo da trama que sempre prezava pelo gosto popular.

Mesmo a militância de esquerda foi incapaz de compreender o conteúdo popular das chanchadas ou destacar suas qualidades, e acabou acusando-a de ser apenas uma cópia mal sucedida de filmes de Hollywood. Essa militância, formada principalmente por intelectuais e pessoas com maior capital cultural, acreditava que as chanchadas representavam tudo o que o cinema nacional não deveria ser e, portanto, lhe tributavam o poder de funcionar como massa de manobra das elites burguesas, cópias de clichês e fórmulas desgastadas do cinema norte-americano, o que para eles acarretava numa representação de Brasil que não correspondia nem mesmo com a realidade social das classes populares. Essa foi, por exemplo, a tônica da crítica do Cinema Novo que no início da década de 1960 buscava estabelecer um novo ciclo de cinema no Brasil, com um comprometimento de engajamento social e principalmente em oposição ao cinema da Atlântida e da Vera Cruz (SIMONARD, 2006).

Nesse ponto, a crítica da esquerda assemelha-se à crítica das elites burguesas que viam nas chanchadas da Atlântida uma cinematografia inferior, devido à sua falta de comprometimento com a qualidade técnica e artística de seus filmes, e por privilegiar a comédia como principal representante de seu cinema. Essa foi a crítica, por exemplo, da elite paulistana que arraigada a esses argumentos desenvolveu a Vera Cruz em 1949, privilegiando o grande drama como foco da narrativa de seus filmes e infra-estrutura de primeiro mundo.

Curiosamente, os principais elementos que enriqueciam a narrativa das chanchadas eram destacados como sendo os seus pontos mais fracos. A utilização da linguagem carnalizada, o repertório de música popular, a inspiração no teatro popular

de revista e no rádio popular, a caracterização das personagens cômicas do bufão e do malandro são alguns exemplos de elementos que se constituíam como principais focos da crítica especializada. As críticas às chanchadas, ao que parece não passaram despercebidas. Em muitos filmes do gênero podemos observar respostas em formas de leitura da dita cultura erudita e dos contrastes sociais do país. Como em *Aviso aos Navegantes* e *Carnaval Atlântida*.

Em *Carnaval Atlântida*, destaquei a crítica à cultura erudita sob a forma da leitura carnavalizada do clássico épico de *Helena de Tróia* e da inconcebível idéia de *Cecílio*, que desejava realizar um épico sério e pomposo que se contrastava com a nossa própria realidade e característica cinematográfica. Conforme apontado por Arthur Autran de Sá Neto (2004), esta temática trazia uma crítica direta à arrogância da elite burguesa representada por Ciccio Matarazzo um dos chefões da Vera Cruz.

Em *Aviso aos Navegantes*, podemos ver uma forma de leitura da cultura erudita através da cultura popular, quando numa seqüência musical temos um pianista regendo um concerto de Tchaikovsky, que vai mudando gradativamente para o ritmo de samba, ganhando uma forma rítmica totalmente diferente da forma consagrada pela cultura erudita. Essa é um modo concreto de hibridismo cultural e de *circularidade cultural* que ocorre a partir da leitura popular de um gênero musical considerado erudito.



A mudança gradual da forma erudita para a popular na representação de um concerto de Tchaikovsky em *Aviso aos Navegantes*.

No tocante a representação das diferenças sociais e da forma de dominação das elites culturais sobre o gosto das classes populares, as chanchadas também tiveram o seu momento de manifesto. Em *Carnaval Atlântida*, Colé e Grande Otelo, rebaixados ao cargo de faxineiros, imaginam uma Helena de Tróia que é negra e vem do morro, o que de fato mostra um gosto popular, mas que, no entanto, não prevalece ao final do filme. Em *Aviso aos Navegantes*, a personagem de Grande Otelo é *Azulão* um ajudante de

cozinha pobre e insatisfeito com sua vida, mas que, pela força da malandragem, e por ter tido a nobre atitude de desmascarar o vilão *Scaramouche*, recebe a recompensa final. No fim da trama, *Azulão* ocupa agora um lugar entre os passageiros da primeira classe do navio, sentando-se a uma mesa, com um terno branco e gravata borboleta, fumando charuto e sendo abraçado por duas mulheres bonitas e loiras, um símbolo de *status* e, mais que isso, um contraste social para pessoas de origem humilde e, principalmente, negras.



O contraste entre a realidade e a ilusão das classes populares no Brasil em duas cenas de *Aviso aos Navegantes*.



Outro exemplo do discurso acerca das chanchadas está presente no documentário *Em Quadro* (2009), que mostra a trajetória de quatro grandes artistas negros do cinema nacional, Léa Garcia, Ruth de Souza, Milton Gonçalves e Zezé Mota. Além dos artistas citados, também foram entrevistados quatro cineastas que produziram filmes no período posterior ao apogeu dos grandes estúdios no Brasil. Não por acaso a

trajetória cinematográfica desses cineastas coincidia, muitas vezes, com o movimento do Cinema Novo, que sucedeu a época dos filmes de gênero no Brasil. O que chama a atenção é a afirmação de alguns deles, como Roberto Farias e Cacá Diegues, ao comentarem sobre os filmes da Atlântida e da Vera Cruz. Segundo eles, tais produções pouco ou nada tinham a ver com a realidade nacional. Esse discurso, durante muitos anos foi incontestavelmente aceito pelas elites culturais de esquerda no país. Contudo, com o passar dos anos, diversos trabalhos no campo acadêmico e cinematográfico fizeram releituras que positivavam diversos elementos das chanchadas. Ainda hoje, quando a chanchada já é vista por muitos como um importante ciclo no cinema nacional, ainda persistem algumas opiniões que corroboram a crítica pejorativa ao gênero, não reconhecendo a importância que estes filmes tiveram na representação das classes populares.

3.6 Morte e ressurreição de um gênero

O início da década de 1960 significou um período de grandes transformações em todo mundo, de todas as formas e em todos os setores da vida social do ocidente: os movimentos de contracultura, o crescente engajamento político, a agitação musical do rock and roll, a revolução sexual e a cada vez mais acirrada guerra fria entre Estados Unidos e União Soviética. As mudanças que sacudiram o mundo repercutiram no Brasil, que também passou por grandes mudanças na vida política, cultural e econômica. Em meados da década de 1950, o cinema brasileiro já começava a esboçar uma transformação que seria concretizada na década de 1960 com o movimento do Cinema Novo. Inspirados pela *Nouvelle Vague*¹⁶, para essa nova geração era preciso desenvolver um cinema que estivesse comprometido e engajado com os problemas sociais e políticos do Brasil. Diante de todo esse turbilhão de mudanças, parecia que já não havia mais espaço para a produção de chanchadas no Brasil.

A Atlântida produziu seu último filme do gênero, que, coincidentemente, foi o último filme ficcional produzido pelo estúdio, no ano de 1962: *Os Apavorados*,

¹⁶ A *Nouvelle Vague* foi um movimento do cinema francês, composto por jovens cineastas e críticos de cinema, que se propunha realizar um cinema mais autoral em relação aos filmes comerciais produzidos em seu país, que eram considerados distantes da realidade e pouco transgressores. Esse movimento inspirou fortes mudanças no âmbito cinematográfico em todo mundo, revelando gênios da sétima arte como François Truffaut, que antes era crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, Jean Luc Godard e Eric Rohmer, por exemplo. Movimentos semelhantes a esse, mas com diferentes conotações podem ser vistos em diversas partes do mundo como o cinema político de Andrei Wadja na Polônia e o cinema de Carlos Saura na Espanha.

chanchada, que contava com a participação de Oscarito como protagonista. Com a chegada da década de 1960 parecia que a fórmula do gênero tinha chegado ao fim, as piadas e as situações humorísticas já não causavam o mesmo impacto junto ao público espectador, que já passava a considerar tais filmes muito ingênuos para época (AUGUSTO, 1989; DIAS 1993).

É bem verdade que a fórmula das chanchadas foi utilizada por diversos outros estúdios menores que desenvolveram muitos filmes do gênero, como a Herbert Richers que lançou alguns filmes, muitos deles estrelados por Dercy Gonçalves, mas nenhum atingiu tanto sucesso como as chanchadas produzidas pela Atlântida. Outro importante ponto a ser frisado é a ascensão do sistema televisivo no Brasil. O crescimento da mídia televisiva no país acarretou a transferência dos artistas das chanchadas para a TV, que aos poucos deixaram de realizar filmes deste gênero e passaram aos programas humorísticos e novelas da televisão. A TV parecia ser um empreendimento mais rentável e seguro, o que atraiu todo um núcleo de roteiristas, técnicos, coreógrafos e diretores, que agora levavam para a televisão o que antes criaram nas telas da Atlântida. As principais fontes inspiradoras das chanchadas também encontraram na TV um novo meio de propagação. Programas humorísticos antes desenvolvidos pela rádio brasileira também foram levados para a televisão, onde cresceram e se tornaram muito populares junto a um público que estava acostumado a ver esquemas semelhantes nas chanchadas, como foi o caso do programa humorístico *Balança mais não cai* da Rede Globo, surgido na década de 1970, entre muitos outros (PICARELLI, 2004). Este processo acarretou uma transferência não só dos artistas das chanchadas, mas, também, do público, já que a televisão se tornava um veículo midiático cada vez mais popular nos lares das famílias brasileiras.

Todos esses fatores e a própria extinção da maior produtora do gênero levaram muitos a crer que as chanchadas tiveram seu fim no início da década de 1960. No entanto, se pensarmos na produção dos gêneros e filmes que se desenvolveram no período pós-chanchada no cinema brasileiro, podemos perceber que ela continua viva e operante na cultura humorística do país.

Que a aurora do gênero chanchada foram as décadas de 1940 e 1950, isso não podemos discutir, já que foi este período que imortalizou as características vitais da produção no Brasil. Mas, seguindo uma linha de raciocínio semelhante a de Bakhtin (2008a), para quem o gênero não morre, mas se renova e vive em outras formas,

veremos que isto ocorreu com a chanchada, cujos elementos compõem e renovam novos produtos midiáticos.

Como no caso dos filmes do gênero pornochanchada, para quem a influência do gênero não se restringe apenas a denominação, mas vive em sua linguagem carnavalizada, na sátira e na paródia humorística e através de muitos artistas que levaram para o gênero toda uma *mise-em-scène* que outrora era representada nas chanchadas. Vive sob nova forma no humor dos filmes dos Trapalhões, que é muito mais que uma extensão de um programa televisivo, se constituindo como uma nova forma de manutenção de toda uma tradição do gênero humorístico no cinema brasileiro. Tais produções se tornaram grandes sucessos de bilheteria junto ao público brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. Mesmo em outros espaços considerados mais sérios e críticos, a chanchada também exerceu sua influência como no cinema tropicalista de fins da década de 1960, como em *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, com emblemática atuação de Grande Otelo, por exemplo, no qual podemos constatar a referência da linguagem carnavalizada das chanchadas (STAM, 2000). Ainda temos o cinema de Mazaropi, que sobreviveu à falência da Vera Cruz e por quase trinta anos disseminou um humor muito próximo das chanchadas, como bem lembra Vieira (2003) que aponta estes filmes como uma extensão do típico humor chanchadesco levado para o humor regional caipira.

Sob outra forma as chanchadas ainda sobrevivem, através dos programas humorísticos da TV brasileira, mantenedores de sua tradição artística (VILLAR, 2000), e no cinema sob a forma de homenagens, como *Apolônio Brasil* (2003) de Hugo Carvana e *Tapete Vermelho* (2005) de Luiz Alberto Pereira. Em todos esses filmes, em todo gênero humorístico do cinema brasileiro, vive um germe de influência da chanchada, que ainda está viva e se renova pela tradição e transformação de seus elementos cristalizados na memória social brasileira e na memória do próprio gênero que determinou tipos e traços que caracterizaram a cultura popular brasileira e que se renovam pela lembrança de novos gêneros, se constituindo, portanto, como um órgão de memória da cultura popular brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início deste trabalho o objetivo de estudar as chanchadas teve como premissa a importância desse gênero na formação da memória social da cultura popular brasileira. Meu foco era perceber a importância que as chanchadas tiveram para a construção de elementos culturais que marcam nossa identidade e a memória do brasileiro.

Muito combatidas em sua época, as chanchadas foram, durante anos, criticadas por seu apelo popular e por seu formato de pouca relevância cinematográfica para os padrões idealizados das elites cinematográficas do Brasil. Apesar destas críticas, entretanto, as chanchadas se consolidaram na memória social como um gênero característico da tradição humorística do nosso país. Outrossim, estes filmes tiveram grande sucesso junto ao público devido às suas representações da cultura popular, que propiciaram a construção de um elo identitário entre o gênero chanchada e público.

Partindo da hipótese de que as chanchadas possuem em sua forma uma natureza híbrida devido aos diferentes gêneros cinematográficos utilizados na construção de sua linguagem, e, também, à caracterização da cultura popular brasileira que se faz pela soma de diversos elementos culturais, concentrei minhas análises nas produções da Atlântida, especificamente em duas: *Aviso aos Navegantes* e *Carnaval Atlântida*.

Nesse sentido, algumas questões nortearam o percurso deste trabalho. Sabemos que as chanchadas estavam consolidadas de alguma forma na memória da cultura popular brasileira, mas era preciso saber como ocorreu esse processo. Com isso, minha principal questão foi entender como as chanchadas construíram seu universo e se cristalizaram no imaginário sócio-cultural do povo brasileiro. Logo, o hibridismo cultural e de gêneros cinematográficos presentes em sua linguagem foi a principal hipótese, tornando-se foco de minhas pesquisas, que buscaram perceber como as chanchadas utilizaram os elementos culturais da memória social popular brasileira para reconfigurá-los em linguagem, produzindo uma construção de sentidos referentes à nossa memória social, identidade, costumes e hábitos culturais.

A formação genérica das chanchadas aponta para um produto que está alicerçado em diversas fontes da cultura brasileira. Nesse sentido, o primeiro capítulo traça um panorama dos principais fatores que influenciaram o surgimento desses filmes, mostrando que eles são um produto diretamente ligado às condições de produção de seu tempo. O projeto de caracterização da cultura brasileira constituída por diferentes raças,

isto é, a idéia de uma cultura miscigenada, foi um projeto decorrente do século XIX e que foi impulsionada no século XX pelo movimento modernista, ganhando maiores contornos e constituindo-se como mote ideológico do Estado. Com a era Vargas, a política cultural do Estado encontra na perspectiva da miscigenação um ponto de confluência para a construção de um projeto ideológico que confere memória social e identidade unificada a toda nação brasileira. Para um país que antes era essencialmente regional, tais marcas de hibridismo cultural possibilitaram a consolidação de uma nova construção de sentidos ligados à nova face que o Estado buscava construir para o país: o de um Brasil moderno e progressista.

Aliado ao espírito de progresso e modernidade, encontra-se o projeto de industrialização do país, que é promovido pelo Estado e pelas elites. A sociedade brasileira é encorajada e estimulada a desenvolver a industrialização como forma de alcançar um novo *status* de nação junto à comunidade internacional. Nessa perspectiva, surgem novas mídias culturais impulsionadas pela idéia de progresso e modernidade. No início da década de 1930, o Brasil passa por grandes transformações que aceleram a vida sócio-cultural de nossa sociedade. É a época da massificação de novas mídias culturais como o rádio e o cinema, de crescimento do contingente populacional urbano, da transformação da arquitetura urbana, e do surgimento de um novo tipo de organização social, a sociedade de massa, formada por diferentes atores sociais de classes distintas como: trabalhadores assalariados, migrantes principalmente do Norte e Nordeste do país e classe média urbana, por exemplo.

Nesse sentido, a noção de identidade consumidora formulada por Canclini (2005) nos mostra que, no início do século XX, o fenômeno de modernidade e industrialização na América Latina era um projeto que ia ao encontro da perspectiva geopolítica mundial emplacada pelo liberalismo econômico dos Estados Unidos. Para Canclini (2005), há uma substituição de um modelo cultural e econômico no continente, que antes era principalmente influenciado pelos nossos antigos colonizadores europeus e que agora encontrava maior adequação ideológica ao modelo norte-americano.

O cinema no Brasil esteve no bojo dessas transformações e foi influenciado, na década de 1930, pela mentalidade industrial do Estado. Com isso, vemos surgir os primeiros projetos de companhias cinematográficas, que tinham como principal modelo a indústria de cinema de Hollywood. A formação de estúdios tinha como principal objetivo desenvolver uma indústria de cinema no Brasil que garantisse um espaço de desenvolvimento, exibição e distribuição de filmes brasileiros, primeiramente em nosso

mercado e posteriormente no mercado internacional, com temática e personagens caracteristicamente nacionais que promovessem a identidade e familiarização com o público brasileiro. Então surgem diversos estúdios alicerçados nessa perspectiva, dos quais destaco a Cinédia na década de 1930 e a Atlântida no início da década de 1940.

A Atlântida é o estúdio com o maior tempo de vida no mercado cinematográfico brasileiro e teve como principal filão o gênero chanchada, que se caracteriza por elementos de comédia e musical, por temáticas relacionadas à realidade urbana da cidade do Rio de Janeiro, e pela construção de personagens pertencentes às classes populares. No enredo das chanchadas, estão quase sempre presentes a identidade carnavalesca do povo brasileiro, a miscigenação cultural, e a confluência de diferentes elementos culturais no mesmo espaço. Seus principais ingredientes culturais estão enraizados no teatro popular de revista, no rádio, na tradição de gêneros cinematográficos desenvolvidos no país desde a bela época do cinema nacional até a década de 1930, e na influência da produção cinematográfica de Hollywood.

Em vista do panorama presente no contexto de desenvolvimento da chanchada caracterizada como um gênero híbrido, é que no segundo capítulo tomo a noção de *gênero* desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1997/2002/2008a/2008b) e de *memória coletiva* por Halbwachs (2004).

Para Halbwachs, a *memória coletiva* é o que particulariza a formação da memória social humana. A memória social é construída no presente dos grupos a partir de seus entrelaçamentos e perspectivas sócio-culturais, sendo vital para a formação identitária dos grupos que constituem a sociedade. Nossas memórias são construídas a partir de grupos sociais determinados, é neles que buscamos os referenciais que constituem nossas lembranças.

No que se refere aos gêneros discursivos, Bakhtin os conceitualiza como uma representação em constante mobilidade e transformação, que reflete o contexto de produção sócio-cultural de seu tempo e espaço. O autor observa que a formação dos gêneros possui uma estrutura caracteristicamente intertextual, um elemento hibridizador que compõe os mais diversos gêneros, pois estes são atravessados por uma tradição de outros gêneros rememorados em sua linguagem. Particularmente, o autor analisa este elemento tendo como objeto de estudo a obra de Dostoievski. Ele observa que diversos gêneros da arcaica são rememorados, vivem e se transformam em sua obra literária. O que nos leva ao conceito de *memória de gênero*, quando Bakhtin (2008b) argumenta que o gênero é um órgão de memória da sociedade.

No que se refere às chanchadas, a noção de *memória de gênero* articulada ao conceito de *memória coletiva* nos leva à conclusão de que para a formação de sua linguagem foi preciso que uma tradição de diferentes gêneros estivesse incorporada à memória social do nosso povo, produzindo um novo tipo que se configura pelo humor característico da comédia brasileira mesclado à intertextualidade de outros gêneros cinematográficos embutidos de significações da nossa cultura, tal como o musical carnavalizado. Isso nos leva ao princípio dialógico presente na trajetória dos gêneros midiáticos.

O *dialogismo* se refere à formação do gênero como uma produção construída na interação dos grupos sociais, na relação do eu com o outro, tal qual os gêneros cinematográficos que são construídos pela e para a sociedade que o consome. Nessa caracterização, resalto o conceito de *polifonia*, que é apontado por Bakhtin a partir da obra de Dostoiévski na qual o estudioso vislumbra um novo tipo de produção na linguagem dos gêneros que conversa intimamente com a forma de produção dos textos midiáticos da contemporaneidade. No romance polifônico de Dostoiévski, as personagens são ideólogos de um mundo em transformação, atores sociais de classes distintas que são levados ao mesmo espaço de convívio, ocorrendo embate de diferentes posições ideológicas sobre a vida. A meta polifônica nas chanchadas deve ser entendida não por serem ideologias de um mundo em transformação, mas como personagens que possibilitam a construção de diferentes sentidos e posicionamentos ideológicos, são diversas vozes que são levadas a conviver no mesmo espaço.

Ainda no segundo capítulo, examino a *carnavalização* presente na chanchada como uma cosmovisão intrínseca à sua narrativa. A *carnavalização* remete à tradição do riso presente na linguagem do corpo popular e da nossa própria identidade cultural calcada na manifestação do carnaval como princípio inerente a todo brasileiro. Presentes na *carnavalização* estão a paródia, o escracho, o deboche, a sátira e a excentricidade, alguns elementos fundamentais para a consolidação da linguagem chanchadesca, e pela cristalização do gênero no nosso imaginário social. Nos estudos de Bakhtin (2008a) acerca da carnavalização, ainda temos o conceito de *circularidade cultural*, que se remete às trocas culturais e ao embate ideológico entre classes. A *circularidade cultural* presente nas chanchadas está relacionada às releituras que a cultura popular faz da cultura erudita, projetando novos sentidos e representações sobre ela.

O terceiro capítulo é o encontro do dispositivo teórico-metodológico desta pesquisa com duas produções do objeto estudado. A partir dos filmes *Aviso aos Navegantes* e *Carnaval Atlântida*, realizo algumas análises que presentificam as hipóteses e questões propostas, como a natureza híbrida das chanchadas, o contexto dialógico das mesmas, e a ressignificação dos elementos que compõem a memória e identidade de nossa nação. A partir de Lagazzi (2007/2009), que vislumbra o recorte analítico como uma possibilidade interpretativa com diversos pontos de deriva possíveis, a partir da análise interpretativa do pesquisador/analista, utilizo a noção de recorte para a análise de diversas cenas, seqüências, planos e músicas que compõem estes filmes.

O que pude perceber nestas análises é que as chanchadas materializam na interação de sua linguagem os elementos que compõem a identidade e a memória da cultura popular brasileira, através da *mise-en-scène* artística, dos componentes estilísticos, do repertório musical, das situações, do enredo e da comicidade que povoam nosso imaginário cultural. Há a influência de Hollywood na forma de produção, mas o recheio é tropical e popular, o que de certa forma define e cristaliza o imaginário do jeito de ser do brasileiro. Há também em sua composição alguns elementos discursivos como a idealização do Rio de Janeiro, a repetição de alguns personagens como o vilão, a mocinha e o malandro, o carnaval e os tipos populares, por exemplo, que remetem à noção de clichê (JOLIE, 2003), que atuam como programadores discursivos, firmando um compromisso e uma familiaridade do gênero com seu público espectador.

Em relação ao hibridismo de gêneros presentes na linguagem da chanchada, pude definir a comédia como elemento caracterizador, tendo no musical um filão ideal para a sua caracterização e para a convergência da *carnavalização* e com a tradição de sua linguagem que se remete ao Rádio e Teatro de Revista. Outro ponto analisado são as características da linguagem carnalizada das chanchadas através das categorias bakhtinianas de *livre contato familiar*, *mésalliances carnavalescas*; *excentricidade*, *paródia*, *sátira* e *coroação bufa*. Nesse caso, observei que as chanchadas têm a carnavalização como princípio que define o seu formato.

Neste capítulo, também foi discutida a relação entre a crítica erudita e a crítica popular através de algumas tematizações sobre esta questão presente nos dois filmes, e a partir da seleção de algumas críticas em relação às chanchadas, extraídas de dois importantes periódicos da época: *A Cena Muda* e *Cinelândia*. Em tais revistas, com destaque para as críticas de autores renomados em *A Cena Muda*, percebi que a

perspectiva etnocêntrica e classicista é o principal motivo para as críticas pejorativas e para a incompreensão das chanchadas como representação das classes populares.

Concluo a partir da minha filiação teórica em Bakhtin, que percebe o gênero a partir da tradição de outros gêneros presentes na memória social dos grupos que formam uma determinada sociedade, que as chanchadas são um modo particular de gênero circunscrito em nossa sociedade, carregados de elementos culturais de seu tempo. As chanchadas remetem a uma tradição de gêneros, que a antecedem e que não se encerram com o fim de sua produção na década de 1960, mas que se renovam e são revividos em outros gêneros da cinematografia brasileira e de outras mídias como no caso dos programas humorísticos da TV brasileira. Nesse sentido, as chanchadas são apenas um recorte de uma produção maior que tem a ver com a nossa cultura do riso, com a trajetória do gênero comédia no cinema brasileiro, que ainda está vivo e vive em produções do presente de forma notadamente diferente. O que me leva para um campo fértil de pesquisa, a trajetória do gênero comédia no cinema brasileiro e os efeitos de hibridismo e representações sociais característico de sua linguagem. Nesse sentido, um gênero nunca morre, ele sempre está sendo revivido em outro tempo e espaço, e o hibridismo é uma particularidade que lhe é inerente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Chicletes eu misturo com bananas? A cerca da relação entre teoria e pesquisa em memória social. In: DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô. (Orgs.) **O que é memória social?** Rio de Janeiro: ContraCapa, 2005.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGUIAR, Francis Picarelli. **A Construção da Memória Social no Brasil pela Estratégia do Discurso Humorístico do Rádio e da Televisão: Balança Mas Não Cai**. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Companhia das letras/ Cinemateca Brasileira, 1989.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: HUCITEC, 2008, A.

THE Bakhtin Circle. **Internet Encyclopedia of Philosophy**. Disponível em: <http://www.iep.utm.edu/b/bakhtin.htm>, acesso em 05/03/2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 289-326.

BAKHTIN, Mikhail, B (VOLOCHINOV). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo, HUCITEC; Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4ª ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, B.

BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas não pagam dívidas**: cinema e política nos anos da Atlântida. São Paulo: Olho d'água, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras Escolhidas, Volume I).

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**: essai sur la relation du corps à l'esprit. Paris: 1939.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo, Contexto, 2005. p. 191-200.

- BRAIT, Beth. Introdução: alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. IN: **Bakhtin Conceitos-Chave**. BRAIT, Beth (Org.). São Paulo: Contexto, 2008. p. 7-10.
- BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.
- CALABRE, Lia. **O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Coleção FCRB Estudos 3, 2006.
- CALIL, Carlos Augusto. Cinema e Indústria. In: XAVIER, Ismail (Org.) **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 45-69.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- CRAVO ALBIN, Ricardo. **Tons e Sons do Rio de Janeiro de São Sebastião**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2005.
- CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DIAS, Rosangela Oliveira. **O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e Diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade**. São Paulo: Annablume, 2003.
- FRANÇA, Maria Fernanda. O samba como comunicador do hibridismo cultural: o subalterno e o hegemônico nas músicas de Adoniran Barbosa. In: **XIV Congresso de Ciências da Comunicação, Região Sudeste, Intercom**, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://200.136.53.130:13580/cdrom/2009/intercom/sudeste/cd/lista_area_DT08.htm>. Acesso em: 24 jun. 2009.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FRESSATO, Soleni Biscouto. Cultura popular: um espaço de deboche e de resistência. Uma representação em Tristeza do Jeca. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, Jorge D'Assunção (Orgs). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 183-199.
- GEADA, Eduardo. **O imperialismo e o fascismo no cinema**. São Paulo: Moraes, 1977.
- GOLIOT – LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2004.

GONÇALVES, Maurício R. O cinema de Hollywood nos anos 30: o *american way of life* e a sociedade brasileira. In: FABRIS, Mariarosaria et al (Orgs.). **Estudos Socine de Cinema** – Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 533-546.

GONZAGA, Alice. **50 anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

JOLY, Martine. Imagines Agentes, as imagens mediáticas? In: **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2003, p. 200-209.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Alcan, 1925.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2ª ed. 16ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LAFETÁ, João Luiz. **A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 1974.

LAGAZZI, Suzy Maria. O recorte significativa da memória. In: INDURSKY, Freda et al (Orgs). **O discurso na contemporaneidade**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 65-78.

LAGAZZI, Suzy Maria. **O recorte significativo na memória**. III Seminário de Estudos em Análise do Discurso. O Discurso na contemporaneidade: materialidade e fronteiras. Simpósio I: Língua, hiperlíngua e arquivo, 2007. Disponível In: http://www.discurso.ufrgs.br/sead/trabalhos_aceitos/O_RECORTE.pdf.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Evelyn Furquin Werneck. **Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público das Praças Tiradentes e Cinelândia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MEIRELLES, William Reis. **Paródia e Chanchada imagens do Brasil na cultura das classes populares**. Londrina: Eduel, 2005.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1989.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: creation of a prosaics**. Califórnia: Stanford Press, 1990.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

MOURA, Roberto. A bela época (Primórdios-1912) Cinema Carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 11-62.

NAMER, Gerard. **Memoire et société**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2000.

OLIVEIRA, Carmen Irene Correia de. **O remake: produzir sentidos diferentes a partir do mesmo ou como a informação articula a relação cinema/memória**. Niterói, 2009. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), IBICT-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2000.

ORLANDI, Eni. Segmentar ou recortar?. **Linguística: questões e controvérsias**. Série Estudos 10. Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1984.

OROZ, Sílvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAGANO, Adriana Silvana. Gêneros Híbridos. In: MAGALHÃES, Célia (Org.) **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Estudos Linguísticos 2 Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. O cômico no cinema brasileiro. In: **A Cena Muda**, 1952, ed: jan. pg. 22-24.

PINHEIRO, Najara Ferrari. A noção de gênero para a análise de textos midiáticos. In: MEURER, José Luiz; MOTTHA-ROTH, Desiree (Orgs.). **Gêneros textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem**. Bauru: EDUSC, 2002. p. 259-289.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: v 3, n 2, p. 3-15, 1989.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SÁ NETO, Arthur Autran de. **O pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro**. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Campinas. Campinas: 2004.

SALLES, Paulo Emilio. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SILVA, André Januário da. **O Nacional e o Popular: a patrimonialização da hibridização de gêneros nos musicais cinematográficos**. Monografia (Graduação em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, André Januário da. **Os musicais norte-americanos como cristalização do *american way of life***. Relatório Final de Subprojeto de Pesquisa. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Digitado.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

STAM, Robert. **Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 2000.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a “Central do Brasil”**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

SOUZA, José Inácio de Mello. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: SENAC, 2004.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. A Eugenia no Brasil: ciência e pensamento social no movimento eugenista brasileiro do entre-guerras. In: **XXII Simpósio Nacional de História**, Londrina: 2005. Disponível em: <http://www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposio/anais/textos/Vanderlei%20Sebasti%C3%A3o%20de%20Souza.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2009.

VALENZI, Mírcia Aparecida Mavezzi. **The Wonder Years: a identidade Americana na mídia televisiva**. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

VAZ, Toninho. **O Rei do Cinema: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro o homem que multiplicava e dividia**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. In: **O Teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v.2

VIEIRA, João Luiz. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. In: **ACERVO, Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro: v. 16, n 1, jan/jun 2003. p. 45-62.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 129-187.

VILLAR, Maria Eunice Anffe Nunes. **Cinema brasileiro: a chanchada como documento de uma época; 1945-1960**. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento). – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

YATES, Frances Amélia. **A arte da Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ALÔ, ALÔ, Brasil. Dirigido por: Wallace Downey e João de Barro. Brasil: Cinédia, 1935. son., p&b., 78 min.

OS APAVORADOS. Dirigido por: Ismar Porto. Brasil: Atlântida, 1962. son., p&b., 97min.

APOLÔNIO Brasil, Campeão da Alegria. Dirigido por: Hugo Carvana. Brasil: 2003. son., color., 117min.

A APOTEOSE do Carnaval. Dirigido por: Alberto Botelho. Brasil: 1914. mudo. p&b.

AVISO aos Navegantes. Dirigido por: Watson de Macedo. Brasil: Atlântida, 1950. son, p&b., 111 min.

AWSTIN POWERS – 000 Um Agente Nada Discreto (Awstin Powers: International Man of Mystery). Dirigido por: Jay Roach. EUA: Capella International, 1997. son., color., 94min.

CANTANDO na Chuva (Singin' n in the rain). Dirigido por: Stanley Donen e Gene Kell. EUA: MGM, 1952. son., color., 103min.

CARNAVAL Atlântida. Dirigido por: Carlos Manga e José Carlos Burle. Brasil: Atlântida, 1952. son, p&b., 95 min.

CARNAVAL no Fogo. Dirigido por: Watson de Macedo. Brasil: Atlântida, 1949. son, p&b., 98 min.

CASSINO Royale (Casino Royale). Dirigido por: Val Guest e Ken Hughes. EUA: Columbia, 1967. son., color., 131min.

CONTOS de Canterbury. (I Racconti di Canterbury) Dirigido por Pier Paolo Pasolini. Itália; França: Les Productions Artistes Associés, 1972. son., color., 112 min.

DECAMERON. Dirigido por: Pier Paolo Pasolini. Itália: Produzioni Europee Associati, 1971. son., color., 112min.

OS DOIS Ladrões. Dirigido por: Carlos Manga. Brasil: Atlântida, 1960. son. p&b. 85 min.

É PROIBIDO Sonhar. Dirigido por: Moacyr Fenelon. Brasil: Atlântida, 1944. son. p&b. 84 min.

O ÉBRIO. Dirigido por: Gilda de Abreu. Brasil: Cinédia, 1946. son., p&b., 107 min.

EM QUADRO – A história de quatro negros nas telas. Dirigido por: Luis Antonio Pilar. Brasil: 2009, son, color. 93 min.

ESSE MUNDO é um Pandeiro. Dirigido por Watson de Macedo. Brasil: Atlântida, 1947. son., p&b., 100min.

OS ESTRANGULADORES. Dirigido por: Francisco Marzullo. Brasil: LaBlanca, Leal e Cia, 1908. mudo, p&b., 40 min.

O GUARANI. Dirigido por: Paulo Benedetti. Brasil: Opera Filme, 1912. mudo. p&b.

O HOMEM do Sputnik. Dirigido por: Carlos Manga. Brasil: Atlântida, 1959. son., p&b., 98min.

LUCÍOLA. Dirigido por: Franco Magliani. Brasil: Leal Filme, 1916. mudo, p&b.

MACUNAÍMA. Dirigido por: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Condor Filmes, 1969. son., color., 110min.

MATAR ou Correr. Dirigido por: Carlos Manga. Brasil: Atlântida, 1954. son., p&b., 87min.

MATAR ou Morrer (High Noon). Dirigido por: Fred Zinnemann. EUA: United Artists, 1952. son., p&b., 85 min.

MEU Amor Brasileiro (Latin Lovers). Dirigido por: Mervyn Le Roy. EUA: MGM, 1953. son., color., 104min.

MINHA Secretária Brasileira (Sprigtime in the Rockies). Dirigido por: Irving Cummings. EUA: 20th Century Fox, 1942. son., color., 91min.

MOLEQUE Tião. Dirigido por: José Carlos Burle. Brasil: Atlântida, 1943. son., p&b., 78min.

A MORENINHA. Dirigido por: Antônio Leal. Brasil: Leal Filme, 1915. mudo, p&b.

NHÔ ANASTÁCIO Chegou de Viagem. Dirigido por: Júlio Ferrez. Brasil, 1908. mudo, p&b., 15 min.

PAZ e Amor. Dirigido por: Alberto Botelho e Alberto Moreira. Brasil: William e Cia, 1910. mudo, p&b.

SAMBA em Brasília. Dirigido por: Watson de Macedo. Brasil: Atlântida, 1961. son., p&b., 110min.

SATYRICON. (Fellini – Satyricon) Dirigido por: Federico Fellini. Itália e França: Les Productions Artistes Associés, 1969. son., color., 128 min.

SINFONIA de Paris (An American in Paris). Dirigido por: Vincente Minnelli. EUA: MGM, 1951. son., color., 113min.

TAPETE Vermelho. Dirigido por: Luís Alberto Pereira. Brasil: Lapfilm, 2006. son., color., 100min.

TREZE Cadeiras. Dirigido por: Franz Eichhorn. Brasil: Atlântida, 1957. son., p&b., 98min.

TRISTEZAS Não Pagam Dívidas. Dirigido por: José Carlos Burle e Ruy Costa. Brasil: Atlântida, 1943. son. p&b., 94 min.

UMA NOITE no Rio (That Night in Rio). Dirigido por: Irving Cummings. EUA: 20th Century Fox, 1941. son., color., 91min.

A VIÚVA Alegre. Dirigido por: Américo Colombo, Eduardo Leite e Alberto Moreira. Brasil: Fotocinematográfica Brasileira, 1909. mudo, p&b.

VOANDO para o Rio (Flying Down to Rio). Dirigido por: Thornton Freeland. EUA: RKO, 1933. son., p&b., 89min.

VOCÊ JÁ foi à Bahia? (The Three Caballeros). Dirigido por: Norman Ferguson. EUA: Walt Disney, 1944. son., color., 71min.

REVISTAS

A Cena Muda. Jan de 1950 a Dez de 1952.

Cinelândia. Jun de 1952 a Dez de 1952.

SITES

ADORO cinema brasileiro. <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>>

ATLÂNTIDA Cinematográfica. <<http://www.atlantidacinematografica.com.br/>>
(Atlântida Cinematográfica – Acervo Histórico)

IMDB. <<http://www.imdb.com/>> (Internet Movie Data Base)

MNEMOCINE. <<http://mnemocine.com.br>>

ANEXO
QUADRO DE CRÉDITOS 1

CAMPO 1	
Título do filme: Aviso aos Navegantes	
Ano: 1950	
Estúdio Produtor: Atlântida Cinematográfica	
Direção	Watson de Macedo
Argumento	Watson de Macedo
Diálogo	Alinôr Azevedo e Paulo Machado
Gerente de Produção	Barroso Vasconcellos
Cenografia	Edgar
Direção de Produção	Décio Tinôeo
Montagem	Wilson Monteiro
Fonografia	Aloysio Vianna, Jesus Nervaes e Antonio Gomes.
Assistentes de Direção	Roberto Farias e Victor Olivo
Maquiagem	Diva Assis
Partitura e Direção Musical	Gaya
Organização Musical	Oswaldo Alves
Fantasia e figurinos	Élia Macedo de Souza
Coreografia	Juliana Yanakiewa
<p>Elenco: Oscarito, Eliana, Grande Otelo, Anselmo Duarte, José Lewgoy, Adelaide Chiozzo, Ivon Cury, Sérgio de Oliveira, Mara Rios, Yara Izabel e Inah Malaguti. Em números musicais: Emilinha Borba, Jorge Goulart, Francisco Carlos, 4 ases e 1 coringa, Jayme Ferreira, Cuquita Carballo e Ruy Rey e sua orquestra.</p>	
<p>Sinopse: Uma companhia de teatro musical está prestes a embarcar em um transatlântico de Buenos Aires com destino ao Rio de Janeiro, dentre os viajantes esta Frederico (Oscarito), que é amigo da estrela principal Cléia (Eliana), e viaja clandestinamente. Durante a viagem, Frederico é descoberto por Azulão (Grande Othelo), ajudante de cozinha que aproveitando da situação clandestina de Frederico explora seus serviços na cozinha. Em meio à viagem os dois descobrem o plano do maléfico Professor Scaramouche (José Lewgoy), que na verdade é espião internacional e tenta contrabandear informações sigilosas. Os dois então se unem para por fim aos planos do vilão.</p>	

QUADRO DE CRÉDITOS 2	
CAMPO 1	
Título do filme: Carnaval Atlântida Ano: 1952	
Estúdio Produtor: Atlântida Cinematográfica	
Direção	José Carlos Burle
História	Berliet Jor e Victor Lima
Gerente de Produção	Guido Martinelli
Direção de números musicais	Carlos Manga
Cenografia	Martins Gonçalves
Montagem	Wilson Monteiro
Assistente de Direção	Roberto G. Ribeiro
Direção de Fotografia	Amleto Daisse
Figurinos	Gilda Bastos
Maquiagem	Paulo Carias
Contra-Regra	Arnóbio Carvalho
Coreografia	Juliana Yanakiewa
Partitura e Direção Musical	Lírio Panicalli
Gravações Musicais	Continental Discos
<p>Elenco: Oscarito, Eliana, Grande Otelo, Cyll Farney, Renato Restier, Cole, Cuquita Carballo, José Lewgoy, Iracema Vitória e Maria Antonieta Pons. Em números musicais: Dick Farney, Nora Ney, Blackout, Francisco Carlos, Bill Farr, Caco Velho e orquestra do Chiquinho.</p>	
<p>Sinopse: O produtor executivo Cecílio B. De Milho (Renato Restier), dono do estúdio Acrópole deseja desenvolver um argumento para o clássico épico de Helena de Tróia. Dois de seus assistentes (Colé e Grande Otelo) lhe apresentam um argumento de Helena de Tróia desenvolvido como uma chanchada musical, o argumento é recusado e os dois são rebaixados ao cargo de faxineiros do estúdio. Cecílio então pede para que seu principal assistente (Cyll Farney), encontre um especialista no assunto. Este convida o especialista em mitologia da Grécia antiga Professor Xenofontes (Oscarito) para trabalhar no argumento, o especialista a princípio reluta, mas acaba aceitando o cargo. Enquanto isso os dois faxineiros fazem de tudo para que seu argumento chanchadesco seja aceito.</p>	