



O cinema brasileiro como construtor da identidade nacional A Bela Época e a Atlântida¹

Mauricio R. Gonçalves²
Universidade de Sorocaba

Resumo

O texto aborda o cinema brasileiro, a partir da produção de sua Bela Época e das chanchadas da Atlântida, como um meio de comunicação de massa capaz de realizar contato com seu público, apresentando, através de seu conteúdo e de sua capacidade discursiva, elementos que contribuíram para a formação da identidade nacional, exercendo seu papel como construtor da *comunidade imaginada* vital para a existência da nação.

Palavras-chave

cinema brasileiro; meio de comunicação de massa; identidade nacional.

Qualquer tentativa de discussão da identidade nacional deve levar em consideração um conceito que lhe é fundamental: o conceito de nação. Esses dois elementos – identidade nacional e nação – estão intimamente imbricadas na sua constituição, numa relação de dependência e explanação mútuas.

A nação é, antes de tudo, uma construção; sua natureza é construída. Invenção que, mesmo sem pertencer à tradição da história humana, se nutre de “uma recombinação inédita de elementos já existentes”³. Nesse processo de invenção na e da modernidade, a nação torna-se crucial “tanto para o modo como um Estado se liga a seus membros, distinguindo-os dos membros de outros Estados”, quanto para o modo como os Estados nacionais se relacionam entre si. E, com isso, a identidade nacional acaba por existir em dois níveis: “no sentimento do ‘eu’ do indivíduo como nacional, e na identidade do todo coletivo em relação a outros da mesma espécie”⁴.

A partir do século XV, mudanças de crenças e procedimentos deram lugar a novas posturas e atitudes sociais, abrindo caminho ao processo de organização e

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual

² Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Professor do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Secretário da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Endereço eletrônico: mreinald@uol.com.br.

³ SMITH, Anthony D. O Nacionalismo e os Historiadores. in: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 202.

⁴ VERDERY, Katherine. Para Onde Vão a Nação e o Nacionalismo? in: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 240 e 242.



consolidação desse novo conceito – nação – que se tornaria instrumento fundamental para a organização da sociedade durante todo o século XX.

Benedict Anderson aponta, como fatores importantes, para a construção do conceito de nação, a diversidade lingüística do ser humano, o desenvolvimento de uma nova tecnologia de comunicação (a imprensa) e, claro, o desenvolvimento do capitalismo. O latim foi, por muito tempo, o único idioma capaz de estabelecer a comunicação entre os habitantes do mundo europeu e a verdade sobrenatural que os regia apresentada pelo Cristianismo. Era, também, o idioma que presidia as decisões do poder e toda a sua organização administrativa. Assim, esse modo de comunicação único e privilegiado contribuía decisivamente para que o sentimento da grande comunidade cristã fosse compartilhado para além das fronteiras dos reinos e impérios, concebendo-se como “cosmicamente central” e propiciando a identificação necessária entre os habitantes daquelas várias regiões⁵.

Ocorre, no entanto, a gradual substituição do latim pelas línguas vernáculas. Na esfera religiosa essa substituição foi impulsionada, em grande parte, pela Reforma de Martinho Lutero, no século XVI. Na esfera administrativa e de poder, essa troca se deu, já no século XIV, na Inglaterra; no século XVI, na França e, a partir daí, com ritmo variado, em outros domínios dinásticos europeus. Começa a ver-se ameaçada, então, a identificação da grande comunidade cristã, mencionada acima, entre os habitantes das várias regiões da Europa cristã.

Segundo John Breuilly, a lei, a política e a economia são os três componentes institucionais da nacionalidade moderna⁶. Portanto, na medida em que os idiomas vernáculos passam a ter uso e importância nas esferas jurídica, política, econômica e educacional das sociedades, passam também a assumir papéis definidores da nacionalidade.

Esse novo cenário de comunicação, onde as línguas vernáculas assumiam papel de código das informações do poder, era ideal para o jovem e promissor empreendimento capitalista de edição de livros e outros impressos, em franca ascensão no século XVI. A produção capitalista de textos impressos estabeleceu uma unidade importante para as diferentes formas de fala dos idiomas que agora substituíam o latim, criando um campo comum de comunicação (escrito / impresso) entre as pessoas que

⁵ ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. Londres: Verso, 1998, pp. 13, 42 e 43.

⁶ BREUILLY, John. Abordagens do Nacionalismo *in*: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 162.



utilizavam as variadas formas de fala de um mesmo idioma vernáculo. O texto impresso acaba funcionando como um aglutinador das diversas formas de expressão oral de um mesmo idioma, transformando-o, com a escrita, em um sistema compreensível pela maioria de seus usuários. Anderson diz que, nesse processo, os usuários de um mesmo idioma

tomaram gradual consciência das centenas de milhares, até milhões, de pessoas sob um particular campo de idioma e, ao mesmo tempo, de que *apenas aquelas* centenas de milhares, ou milhões, pertenciam a ele. Esses companheiros de leitura, aos quais estavam conectados através do texto impresso, formavam, na sua invisibilidade visível, particular, secular, o embrião da comunidade imaginada nacionalmente⁷.

A nação começava, então, a se constituir como *comunidade imaginada*, expressão cunhada por Anderson que a justifica dizendo: “*imaginada* porque os membros, até mesmo da menor nação nunca conhecerão a maioria de seus compatriotas, nunca os encontrarão ou sequer ouvirão falar deles, ainda assim, na mente de cada um deles, vive a imagem de sua comunhão”⁸.

A questão cultural está intimamente ligada à construção da nação e ao delineamento da identidade nacional. Ernest Gellner define os Estados nacionais como “unidades que ligam a soberania à cultura”⁹. O idioma, no contexto do Estado-nação, será o elemento de identificação que acabará por justificar a conquista expansionista desse Estado¹⁰. Nas últimas décadas do século XIX, a disputa pela lealdade das classes populares entre os movimentos de cunho socialista e comunista e o Estado faz surgir o patriotismo que, segundo Hobsbawm era uma “religião cívica” que mobilizava e influenciava os cidadãos a favor do Estado¹¹. Na virada para o século XX essa “religião cívica” transforma o patriotismo em nacionalismo. Segundo Chauí, “o patriotismo se torna estatal, reforçado com sentimentos e símbolos de uma comunidade imaginária cuja tradição começava a ser inventada”. Além da questão territorial, sobressaem como elementos de identificação nacional o idioma, as tradições populares e a raça. A nação surge, então, como uma crença aglutinadora de crenças rivais, “o apelo de classe, o

⁷ ANDERSON, Benedict, op. cit., p. 44.

⁸ Idem, p. 6.

⁹ GELLNER, Ernest O Advento do Nacionalismo e sua Interpretação: os Mitos da Nação e de Classe *in*:

BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional** Rio Janeiro: Contraponto, 2000, p. 107.

¹⁰ CHAUI, Marilena. **Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 18.

¹¹ Apud.: CHAUI, Marilena, op. cit., p. 18.



apelo político e o apelo religioso não precisavam disputar a lealdade dos cidadãos porque todas essas crenças podiam exprimir-se umas pelas outras sob o fundo comum da nacionalidade”¹².

Esse fundo comum apresenta uma constituição determinada pelos valores culturais comuns transmitidos pelas gerações anteriores. Otto Bauer indica a escola, o exército, a democracia e o movimento dos trabalhadores como instrumentos de difusão desses valores culturais na sociedade capitalista, possibilitando que os diferentes grupos tomassem contato com questões que lhes eram comuns e se familiarizassem com valores culturais diferentes dos seus, não raro, acabando por adotá-los.

A nação é, então, uma entidade histórica porque está em constante processo. Não se trata de algo definido e acabado, um fato dado, totalmente realizado no qual não cabem transformações. E enquanto fruto de um processo histórico, a identidade nacional, que alimenta e formata a nação, subjugam-se à temporalidade, adotando características de cada momento histórico em que se processa. Nessa mutabilidade, “os membros de uma nação ligam-se por uma comunhão de caráter num período definido” e, a partir dessa determinação temporal, o caráter nacional - traços comuns de um povo em um determinado período – torna-se mutável¹³.

Miroslav Hroch destaca três elementos fundamentais na constituição da nação:

“(1) a ‘lembrança’ de algum passado comum, tratado como um ‘destino’ do grupo, ou, pelo menos, de seus componentes centrais; (2) uma densidade de laços lingüísticos ou culturais que permitam um grau mais alto de comunicação social dentro do grupo do que fora dele; e (3) uma concepção que afirme a igualdade de todos os membros do grupo, organizado como uma sociedade civil”¹⁴.

A imprensa e a literatura (em especial o romance), notadamente a partir de sua progressiva popularização nos séculos XVIII e XIX, transformaram-se em instrumentos de intensificação desses elementos de constituição da nação. Os leitores começaram a perceber, nas notícias e histórias veiculadas, no conteúdo dos discursos impressos, elementos que os ligavam e que os identificavam para além do idioma; e elementos que os distinguiam dos habitantes de outras nações. O discurso impresso apresenta-se, então, como grande responsável pela construção das “identidades” que vão possibilitar a consolidação das comunidades imaginadas enquanto nações. Jürgen Habermas atribui

¹² CHAUI, Marilena, op. cit., p. 18 e 19.

¹³ Idem, p. 46.

¹⁴ HROCH, Miroslav. Do Movimento Nacional à Nação Plenamente Formada: o Processo de Construção Nacional na Europa in: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 86.



aos esforços intelectuais de escritores e historiadores a fabricação das identidades nacionais que foram difundidas pelos meios de comunicação de massa consolidando a idéia de uma nação unificada em bases culturais¹⁵. A ele junta-se Timothy Brennan que diz ser a nação um construto imaginário cuja existência depende de “um aparato de ficções culturais nas quais a literatura imaginativa tem um papel decisivo”¹⁶.

Não é somente o discurso impresso que tem essa capacidade de construção identitária. Outras formas discursivas também podem apresentar essa habilidade constitutiva. Seja o texto escrito, musical, visual ou audiovisual, existe nele o potencial de contribuir para a construção identitária de uma nação. O cinema, como local da construção de um texto/discurso audiovisual, não escapa dessa realidade. Construindo e “re-apresentando” seus quadros da realidade por meio dos códigos que emprega, de suas convenções e dos mitos e ideologias da cultura em que está inserido, o cinema é capaz de apresentar discursos da identidade nacional que têm na ideologia as raízes de sua relação com a cultura que os originam e sobre a qual se debruçam¹⁷. Os filmes de cinema são, então, produtos de práticas históricas específicas de grupos sociais determinados, trazendo, portanto, as idéias, valores e condições de existência desses grupos e de seus representantes.

É nesse contexto teórico que se insere a discussão da presença do cinema no Brasil, notadamente a produção de filmes em território nacional. Esses filmes constituem-se em discursos que, por trazerem em seu conteúdo visões possíveis da nação e da nacionalidade brasileiras, podem encarnar toda uma construção identitária que se fazia no período histórico em que estão inseridos como podem, também, representar um papel no próprio processo de formação da identidade nacional brasileira.

Signo inequívoco das transformações tecnológicas trazidas pela revolução industrial, o cinema chegou ao Brasil encontrando uma sociedade recém saída do escravismo e com mazelas sociais herdadas de um duro passado colonial e imperial. Num país em que o analfabetismo atingia 84% da população em 1890, 75% em 1920,

¹⁵ HABERMAS, Jürgen. Realizações e Limites do Estado Nacional Europeu. *in*: BALAKRISHNAN Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 299 e 304.

¹⁶ BRENNAN, Timothy. The National Longing for Form. *in* BHABHA, Homi K. (org.) **Nation and Narration**. London: Routledge, 1999, p. 49.

¹⁷ TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus, 1997, pp. 128, 129 e 143.



57% em 1940 e 50,6% em 1950¹⁸, o cinema brasileiro exerceu, em alguns momentos de sua história, o papel emprestado ao texto impresso, por Benedict Anderson, no processo de formação das identidades nacionais dos países europeus, em séculos anteriores. Mesmo que o mercado cinematográfico brasileiro tenha sido dominado, historicamente, pelo produto estrangeiro; nos primeiros sessenta anos do século XX, o cinema nacional foi capaz de chegar às massas brasileiras e refletir-lhes o rosto, construindo um discurso sobre a sociedade e a nacionalidade brasileiras, indicando caminhos, e projetos de nação, para o processo de formação de nossa identidade. Por vezes, mesmo que de forma descontínua, a produção nacional de cinema cumpriu esse papel, formatando um discurso que dava conta de nossa construção identitária. Destaco, aqui, duas dessas ocasiões, em que a produção cinematográfica nacional conseguiu chegar a amplas camadas da população – a Bela Époque do cinema brasileiro e o período de produção de chanchadas pela Atlântida – fazendo com que essa população tivesse contato com discursos que abordavam-na, dos mais diferentes modos, e que contribuíam para que ela construísse uma imagem de si, de seus concidadãos e do país em que viviam.

O cinema, no Brasil, logo se configurou como um meio massivo de comunicação. Apesar do embate, constante e desigual, com as produções estrangeiras que desde os primeiros anos do século XX inundam o mercado exibidor brasileiro, o cinema nacional registra inúmeros títulos com bilheterias significativas. Mesmo no período anterior a 1907, o espetáculo cinematográfico, apesar de constantemente vitimado pelas intempéries e pela precariedade do fornecimento de energia elétrica, já conquistava o público da cidade do Rio de Janeiro, então capital brasileira. Em 04 de julho de 1899, a *Gazeta de Notícias* informava sobre a grande quantidade de público que havia ocorrido à exibição de uma nova coleção de vistas no Salão Paris no Rio, de Paschoal Segreto. No programa, destacava-se a presença de vistas de localidades cariocas nas quais, apesar de menos nítidas que as importadas, era possível reconhecer diversas pessoas. Esse mesmo jornal destacou, em sua edição de 13 de novembro de

¹⁸ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 28.

DURHAM, Eunice Ribeiro, GOLDDENBERG, José e SCHWARTZMAN, Simon. *A Educação no Brasil em uma Perspectiva de Transformação* Disponível em:

< <http://www.schwartzman.org.br/simon/transform.htm> > Acesso em 04/09/2003.



1900, os aplausos da platéia a algumas das vistas exibidas, “o que acontece especialmente com as nacionais”¹⁹.

Em 1908, o cinema Brasileiro teve seu primeiro grande sucesso de público: *Os Estranguladores*. Tratava-se de um posado²⁰ baseado na crônica policial de um crime acontecido na Capital Federal. Foram oitocentas exibições em dois meses, uma primeira marca de público do cinema brasileiro²¹. A revista carioca *Careta*, comentando *Os Estranguladores*, em 22 de agosto de 1908, observou que o filme retrata paisagens, ruas e marinhas da Capital Federal e que “as fitas de fatos nossos, ocorridos em nossa terra” mais interessam ao público brasileiro²². E os títulos se avolumavam entre 1908 e 1912, período que foi chamado, por Vicente de Paula Araújo, de a Bela Época do cinema brasileiro. Todos abordando aspectos da vida brasileira e atraindo um grande contingente para as salas de exibição. Em outubro de 1908 foram exibidos dois filmes com o título *A Mala Sinistra*, e *O Crime da Mala* (exibido em São Paulo todos sobre um mesmo crime ocorrido na capital paulista. Roberto Moura chama a atenção para a vitalidade de um cinema que, ainda em seus primórdios, faz diversas versões de um mesmo episódio e as exhibe simultaneamente nas salas da cidade²³.

Outro gênero que produziu extensas filas na frente das salas de exibição durante a “Bela Época” foi o cantante. Tratava-se de filmes com enredo musical, com cantores e atores cantando e dizendo seus textos e músicos tocando seus instrumentos, na sala de exibição, atrás da tela. Com roteiros que absorviam as tradições musicais e cênicas dos artistas nacionais, esses filmes cantados acabavam por apresentar as cores locais. Foram 32 “falantes e cantantes” produzidos em 1910. Apesar da predominância da música clássica, das óperas e operetas na maioria dos repertórios, alguns deles apresentavam ritmos e temáticas mais próximas do povo: *Os Efeitos do Maxixe* e *No Requebro* tratavam do maxixe, dança popular desprezada pela elite. Houve também *O Cometa*, que

fazia a crônica da vida carioca, tratando de assuntos como o Beco das Novidades, a Light (como era chamada a companhia que vinha espalhando a eletricidade e os bondes elétricos pela cidade), os mata-mosquitos (como eram conhecidos os funcionários da campanha de saneamento contra a febre amarela, a varíola e a peste bubônica), a guarda noturna, as obras do porto, as lutadoras femininas (uma mania do Rio no princípio do

¹⁹ Apud.: ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**, São Paulo: Perspectiva, 1985, pp. 117 e 126.

²⁰ *Posado* é o nome que se dava aos filmes de ficção em contraposição aos *naturais*, filmes caracterizados pela tomada documental de imagens.

²¹ MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios – 1912) Cinema Carioca (1912 – 1930) in: RAMOS, Fernão (org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987, p. 33.

²² Apud.: ARAÚJO, Vicente de Paula, op. cit., p. 256.

²³ MOURA, Roberto, op. cit., p. 34.

século), o mercado das flores, o pessoal da seresta, o maxixe e a Quinta da Boa Vista. Percebe-se como o filme era ambicioso, tentando interpretar toda uma sociedade e uma época²⁴.

Mas o maior deles foi, com certeza, *Paz e Amor*, de 1910. Com quase mil apresentações, este filme cantante apoiava-se na crítica e no comentário humorísticos da vida política e social nacional, tendo em seu enredo personagens que remetiam diretamente às figuras e instituições bastante conhecidas da época. A popularidade do cinema nacional permaneceu e se desenvolveu até os primeiros anos da década de 1910 quando a invasão maciça do produto estrangeiro, notadamente o filme hollywoodiano, concorreu para o dismantelamento da produção nacional causando o fim da “Bela Época”. A associação de industriais e banqueiros diretamente ligados ao capital estrangeiro com produtores e exibidores nacionais acabou por organizar todo o mercado cinematográfico nacional em função do produto estrangeiro. Além disso, o desenvolvimento tecnológico ocorrido lá fora se fez acompanhar pelo desenvolvimento da linguagem cinematográfica, criando uma narrativa de cunho folhetinesco, ideal para o perfil industrial do cinema. Com ela vieram os filmes de longa metragem e uma complexidade crescente de produção, com sofisticados esquemas de divulgação (o *star system*). Tudo isso acabou por minar o modo de produção cinematográfico desenvolvido no país, calcado no binômio produtor-exibidor.

O cinema norte americano começou a galgar os degraus para a hegemonia do mercado nacional. Sua articulação com os distribuidores, exibidores e com a imprensa, proporcionou-lhe uma inserção cada vez maior nas telas e no imaginário nacionais. A burguesia carioca, segundo Roberto Moura, “compreendendo-se como classe transformadora dentro dos novos padrões dos cultuados países centrais, se aproxima atenta e divertida dos enredos e personagens do cinema norte americano, que passam a ter papel civilizatório e ideológico considerável”²⁵. O cinema norte americano vai tornando-se paradigma para a realização e avaliação do cinema nacional. Aos poucos, fazer cinema torna-se sinônimo de fazer-lo nos moldes norte americanos. E é em relação a esse paradigma que o cinema nacional vai se moldar a partir de então.

Mesmo assim, a influência do cinema na vida social da cidade do Rio de Janeiro era inquestionável já a partir dos primeiros tempos da presença do cinematógrafo. O cronista João do Rio chamava-o de “a coqueluche do carioca” e, nos jornais, podia-se

²⁴ NORONHA, Jurandyr. **Pioneiros do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 46.

²⁵ MOURA, Roberto, op. cit., p. 47.



observar textos com vocábulos inspirados no universo cinematográfico²⁶. Em 1908, as fitas nacionais já eram a preferência das platéias brasileiras que constituíam mercado promissor para essa arte-indústria. A *Gazeta de Notícias* publicou na sua edição de 28 de abril de 1908: “... São as fitas nacionais as que o publico mais aprecia”²⁷. Posados, cantantes, comédias de costumes, melodramas ou naturais sejam simples vistas ou cine jornais mais complexos, a “Bela Época”, como já foi visto, apresentou exemplares significativos de fitas que representavam variados aspectos da realidade brasileira e que granjeavam a simpatia do público, colocando-as à frente das fitas importadas e trazendo, para o brasileiro, principalmente – mas não somente – aqueles concentrados nos aglomerados urbanos do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, uma inédita representação de si. Inédita nem tanto pelos conteúdos apresentados mas, principalmente, pela acessibilidade, que a população passava a ter, a discursos antes restritos aos textos escritos e aos espetáculos teatrais.

O cinema estabelecia-se como importante símbolo da modernidade e da civilização. Nesse mesmo período o conceito de nacional problematiza-se em relação ao cinema brasileiro. Para além da procedência, um filme nacional, para sê-lo realmente, deveria ter assunto nacional. Era preciso que abordasse “coisas nossas”. E, observando os principais títulos da “Bela Época”, verificamos que é isso o que acontece. Aborda a urbe que *se civiliza*. Mesmo quando palco de assassinatos (*Os Estranguladores, O Crime da Mala* e os dois *A mala Sinistra*, sem falar de *Noivado de Sangue / Tragédia Paulista*), ou quando motivo de espanto para o caipira que se vê maravilhado diante de tantas modernidades (*Nhô Anastácio Chega de Viagem*). *Os Capadócios da Cidade Nova, O Comprador de Ratos, O Cometa* e *Seiscentos e Seis Contra o Espiroqueta Pálido* falam de acontecimentos na vida dos cidadãos comuns diante das novas questões postas pela ‘civilização’: saúde e saneamento públicos, vida noturna, a eletricidade e seus benefícios, os novos divertimentos populares, entre outros assuntos. A discussão política democratizava-se, como propunha as idéias liberais, chegando às massas - mesmo que em tom de burlesco e farsa – num momento em que, na prática, as decisões políticas eram tomadas muito distantes do povo e de seus reais interesses. Tivemos entre os filmes que faziam a crítica da política e dos costumes da Capital Federal: *Pega na Chaleira, Zé Bolas e o Famoso Telegrama N° 9, Ser ou Não*

²⁶ ARAÚJO, Vicente de Paula, op. cit., p. 213.

²⁷ Apud.: ARAÚJO, Vicente de Paula, op. cit., p. 244.



Ser ... Reconhecido, O Chantecler, Logo Ceddo, Rio por Um Óculo e, finalmente, o maior e mais bem sucedido de todos eles *Paz e Amor*.

O cinema, com esses filmes, trazia para as telas uma nação que lidava com as novas questões da modernidade. Predominava uma tendência urbana na representação cinematográfica ficcional. Era como se as modernas técnica e linguagem cinematográficas se colocassem “naturalmente” a serviço da representação do progresso ou, melhor dizendo, a serviço da aspiração e do desejo de modernização, da vontade antecipatória do capitalismo industrial.

Trinta anos depois da Bela Época do cinema brasileiro, surge uma vertente da cinematografia nacional que, na tentativa de copiar o modo de fazer cinema hollywoodiano acaba por corrompe-lo, seja nos seus cânones de linguagem e produção, seja no seu conteúdo “civilizatório”: a chanchada.

A chanchada de um modo geral e, em especial, a produzida na Atlântida, se distingue por sua característica de cinema eminentemente popular. Trata-se, como diz Afrânio Catani, de “produções pobres, apressadas, dirigidas para e sustentada por um público urbano semi-analfabeto e proletarizado” surgido a partir do crescimento urbano provocado pela industrialização da economia do país no pós-guerra²⁸.

Em 1947, o exibidor e distribuidor Luís Severiano Ribeiro torna-se sócio majoritário da Atlântida, principal companhia produtora de chanchadas das décadas de 1940 e 1950. Criou-se, então, uma situação extremamente positiva para os produtos da empresa, que passaram a ter, com a entrada de Severiano Ribeiro no negócio, meios de distribuição e telas para exibição garantidos. Concomitantemente a essas alterações, outras se processavam. Os temas juninos e carnavalescos, característicos de uma primeira fase da produção de chanchadas,

vão cedendo lugar a outros, que se referem ao cotidiano do homem urbano, a aspectos políticos e a problemas da realidade sócio-econômica vizinha (a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática, o empreguismo generalizado no serviço público etc.) Mas tudo isso com muito humor, ginga e marotice²⁹.

Assim, a chanchada conseguia exprimir o clima da época, dando vazão às insatisfações do homem simples do povo, num momento em que as liberdades democráticas eram organizadas por um gerenciamento populista da nação. Há, nos filmes da Atlântida dessa segunda fase, uma clara preocupação com os problemas do

²⁸ CATANI, Afrânio M. **História do Cinema Brasileiro: 4 Ensaios**. São Paulo: Panorama, 2004, p. 81.

²⁹ Idem, p. 85.

cotidiano das massas urbanas. A crítica é feita, mas os personagens que a levam a cabo são mais próximos de uma massa desarticulada e subalterna, ainda saudosa de sua origem rural ou pré-industrial e vítima do estranhamento das relações com a nova realidade urbana e industrial, do que de uma classe social efetivamente organizada e com projeto político. As chanchadas dos anos 1950 oferecem, então, um retrato de uma parcela significativa da sociedade brasileira ainda não incluída no projeto desenvolvimentista de nação. Segundo Catani:

as situações criadas nos filmes, de modo geral, não se situam no interior de um processo de produção (e portanto de existência) capitalista. Os personagens movimentam seus valores tradicionais e até rurais, carregando os valores coletivos da família, vizinhança, parentesco e trabalho. São, em suma, agentes que não assimilaram a individualização da sociedade urbano-industrial, mas nem por isso são esmagados ou achatados pelas relações que se estabelecem no interior dessa sociedade. Quando os personagens trabalham [...] não são operários do sistema, configurando-se assim muitas vezes o trabalho marginal. Não se observa, igualmente, a valorização do trabalho como fator de produção capitalista e tampouco a postura puritana de valorização do trabalho, sendo que o sentimento da ação dos personagens principais e alguns secundários da chanchada está defasado no sentido imprimido à sociedade “através do processo ideológico dominante expresso pelo desenvolvimentismo. São seres cujas existências não se enquadram no padrão burguês estabelecido para o desenvolvimento urbano-industrial vigente na sociedade brasileira mesmo nas décadas de 50 e 60. São seres que não participam do pacto social estabelecido entre os grupos sociais naqueles anos: não são protegidos por legislações sociais e trabalhistas, não mercantilizam sua força de trabalho”. Em suma, *a chanchada trata dos simplórios que não entram no jogo desenvolvimentista*; de pessoas que não têm um projeto de vida (e/ou político) que vá além de viver o dia-a-dia, de ir se arrastando e sobrevivendo. De fato, não há lugar dentro do jogo desenvolvimentista para camelôs, empregadas domésticas, mulherengos, preguiçosos, malandros, donas de pensão, manicures, barbeiros, etc³⁰.

A chanchada da Atlântida, portanto, não se prestava a fazer a representação da nação segundo o projeto desenvolvimentista elaborado pelo ocupante, na verdade, estava, segundo Paulo Emílio Sales Gomes, “desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro”. Construía-se uma representação identitária absolutamente identificada com o ocupado, o que se transformava num fato cultural, segundo Paulo Emílio Sales Gomes, “incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano”. Enquanto este estimulava formas superficiais de comportamento no público brasileiro vinculado ao ocupante, os filmes da Atlântida apresentavam ao seu público o mundo

³⁰ CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José I. de Melo. **A Chanchada no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983., pp. 77 e 78.

realmente vivido por ele. A “adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante”³¹.

A referência ao cinema do ocupante era uma constante nos filmes da Atlântida. Na verdade, parodiar ou simplesmente citar os filmes de Hollywood, reorientar o discurso do ocupante sob a ótica do ocupado, era uma das especialidades da Atlântida. *Nem Sansão, Nem Dalila*, por exemplo, é uma paródia do épico hollywoodiano de 1949, *Sansão e Dalila*, *Matar ou Correr* parodia o faroeste clássico *Matar ou Morrer*, de 1952.

Há uma seqüência no documentário *Assim Era a Atlântida*, dirigido por Carlos Manga em 1974, em que o narrador afirma que a Atlântida pretendia sinceramente atingir o fausto de Hollywood e referindo-se ao musical da Metro-Golwyn-Mayer *Cantando na Chuva*, de 1952. Ele diz que a Atlântida também teve seu *Cantando na Chuva*. Aparece, então, Emilinha Borba cantando ‘Tomara que Chova’ – seqüência do filme *Aviso aos Navegantes*, de 1950. Num cenário cheio de raios e trovoadas, vemos bailarinos dançando frevo sob uma chuva torrencial. Ocorre que a marchinha ‘Tomara que Chova’, de Paquito e Romeu Gentil, ao contrário da canção *Singing in the Rain*, cantada por Kelly no musical da Metro, não tem nada de romântica e idílica. Em ‘Tomara que Chova’ há, sim, uma forte crítica social às condições de vida da população pobre brasileira³². Assim, ao mesmo tempo em que se afirma a intenção de copiar o filme hollywoodiano – musical, coreografia sob chuva torrencial – evidencia-se a brasilidade dessa “cópia”, a precariedade da produção de baixo custo que não se equiparava ao fausto das produções hollywoodianas, a crítica social bem humorada, o frevo e o samba.

Nem Sansão, Nem Dalila, filme de 1954, é um bom exemplo dessa abordagem crítica das chanchadas da Atlântida. Entre as trapalhadas e confusões que o filme contém, pode-se detectar vários elementos que perfazem um retrato crítico mas bem humorado da nação brasileira dos anos 1950. Horácio, personagem vivido por Oscarito, chega atrasado na barbearia e justifica-se junto ao patrão mal humorado colocando a culpa no trem e no lotação, nas ruas esburacadas e no telefone público enguiçado, o que

³¹ GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996, pp. 95 e 96.

³² Tomara que chova três dias sem parar, Tomara que chova três dias sem parar.

A minha grande mágoa é lá em casa não ter água, eu preciso me lavar.

De promessa eu ando cheia, Quando eu conto a minha vida, ninguém quer acreditar.

Trabalho não me cansa, o que cansa é pensar que lá em casa não tem água nem pra cozinhar.

teria impossibilitado o contato com o patrão. A seqüência possibilita a crítica aos serviços públicos deteriorados. Já como governador de Gaza, Horácio/Sansão (a certa altura da narrativa, ele viaja no tempo e assume a identidade de Sansão) decide instituir a burocracia e criar a letra “o”. À sugestão de que o governo estaria criando muita confusão em Gaza, Horácio reage: “Pelo menos na minha terra é assim”. Há também referências ao câmbio negro, à inflação, à propaganda política veiculada pelo rádio e aos anúncios publicitários; elementos bastante presentes no Brasil da década de 1950.

O personagem de Sansão como governador de Gaza é uma sátira ao presidente Getúlio Vargas. O discurso proferido por Sansão em uma festa no palácio deixa clara a ligação entre o personagem Sansão de Oscarito e o presidente Vargas. Oscarito / Sansão começa “Trabalhadores de Gaza...” imitando o modo com que Vargas começava seus discursos à nação. “A situação política nacional...” Sansão continua seu discurso, rindo à moda de Getúlio, “... tá uma pouca vergonha. As mamatas andam soltas por aí! E todos querem se defender”.

Sérgio Augusto acredita ser curioso “o fato de Horácio / Sansão discursar e agir como Getúlio, mas pensar como um ressentido cidadão carioca da baixa classe média, com todos os preconceitos ideológicos de sua classe à flor da pele”. O autor exemplifica:

Quando Horácio / Sansão pensando como Horácio e não como um ditador, sugere a realização de eleições em Gaza, o rei Anateques [soberano de Gaza], naturalmente ignorante do assunto, pergunta: ‘Eleições? De que falas, jovem mancebo?’ Pensando ao mesmo tempo como Horácio e como um ditador, Horácio / Sansão explica ao soberano: ‘ Eleição, votação, marmelada... marmelada; quer dizer, que o povo escolha à vontade o seu condutor’³³.

Mais do que curioso, essa relação entre o modo de pensar do personagem Horácio / Sansão e o carioca / brasileiro de classe média baixa é um fator poderoso de identificação dos personagens das chanchadas da Atlântida – e, por extensão, da própria chanchada em si – com seu público, composto, em grande parte por elementos dessa classe social. Essa identificação se torna ainda maior se pensarmos que é exatamente da boca desses personagens que saem as críticas e as reclamações que provavelmente estavam na garganta de cada cidadão da platéia e no caso deste filme, em específico, acrescidas do modo de agir daquele que era considerado o “pai dos pobres”.

³³ AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É Um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 158.



Segundo Sergio Augusto, “o Brasil é, pois, o virtual *background* de toda a parte de *Nem Sansão, Nem Dalila* que tem Gaza como cenário – e a política, o seu mais picante ingrediente”. O autor identifica, nos mercadores de Gaza, que manipulam preços de alugueis e alimentos, a classe empresarial, e no líder militar, Artur, “uma condensação das forças políticas e oligárquicas com o militarismo delas serviçal”. Augusto o identifica com os políticos udenistas que tramavam para destronar o populismo getulista, quando o filme foi feito³⁴.

Nem Sansão, Nem Dalila é um filme emblemático de como as chanchadas da Atlântida chegavam em seu público levando uma representação fílmica da nação brasileira e construindo a identificação necessária ao estabelecimento do que aqui se está caracterizando como identidade nacional.

Tanto a produção cinematográfica da Bela Época quanto a da Atlântida mostram-nos a importância que o cinema brasileiro teve, nos seus primeiros sessenta anos de existência, para a construção de uma imagem de nação que chegou até grande quantidade de brasileiros, indicando o cinema, também no Brasil, como um meio de comunicação de massa capaz de exercer a função de construtor da identidade nacional e da *comunidade imaginada* vital para a existência da nação. Não foi o único meio, nem o seu discurso foi o único discurso cinematográfico a cumprir esse papel. Não se pode perder de vista o discurso cinematográfico estrangeiro – notadamente hollywoodiano – sobre a nação brasileira. Mas não se pode tampouco negligenciar a importância da produção cinematográfica brasileira nessa tarefa crucial da formação da imagem que o brasileiro tem de si e do mundo que o cerca.

³⁴ Idem, p. 159.



Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. Londres: Verso, 1998.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**, São Paulo: Perspectiva, 1985.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este Mundo É Um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BHABHA, Homi K. (org.) **Nation and Narration**. London: Routledge (1º ed.: 1990), 1999.
- BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José I. de Melo. **A Chanchada no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CATANI, Afrânio M. **História do Cinema Brasileiro: 4 Ensaios**. São Paulo: Panorama, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- NORONHA, Jurandyr. **Pioneiros do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RAMOS, Fernão (org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.
- TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus, 1997.

Textos

- BRENNAN, Timothy. The National Longing for From. *in* BHABHA, Homi K. (org.) **Nation and Narration**. London: Routledge, 1999, pp. 44 a 70.
- BREUILLY, John. Abordagens do Nacionalismo *in*: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 155 a 184.
- GELLNER, Ernest O Advento do Nacionalismo e sua Interpretação: os Mitos da Nação e de Classe *in*: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional** Rio Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 107 a 154.
- HABERMAS, Jürgen. Realizações e Limites do Estado Nacional Europeu. *in*: BALAKRISHNAN Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 297 a 310.
- HROCH, Miroslav. Do Movimento Nacional à Nação Plenamente Formada: o Processo de Construção Nacional na Europa *in*: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 85 a 106.
- MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios – 1912) Cinema Carioca (1912 – 1930) *in*: RAMOS, Fernão (org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987, pp. 9 a 62.
- SMITH, Anthony D. O Nacionalismo e os Historiadores. *in*: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 185 a 208.
- VERDERY, Katherine. Para Onde Vão a Nação e o Nacionalismo? *in*: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, pp. 239 a 248.

Textos em meio eletrônico

- DURHAM, Eunice Ribeiro, GOLDDENBERG, José e SCHWARTZMAN, Simon. A Educação no Brasil em uma Perspectiva de Transformação Disponível em:
< <http://www.schwartzman.org.br/simon/transform.htm> > Acesso em 04/09/2003.