

A Cidade, o Cinema e o Riso¹

Edmilson Felipe da Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Docente)²

Resumo

O texto pretende discorrer a respeito das manifestações culturais ocorridas no Brasil desde o século XX, destacando o desenvolvimento urbano-industrial nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A análise fundamenta-se no cinema como um veículo significativo na abordagem da produção cultural e artística destas cidades e destaca ainda o fenômeno risível como um marco da comunicação e da cotidianidade brasileiras.

Palavras-chave: Cidade; Cinema; Riso; Cultura Urbana.

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, do XXIX Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Professor do Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP e da Faculdade SENAC – SP nos cursos: Pós graduação em Design Gráfico e Criação e Imagem nos meios digitais. Defendeu mestrado em (1996), título da dissertação: O Cinema Brasileiro de Curta-metragem: Análise da produção de Jorge Furtado e Arthur Omar e doutorado em (2001), título da tese: Por uma história do riso: Carlos Manga e a chanchada no Brasil.

Para um estudo aprofundado das manifestações culturais no Brasil desde o início do século XX, podemos recorrer aos aspectos atribuídos à América Latina em seu caráter histórico-social distinto, decorrente do processo modernizador.

Esses aspectos são considerados cruciais para o entendimento da dinâmica cultural, pois apontam para particularidades dos países nessa região, bem como para as diferentes adaptações ao modelo industrial, quando comparados aos países europeus.

Tais particularidades marcam, para muitos, a diferença atribuída ao termo “atrasado”; porém nas palavras de Jesús Martín-Barbero, a observação deve caminhar em dois sentidos: um que se aproxima do caráter político e encontra-se com a esfera da dominação, e outro que se refere à mestiçagem das raças, dos tempos e das culturas.

De uma forma mais abrangente, elaborando uma reflexão sobre a descontinuidade cultural, bem como a reorganização de um projeto que emerge das camadas subalternas, Martín-Barbero detecta as características que atravessam a América Latina. Das pontes que estabelece para se pensar o descompasso ou a particularidade latino-americana, observa a crise política que se manifesta entre Estado e Nação, a incorporação desigual das classes populares na vida política e a formação dos Estados Nacionais.

Martín-Barbero acredita ainda que essas esferas de reflexão trazem à tona o debate sobre o pensamento latino-americano e interferem na interpretação das novas mediações que surgem no mundo contemporâneo. Mediações que direcionam uma conduta social específica e muito particular dessa região frente ao mundo.

Os meios de comunicação de massa podem estimular o debate, quando falamos em mediações, pois estes foram os principais divulgadores da comunicação entre os indivíduos, além de viabilizarem a formação de um sentimento de nação nunca antes observado.

Para além da análise política e econômica que marcou o processo de nacionalização, o autor propõe a inserção do espaço cultural como componente fundamental dessa dinâmica. Bem como a atribuição aos meios massivos articuladores das práticas de comunicação que interferem na idéia de nação como um conjunto aglutinador e representado apenas pelo Estado, mas que permite a identificação destes meios como a representação do povo que adquire uma vivência e um sentimento:

Daí, também, o papel peculiar de certos meios massivos que, como o cinema e o rádio, constroem seu discurso com base na continuidade do

imaginário da massa com a memória narrativa, cênica e iconográfica popular, na proposta de uma imaginária e uma sensibilidade nacionais.³

No Brasil, a década de quarenta trouxe a possibilidade de se pensar a formação de uma cultura popular de massa, pois foi após a Segunda Guerra Mundial que se intensificou a aglutinação urbano-industrial e o aumento da produção de bens culturais.

Podemos destacar a importância do rádio como um meio que, desde 1922, já fazia parte da vida cultural do país, através das propagandas e, sobretudo, das transmissões de radionovelas, proliferando assim uma rede comunicacional mais acentuada.

É através do rádio que podemos identificar a presença, com maior ênfase, dos aspectos da vida cotidiana e a representação de um público popular, marcados principalmente pela dramaticidade, mas que também contam com o humor e com as canções.

A popularidade que o rádio alcançou desde os anos trinta vai colaborar para a consolidação do campo cinematográfico por meio, por exemplo, da migração de cantores que se tornam atores.

O cinema foi para os artistas uma experiência viva, agradável, quase sempre realizado num momento de preparação intensa do Carnaval. Cantar nos filmes era importante para a carreira deles, como era importante fazer parte do elenco de uma gravadora de renome, ser contratado da Nacional, das melhores boates, ser requisitado para excursões – sinais de evidente sucesso.⁴

Embalados pelas atuações nos filmes, os cantores de rádio passaram a ter maior ênfase na atividade artística, visando sempre a um maior reconhecimento do público.

Nas danças, nas canções, nos salões, nos discos, nos auditórios e nas peças teatrais, sobretudo no Teatro de Revista, havia a efervescência dos espetáculos populares que, aos poucos, se articulavam à nova dinâmica social.

O Teatro de Revista, que marcou sua existência já no século passado, era, nas palavras de Salvyano Cavalcanti de Paiva, uma atividade herdeira da “*comuses*” grega, de onde se originou a palavra *comédia* e que traz como principal expoente a figura de Aristófanes, passando pelas comédias romanas de Plauto e Terêncio e também pela Alta

³ Martín-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997, p. 228. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alcides

⁴ Lenharo, Alcir. *Cantores do rádio - A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, Ed. Unicamp, 1995, p. 115.

Idade Média com as roupagens grotescas e representações profanas que se cristalizavam no burlesco.⁵

A particularidade desta atividade no Brasil iluminou-se pelo fato de distorcer os acontecimentos através de comentários satíricos:

Os fatos são levemente alinhavados por um enredo de comédia. A música, elemento fundamental e grande ponto de sustentação desse tipo de espetáculo, é sempre alegre, graciosa e espirituosa, utiliza estribilhos jocosos e árias risonhas e brejeiras.⁶

Ao lado das falas cômicas e da música, o papel da dança foi decisivo tanto para a constituição do teatro de Revista quanto, mais tarde, para a Chanchada; nela, fundamentam-se temáticas, através das imagens, de uma forma muito criativa, registrando o cotidiano da sociedade, sobretudo a carioca, num período de efervescência carnavalesca e cômica. Ao lado de todas as manifestações festivas, o cinema também apresentava-se como um elemento a mais para a reflexão da realidade cultural brasileira.

No Brasil, produzem-se filmes cômicos desde as primeiras filmagens, a partir de 1896. Embora algumas filmagens relatassem acontecimentos excepcionais, cerimônias, festas públicas, observa-se um “mercado de diversões” que se desenvolveu mais acentuadamente no Rio de Janeiro, onde destacou-se a presença maciça de pessoas vindas de outros estados e até de outros países para a cidade em virtude de todo esse novo contexto socio-cultural.

É para essa gente de diversas origens que se expandem as alternativas de divertimento da cidade, dando nexos às festas populares e às expressões artísticas locais, multiplicando as importações de produtos para entretenimento.⁷

Os espetáculos passaram a ser prestigiados por um número cada vez maior de pessoas, pois as companhias de canto lírico e as óperas ao gosto das elites imperiais abriram suas apresentações, proporcionando também ao mercado carioca a presença de uma multiplicidade de músicos, dançarinos e *performers* de variedades, garantindo, assim, o barateamento do ingresso.

⁵ Ver Paiva, Silvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado: Vida e morte do teatro de revista brasileiro*, Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1991.

⁶ Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Coderci, 1984, p. 116.

⁷ Moura, Roberto. “A Bela Época (Primórdios-1912)”, In: Ramos, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art, 1989, p. 13.

Foi nesse cenário que a atividade cinematográfica surgiu, garantindo ainda mais a presença da massa de indivíduos, em razão das novidades, e possibilitando um clima circense e alegórico dos primeiros anos:

Animais amestrados, mulheres barbadas, acrobatas, prestidigitadores, músicos e dançarinos de espetáculos de tradição popular são trazidos dos circos para os espetáculos de palco em teatros ou frente a mesas.⁸

É no acompanhamento de tais programações que o cinema apresentou-se como uma novidade técnica de registro das primeiras imagens realizadas na Baía da Guanabara por Afonso Segreto.

Paschoal Segreto e Cunha Sales, empresários de origens nacionais distintas, inauguraram, em 1897, na rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, a primeira sala regular de cinema do país, denominada Salão de Novidades. A inauguração reafirmou a necessidade de um espaço para a exibição das diversas filmagens que surgiriam, correlatas às novidades tecnológicas oriundas do exterior.

Essa atividade, por se destacar de forma significativa, passou a ocorrer em outros estados, garantindo, assim, um circuito muito maior de abertura de salas e, conseqüentemente, de exibição.

Importante ressaltar que as novidades tecnológicas vindas do exterior não possuíam um preço muito acessível e a estratégia, no momento, era a de realizar filmes de pouca duração, garantindo a atividade dos realizadores e iniciando, assim, a produção de curtas-metragens, que até os dias atuais iluminam a cinematografia nacional.⁹

Datam desse período filmes como *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), em que já se tem a presença do herói cômico José Gonçalves Leonardo, que traz para a tela uma acumulada experiência circense. Para Sérgio Augusto, esta pode ser considerada a primeira comédia do cinema brasileiro.¹⁰

Nesse mesmo ano, outras produções se destacam: *Os capadócijs da Cidade Nova*, *O comprador de ratos* e *Sô Lotero e Siá Ofrásia com seus produtos na Exposição*.¹¹

⁸ Idem, ibidem, p. 13.

⁹ Ver Silva, Edmilson Felipe da. *O cinema Brasileiro de curta-metragem: Uma análise da produção de Jorge Furtado e Arthur Omar*. Dissertação de mestrado. São Paulo, PUC-SP, 1996. Ver também: Debs, Vânia Fernandes. *Curta-metragem: trajetória dos anos 80*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-SP, 1989.

¹⁰ Ver Augusto, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 85.

¹¹ Ver Catani, Afrânio Mendes & Souza, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.18.

Nesses filmes a comédia se consolida e alcança a aceitação do público, dá origem, nos anos seguintes, às chanchadas, às sátiras de costumes e ao filme-revista, registro imagético das variedades e atualidades:

Rir parecia o melhor remédio, e não surpreende que o maior sucesso entre os astros estrangeiros no mercado exibidor carioca seja o cômico Max Linder, ao qual absurdamente se atribui a nacionalidade brasileira.¹²

Filmes como *Aventuras de Gregório*, de 1920, *Carlitinho*, de 1921, e *Fragments da vida*, de 1929, todos de curta duração, são exemplos significativos para detectar os caminhos do cinema nacional na década seguinte.

No ano de 1929, a cinematografia nacional assistiu à chegada da sonorização sincronizada, fator que, embora mais bem estruturado em outros países, transformou o cinema brasileiro, que se viu em crise diante da demanda na realização do cinema falado.

As resistências e críticas a esse tipo de cinema foram intensas, pois o glamour que o cinema mudo alcançara, sobretudo na figura de Charlie Chaplin, impedia que o sonoro o substituísse de forma tão acelerada.

Importante ressaltar que os cineclubes, surgidos na década de vinte, teriam um certo declínio, enquanto o número de cinematecas aumentava gradativamente, pois, com o aparecimento do sonoro, a proliferação cada vez maior de filmes fez com que as películas mudas perdessem o valor comercial e fossem lançados às sucatas; a cinemateca, assim, seria o acervo ideal para estes filmes raros e também local mais apropriado para se desenvolverem críticas frente à esteira massiva de filmes americanos.

O fato é que a sonorização exigiu a atualização da técnica de se fazer os filmes, e quem não se adaptasse a esta nova exigência estaria fora do sistema de produção. Equipamentos de sonorização novos e caros deveriam ser importados, bem como novas câmaras e filmes apropriados:

O filme falado determinou uma imediata reciclagem técnica que tornava coisa do passado o princípio de uma câmara na mão e uma idéia na cabeça, norteamto impulsionador de mais de uma geração.¹³

¹² Moura, Roberto. "A Bela Época (Primórdios-1912)". In: Ramos, Fernão (rg.). *História do cinema brasileiro*, op. cit., p. 41.

¹³ Catani, Afrânio Mendes & Souza, José I. de Melo Souza. *A chanchada no cinema brasileiro*, op. cit., p. 25.

Dada esta nova realidade, tornava-se necessário que as empresas cinematográficas no Brasil buscassem o quanto antes esta adequação. No caso, a primeira a se manifestar foi a Cinédia.

Fundada pelo jornalista, produtor e diretor Adhemar Gonzaga em 15 de março de 1930, e inicialmente localizada no bairro carioca de São Cristóvão, a empresa, que lá permaneceu por vinte e um anos, nasceu com a pretensão de profissionalizar a atividade cinematográfica.

A Cinédia importou e introduziu no país o som ótico, a maquiagem Max Factor, a revelação automática, a grua, a dublagem, o *back-projection* e a mixagem. Estes equipamentos garantiram uma produção acentuada de filmes: cerca de 30 longas-metragens, 250 documentários e 700 cinejornais foram lançados nessa fase, dentre eles, *Ganga Bruta* (1933), *Alô, Alô, Carnaval* (1936), *O ébrio* (1946), e por mais de vinte anos garantiram à empresa o destaque como o maior complexo cinematográfico brasileiro.

Foi no início dos anos quarenta que a discussão sobre a possibilidade de se criar a indústria cinematográfica no Brasil tornou-se mais acirrada, muito embora o domínio da cinematografia norte-americana fosse notório.

Entretanto, como veremos a seguir, as companhias que surgiram serviram não só para viabilizar um aumento na produção nacional, mas também para marcar a presença cada vez mais forte de um tipo de filme que iria acentuar a presença da comicidade nas telas, bem como a intensidade de um cinema popular de massa no Brasil.

A retomada de uma produção mais significativa em São Paulo ocorreu na segunda metade dos anos quarenta, com a criação de empresas como a Vera Cruz, em 1949, que, apoiada pela elite financeira paulista e contando com o interesse da intelectualidade da época, teve ainda suporte para a criação de outras duas empresas: Companhia Cinematográfica Maristela e Multifilmes.

Observa-se, nesse período, uma certa efervescência cultural e artística em São Paulo, com o nascimento de dois museus de arte, salas de conferências, de seminários, de exposições, e a publicação de revistas de divulgação artística e cultural, bem como a criação de uma filмотeca, a construção de uma moderna casa de espetáculos, e a inauguração da bienal internacional de artes plásticas.¹⁴

¹⁴ Ver Galvão, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

A diferença que se estabeleceu em São Paulo, no que tange à produção cinematográfica, ocorreu por motivos específicos que, como nos mostra Maria Rita Galvão, fizeram parte de todo um mecanismo que se estendeu sobre a sociedade paulista nos anos quarenta.

Fruto de uma adequação em escala urbano-industrial que se desenvolveu no mundo após a Segunda Guerra Mundial, a elite dominante tinha a intenção de reatar os laços com a produção artística na cidade de São Paulo e resolveu investir e redefinir o quadro frente às questões que atrelavam a vida cultural da região.

Diante desse quadro, o surgimento da Vera Cruz como o carro - chefe da produção paulista de filmes seria o destaque de toda uma atividade que se estendeu ao longo dos anos cinquenta.

O cinema ganhou, então, a configuração industrial, conquista significativa para produtores e atores quanto ao esquema de produção e, conseqüentemente, para a divulgação de um número cada vez maior de filmes, com as mais variadas temáticas.

Dentre as temáticas, a comédia teve seu lugar de destaque e ganhou uma nova configuração com o advento de um cinema popular de massa. Segundo Afrânio Mendes Catani, podemos identificar o cinema da época sobre duas temáticas distintas mas importantes para o registro da comicidade. A primeira referiu-se ao estereótipo do caipira que vem do campo para a cidade grande, e aí temos Mazzaropi como o principal expoente deste segmento; e a segunda, um cinema mais voltado para a musicalidade e para as identificações com o carnaval, ou seja, a cebralização dionisíaca das festividades, que até hoje marcam a popularidade cultural do povo brasileiro.¹⁵

As questões referentes à temática do caipira que se instaura na cidade e se depara com as idiossincrasias da vida urbana aconteceram em meados dos anos trinta com Genésio e Sebastião Arruda, e sob forte influência destes, principalmente de Sebastião, Amácio Mazzaropi marcou, de forma significativa, a produção cômica cinematográfica das décadas seguintes, desenvolvendo um estilo “Jeca” e encantando um público cada vez mais fiel às suas apresentações.

É possível fazer uma ponte entre o cinema de Mazzaropi com o cinema mexicano dos anos 40,¹⁶ no que se refere à temática rural em contraste com o urbano.

¹⁵ Ver Catani, Afrânio Mendes & Souza, José I. de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*, op. cit.

¹⁶ Ver Martìn-Barbero, Jesús, op. cit., p. 234.

Nos dois países a semelhança passa por uma identificação de novos cenários, como estádios de futebol, o bairro, as relações estreitas que se diluem na cidade grande, aspectos que não fazem parte apenas de um país em particular, mas de um território que redefine suas relações sociais.

O segundo aspecto que se destaca é a produção de filmes musicais, bem ao estilo carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro, onde a Atlântida será a principal empresa produtora dos filmes cômicos da época.

A linha cômica que se construiu descontinuamente no cinema a partir destes dois referenciais remete à importância dada ao gênero da comédia no Brasil, onde, segundo José Mário Ortiz Ramos, destacam-se a chanchada desde os anos quarenta, a produção significativa de Mazzaropi, as pornochanchadas dos anos setenta, juntamente com os filmes dos Trapalhães:

Estes filmes conseguiram um diálogo vivo, intenso, acionaram “matrizes culturais” profundas, criaram momentos de prazeres populares de massa, possibilitaram industrializações – mesmo que precárias, enfim interconectaram as “lógicas” da produção e dos consumidores.¹⁷

Nota-se, portanto, uma importante vertente cômica no cinema que, além de permitir uma aproximação maior com o público, tratou de estabelecer uma conexão entre as temáticas e os personagens.¹⁸

No caso da chanchada, podemos atribuir ao fenômeno uma característica fundamental que identifica a estreita relação com o público de baixa renda, com o projeto de re-elaboração da realidade social.¹⁹

Decorre daí a facilidade de criarem certos personagens como o faxineiro, o funcionário público que não vai trabalhar, o favelado, a empregada mulata que é maltratada o ano inteiro e depois exaltada como símbolo sexual. Estes personagens, além de serem tipos com os quais o público se identifica, são parte do arsenal de linguagens que o carnaval propicia.²⁰

Além destes aspectos é notória a presença da paródia aos gêneros hollywoodianos, em que se constrói um novo discurso em tom humorístico.

¹⁷ Ramos, José Mário Ortiz. “A questão do gênero no cinema brasileiro”. *Revista USP*. Dossiê: Cinema Brasileiro, no. 19 p. 109.

¹⁸ Ver: Ramos, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1995, pp. 137.8.

¹⁹ Ver Dias, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993.

²⁰ Ver Stam, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992, p. 51.

Todas essas características reservam ao discurso cômico uma estratégia em que a narrativa acentua-se na presença do popularesco, que para Maria Celeste Mira trata-se de “termo em geral utilizado pela crítica de espetáculos para definir o que é “vulgar”, “grosseiro”, “malicioso”, pouco elaborado”.²¹

Jean-Claude Bernardet analisa a paródia como um discurso que atravessa o popularesco assumindo uma forma caricatural tanto dos filmes nacionais quanto dos norte-americanos. E chama a atenção para as paródias dos filmes norte-americanos, como pontes de apoio para a influência da comédia americana na chanchada, muito embora sua ligação maior seja com a comédia teatral dos anos trinta, o circo e o rádio.²²

Imitação, avacalhão, degradação. Estes são alguns dos termos que o autor destaca para concluir pela existência de desvalorização dos filmes, garantindo um aspecto cômico da própria realidade brasileira.

Essas referências reservam à linguagem da chanchada uma relação com as festas populares, o circo, o carnaval, o rádio e o teatro de revista. Matrizes que dialogaram com o cinema nacional aprimorando a concepção de uma cultura popular de massa, em torno de um modelo subdesenvolvido.

A Atlântida e as Chanchadas

A maior produtora de chanchadas no país foi a Atlântida. Criada em 1941, essa empresa “não foi o único celeiro desse gênero de filme, mas apenas o mais antigo e o mais produtivo (62 filmes de ficção e dois documentários em 20 anos de atividade) – por conseguinte o mais célebre.”²³

Fundada em 18 de setembro por Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Alinor Azevedo e Edgar Brasil, o objetivo principal do grupo era seguir os moldes do cinema hollywoodiano, um cinema industrial que lançasse fitas de boa qualidade e mantivesse uma relação satisfatória com o público. Sérgio Augusto afirma que:

Havia naquela época, no Rio, três estúdios de filmagens (Cinédia, Brasil Vita Filmes e o de Lulu de Barros), precariamente servidos e tecnicamente defasados, segundo Moacyr Fenelon. Para montar o da Atlântida, num terreno baldio da Rua Visconde do Rio Branco, próximo ao Campo de Santana, onde antes funcionara um frontão de pelota basca, ele teve de

²¹ Mira, Maria Celeste. *Circo Eletrônico – Silvio Santos e o SBT*. São Paulo, Olho d'Água e Edições Loyola, 1995, p. 127.

²² Bernardet, Jean Claude. “Mimetismo, cachoeiras, paródia”. In: *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1978. p. 69 a 84.

²³ Augusto, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*, op. cit., p. 30.

recauchutar material de segunda mão, construir refletores e comprar à Aba Filmes, de Fortaleza, uma tosca imitação da câmera Mitchel, que os grandes estúdios americanos utilizavam.²⁴

Alguns momentos importantes são observados na história da Atlântida, no período compreendido entre 1941 e 1947, bem como nos anos posteriores que atribuíram à chanchada um papel de destaque.

A idéia que se tem de cinema, nesse período, está extremamente ligada ao conceito de progresso, em que a produção serializada aparecia como condição básica para a criação da verdadeira indústria e de seu aprimoramento.

Outra análise parte, também, da observação de determinados filmes que trazem a marca de uma certa produção de números musicais, os quais acentuam o diálogo com o rádio e a interpretação carnavalesca, além de uma preocupação voltada para a dura realidade de segmentos sociais diante dos contrastes da pobreza.

É o caso de *Moleque Tião*, de 1943. O primeiro filme produzido pela Atlântida conta a história de Sebastião da Prata (Grande Otelo), um negro do interior que, na intenção de se tornar um grande artista, enfrenta diversos obstáculos, mas um dia, por meio da ajuda de um maestro, consegue realizar seu sonho.

Dentre os aspectos importantes que se pode observar no filme está o fato de ter-se como personagem principal um ator negro – o que de certa forma marcou uma etapa de ousadia e coragem diante da realidade da época, pois a figura do negro no cinema brasileiro, conforme nos conta José Carlos Rodrigues é na maioria das vezes, marcada por uma estereotipia, na qual a mulata, o crioulo doido, o malandro, sustentam a forma depreciativa que se apresenta.²⁵

Soma-se a este fator um outro muito importante, que está relacionado ao aspecto econômico, ou seja, à disponibilidade de recursos que marcaram a produção acentuada dos filmes, pois a idéia de qualidade passa a ser associada à de baixo custo de produção.

Através dessa constatação, temos a presença extremamente marcante da difícil realidade cinematográfica da época, quando os equipamentos e as montagens eram improvisados, adaptados e readaptados, com muita coisa comprada de segunda mão.

No caso das chanchadas, embora a pretensão seja a de uma produção industrial, o

²⁴ Idem. “Este mundo nosso já foi um pandeiro”. *O Globo*, 2.2.1999.

²⁵ Ver Rodrigues, José Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1988.

modelo que se tem nessa primeira fase encontra-se longe dos moldes em que se presencia a necessidade da profissionalização, exigida pelo desenvolvimento tecnológico.

A nova tecnologia definiu uma especialização profissional muito mais ampla, pois o dinamismo da estruturação artística fazia com que cada trabalho tivesse definidas as funções do montador, do técnico de som, dos operadores de câmera; e é no cinema e na televisão que podemos observar esse mecanismo, conforme aponta Raymond Williams:

No nível técnico mais simples, tornou-se quase inevitável o papel de um diretor coordenador. Mas, a seguir, em segundo lugar, houve ainda outra divisão de trabalho na instalação, manutenção e em algumas formas de operação da própria tecnologia: eletricitistas, carpinteiros, equipe logística.²⁶

As particularidades que encontramos quando nos debruçamos diante da cinematografia nacional, em específico a chanchada, com relação a uma certa divisão do trabalho, definem-se mais pela aceleração na fabricação do produto do que pelo seu acabamento. Por um lado, tem-se a qualidade relegada a um segundo plano e, por outro, um contato significativo com o público, garantindo assim novas exibições.

A divisão de tarefas, no caso, seguiu uma continuidade que, devido às condições precárias que se apresentavam, não viabilizou o surgimento de novas equipes técnicas, novos diretores, novos operadores. De acordo com Catani:

Trocando em miúdos, isto significava que Waldemar Noya continuou na função do eterno montador; Amleto Daissé e Edgar Brasil fotografaram uma boa parte dos filmes produzidos e os mesmos diretores revezavam-se na direção de fitas.²⁷

Entretanto, a qualidade técnica passou a melhorar gradativamente, graças ao sucesso desses primeiros filmes, e ainda, no mesmo período, temos: *É proibido sonhar*, de 1943, *Romance de um mordedor* e *Gente honesta*, ambos de 1944.

A tônica da produtora, na época, era lançar alguns filmes que mantivessem um certo tom crítico diante das diferenças observadas no país, resultando, segundo a observação do autor, numa frágil receptividade do público, o que talvez explique ironicamente os destinos da Atlântida para os anos seguintes, através dos títulos: *Tristezas não pagam*

²⁶ Williams, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 114.

²⁷ Catani, Afrânio Mendes & Souza, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. op. cit., p. 54.

dívidas, de 1944, e *Não adianta chorar*, de 1945.²⁸

Temos então um momento importante na dinâmica cultural do país daquele período, em específico na sociedade carioca, que assistia à realização de um cinema que simplesmente mostrava a realidade do povo, através de personagens caricatos, que com muito talento, espalhavam o cotidiano e o riso.

É nesse sentido que podemos identificar uma certa fórmula, na primeira fase da empresa, em que, conforme observam Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza, proporcionou-se um aumento na produção de chanchadas e viabilizaram-se realizações futuras.

Tiro e queda: até 1962, a companhia colocou no mercado um número significativo de filmes, nos quais Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Cyll Farney, Eliana Macedo, Anselmo Duarte, Violeta Ferraz, José Lewgoy, Wilson Grey, Renato Restier, entre outros, fizeram as delícias do grande público.²⁹

O grupo de pessoas mencionado acima é basicamente o conjunto de atores que realizavam as chanchadas e que por muito tempo garantiram não só o sucesso de bilheteria, mas também forneceram um indicativo, ainda frágil, de um certo *star system*, em que determinados atores compuseram a dinâmica dos filmes.

É o caso de Oscarito e Grande Otelo, cômicos de primeira linha que revigoraram ainda mais o sistema produtivo dos filmes e estabeleceram um diálogo muito significativo com o público. Temos também os vilões José Lewgoy e Renato Restier e os mocinhos e mocinhas sempre dando a contribuição romântica como: Anselmo Duarte, Eliana, Cyll Farney, Dóris Monteiro, entre outros.

O filme *Carnaval no fogo* (1949) é tido como a obra que, além de consagrar a dupla Oscarito e Grande Otelo, que atuavam juntos pela sétima vez, confirmou a política de estrelismo no cinema, devido à forma com que se construíram as relações herói/mocinha/vilão.

Tal triângulo criou os primeiros atores exclusivamente cinematográficos com os quais nosso público pôde ter uma identificação maior durante os anos seguintes, uma vez que a maioria dos outros astros e estrelas famosos do cinema brasileiro era proveniente do teatro, do rádio ou do circo.³⁰

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ Catani, Afrânio Mendes & Souza, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*, op. cit., p. 65.

³⁰ Vieira, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)". In: Ramos, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*, op. cit., p. 161.

Já a década de cinquenta revela um caráter inovador e estimulante para a comédia, pois se trata de um período de debates acirrados sobre a produção cinematográfica no eixo Rio - São Paulo. A discussão ocorre, basicamente em torno da pretensão dos produtores da recém-fundada Vera Cruz de elaborar um cinema mais sério e de melhor qualidade, reservando às elites o reconhecimento do cinema como expressão cultural - um cinema verdadeiro e não aqueles filmes popularescos e vulgares produzidos no Rio de Janeiro.

Apesar de as críticas aos filmes produzidos pela Atlântida tornarem-se constantes e acirradas, nota-se cada vez mais a presença das comédias, o que consolida a realização de três agentes do campo cinematográfico: José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga.

A chanchada serve como ponte de apoio para entendermos a manifestação da comicidade como matriz cultural, bem como a análise do riso na sua dimensão natural. É nesta interação entre comédia e riso que reside a dinâmica cultural popular brasileira.

Referências Bibliográficas

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.W. "A indústria cultural". In: COHN, Gabriel. (org.) *Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo. Ática. 1986.
- _____ & HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro. Zahar. 1985.
- _____ *Teoria estética*. Martins Fontes. São Paulo. 1970.
- ALENCAR, Miriam. *O cinema em Festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro. Embrafilme/Artenova. 1978.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva. 1976.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- AVELAR, José Carlos. *O cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro. Alhambra, ed. 1986.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Col. Horizonte de cinema. Livros Horizonte, Lda. Lisboa – Portugal.
- BELTRÃO, Luiz & QUIRINO, Newton de Oliveira. *Subsídios para uma Teoria da Comunicação de Massa*. São Paulo. Summus. ed. 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- _____. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo. Brasiliense. 1993. Vol. 1
- BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1976.

- _____, Jean Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1978.
- CATANI, Afrânio Mendes & SOUZA, José I. de Melo. *A Chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo. Brasiliense. 1983.
- DEBS, Vânia Fernandes. *Curta-metragem: trajetória dos anos 80*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-SP, 1989.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Coderci, 1984.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: O caso Vera Cruz*. Civilização brasileira, Ed. 1981.
- _____, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. Ática. São Paulo. 1975
- LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, Unicamp, 1995.
- MARIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico – Silvio Santos e o SBT*. São Paulo, Olho d'água/Loyola, 1995.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Moraes editores. Portugal. 1958.
- _____. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 1987.
- _____. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1989.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros (1929-1988)*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*, 2ª ed., São Paulo. Art Editora. 1989.
- _____. *Cinema Marginal (1968/1973) A representação em seu limite*. São Paulo. Brasiliense. 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. “A questão do gênero no cinema brasileiro”. In: *Revista USP. Dossiê: Cinema Brasileiro*. no. 19 p. 109
- _____. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1995.
- RODRIGUES, José Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1988.
- SILVA, Edmilson Felipe. *O cinema Brasileiro de curta-metragem: Uma análise da produção de Jorge Furtado e Arthur Omar*. Mestrado PUC-SP. 1996.
- STAM, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

Jornais

Folha de São Paulo: 15/Jan/80

O Globo: 17/10/75; 10/07/77