



O Diálogo da Chanchada com o Cinema Nacional nos Anos 50: A Baronesa Transviada e Carnaval Atlântida¹

André Luiz Machado de Lima²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho aborda o diálogo do gênero cômico-popular denominado “chanchada brasileira” com o cinema nacional nos anos 50. Em uma década na qual o cinema passa por profundas transformações, em meio à evolução dos meios de comunicação de massa e à lógica social de consumo, a chanchada configura-se como uma das vozes que permeia e retrata a sociedade daquele período, polemizando com outras vozes do cinema brasileiro. Referenciado nos princípios do dialogismo de Mikhail Bakhtin, da Análise do discurso (AD) e da Narrativa Cinematográfica, este trabalho procura entender como se processa a interação das redes interdiscursivas entre a chanchada e o cinema nacional.

Palavras-chave: cinema; chanchada; mídia; dialogismo; interdiscurso.

Introdução

O cinema pode ser visto como o retrato em movimento de um país. Estudar o discurso cinematográfico como manifestação e representação social de uma época possibilita conhecer a produção de sentidos dos fatos históricos, sociais e culturais vivenciados no cotidiano e reconstituídos em enunciados que se articulam na linguagem fílmica. Como expressão midiática, o cinema assimila os discursos correntes nas múltiplas vozes que dialogam no cotidiano e recria-os em enunciados verbo-visuais.

No contexto sócio-histórico dos anos 50, era evidente a cisão entre cultura popular e erudita no Brasil. Em meio à efervescência cultural do cenário urbano carioca e paulista daquela década, destacava-se a realização de filmes de diversos gêneros, com enfoques narrativos opostos, das comédias musicais chanchadescas produzidas pela Atlântida a melodramas capitaneados pela produtora paulista Vera Cruz, além do surgimento do Cinema Novo. Essa diversidade, entretanto, não representava uma valorização da chanchada como um gênero cinematográfico cômico-popular peculiar, que abriga em seus filmes um discurso de crítica

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas Audiovisual, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, e-mail: anllima@ig.com.br



social. No plano ideológico-discursivo das vozes que ecoavam na mídia impressa e, especialmente, no meio cinema, a chanchada era estigmatizada como subproduto cultural pela elite formadora de opinião, capitaneada por jornalistas, críticos, cineastas e produtores.

A ideia de cultura popular enquanto cultura “baixa”, em oposição à cultura “alta”, uma produção ideológica do século XVIII, ainda encontrava-se arraigada nas classes hegemônicas do país nos anos 50. O discurso filmico das chanchadas, no qual cabem as ideologias das elites e das massas populares, reflete essa cisão entre os cânones do cinema dito sério e o caráter cômico das produções chanchadescas. Ao transitar por variados universos, das tradições para o mundo moderno, do campo para a cidade, do Rio de Janeiro para o “Reino de Gaza”, da clandestinidade para a formalidade, do cinema melodramático para o cômico, os personagens das chanchadas espelham o estranhamento entre cultura popular e de elite presentes no Brasil daqueles anos.

Por outro lado, nas décadas de 30 e 40 processa-se o fenômeno cunhado por García Canclini (1997) de hibridação cultural, deflagrado nos países latino-americanos com a migração das populações dos campos para as cidades, onde passam a coexistir em conflito a cultura popular, de elite e de massa. Em outros termos, nesse período estreita-se a contraposição entre tradição e modernidade em meio aos avanços tecnológicos da mídia. Nos meios de comunicação massivos, essas fronteiras seriam abrandadas.

A articulação do popular com o culto e o massivo, como assinala Aníbal Ford (1988), é uma característica própria da mídia, que se encarrega de toda uma zona malvista pela cultura culta (aventura, folhetim, mistério, festa, humor) para incorporá-la à cultura de massas. A chanchada, enquanto gênero popular de cinema, absorve essa hibridação, ao mesclar em seus enredos personagens do povo e da elite no cenário urbano-industrial brasileiro dos anos 40 e 50, onde se concentravam as matrizes de mídia da época, como o rádio, os meios impressos, a televisão e o próprio cinema³.

Na década de 50, quando as chanchadas atingem a maturidade estética e narrativa, os enredos passam a misturar os costumes urbanos aos rurais, a fundir histórias míticas com tipos brasileiros e a mesclar o carnaval carioca com paródias a gêneros de filmes norte-americanos

³ Neste estudo, situarmos o cinema como mídia, adotando a noção empregada por Thompson (1995; 1998), o qual define mídia como um sistema cultural complexo que, por um lado, compreende uma dimensão simbólica que abarca a construção, o armazenamento, a reprodução e a circulação de produtos carregados de sentidos, tanto para seus enunciadores (os media) como para os enunciatários (seus leitores, espectadores etc.). Por outra parte, a mídia possui uma dimensão contextual (espaço-temporal), uma vez que os produtos midiáticos são fenômenos sociais. Nesse prisma, percebemos o cinema como um meio que se relaciona com toda ficção produzida no período estudado (década de 50), em processos de adaptação, de reprodução ou de recriação ficcional. A estreita relação entre mídia e narração, mídia e ficção, constitui-se nos meios de comunicação através das linguagens que lhes são próprias e predominantes, ou seja, neste caso na linguagem verbo-visual do cinema. Considerado como meio de narração, a mídia cinema interage com as outras mídias numa rede dialógica em que seus universos narrativos se interpenetram.



(musical, policial, western, reconstrução de épocas). Em linhas gerais, esta era a fórmula da narrativa chanchadesca para atrair o grande público.

Entre os diversos discursos que atravessam as narrativas das chanchadas realizadas naqueles anos, nos concentramos na voz do cinema, uma vez que este é o meio expressivo no qual a chanchada desenvolveu a sua narrativa cômico-popular, opondo-se ao melodrama e ao engajamento social do cinema novo ao utilizar em seus filmes diferentes formas estilísticas, como a paródia, o pastiche e a ironia.

O presente trabalho pretende contribuir para o entendimento do ciclo da chanchada, o mais duradouro do cinema brasileiro, que sobreviveu por mais de vinte anos exibindo filmes que lotavam o circuito de salas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Interessa-nos, especificamente, compreender de que forma os filmes chanchadescos se apropriaram do humor como uma estratégia discursiva para questionar a narrativa do cinema dito sério, uma vez que a linguagem do humor é essencialmente crítica e ambivalente, e se posiciona como uma voz com acento próprio em relação aos cânones do cinema preconizado pela elite cultural, notadamente no que diz respeito aos filmes melodramáticos produzidos pela Vera Cruz, que se baseavam nos modelos das superproduções de Hollywood.

Em suma, este estudo analisa o discurso da chanchada sobre o cinema nacional dos anos 50, pelo prisma da relação dialógica dos filmes chanchadescos (em princípio posicionados como subprodutos culturais) com as produções cinematográficas de sua época (em princípio posicionadas como veículos ideológicos de uma sociedade de consumo emergente, na qual o rádio, os meios impressos e a televisão têm um papel central). Entre esses dois vastos espaços discursivos, transitam vozes que se entrecruzam e se fazem presentes nas marcas enunciativas do popular gênero chanchadesco. Nessa perspectiva, procuramos entender como se processa a interação das redes interdiscursivas entre a chanchada e o cinema brasileiro.

O percurso que adotamos para efetuar este estudo inicia-se com uma contextualização histórica da chanchada como gênero cinematográfico cômico-popular que, na década de 50, alcança um novo patamar estético-narrativo ao introduzir em seus enredos as temáticas urbanas. Em seguida, apresentamos a análise do *corpus*, identificando, em narratemas⁴, as vozes que permeiam o discurso fílmico de *A Baronesa Transviada* (1957)⁵ e de *Carnaval Atlântida*

⁴ O termo narratema, empregado por Coste (1989), significa uma unidade mínima de uma narrativa que é capaz de representar um evento, estabelecendo uma relação com o todo. O nível das unidades narrativas mínimas tem significado no conjunto do filme e na relação que estabelecem entre si, podendo assumir uma relativa autonomia.

⁵ O filme *A Baronesa Transviada* é protagonizado por Dercy Gonçalves, uma das mais populares atrizes de chanchada nos anos 50.



(1952), estudado a título de comparação, para verificarmos as possíveis interações entre a chanchada e o cinema nacional.

A narrativa chanchadesca: dos temas rurais ao cotidiano urbano

O discurso narrativo das primeiras chanchadas centrava-se nas temáticas carnavalescas⁶, rurais ou juninas, alinhavadas com números musicais criados para divulgar as marchinhas de carnaval. O efeito cômico nos filmes chanchadescos era criado pela repetição de situações comuns à comédia — o pastelão, o pastiche, o travestimento ou o simples aparecimento de um ator-personagem conhecido. A partir da segunda metade dos anos 40, quando o gênero começou a incorporar a crítica social ao cotidiano urbano, os temas rurais e juninos foram sendo abandonados e a sua narrativa tornou-se mais complexa. Os enredos passaram a narrar histórias que se desenvolvem nos centros urbanos. Falam do homem da cidade que se desumaniza, da deficiência do transporte coletivo, do alto preço do leite, da classe médica ineficiente, da falta d'água, da poluição na Lagoa Rodrigo de Freitas, da política populista do governo federal, da construção de Brasília, do rádio, da imprensa, do cinema e da televisão.

Na década de 50, a narrativa da chanchada já não se pautava apenas em caricaturas e na imitação, mas se constrói na paródia ao cinema hollywoodiano, com astros e estrelas do teatro de revista, números musicais de cantores e cantoras de rádio, temas carnavalescos e piadas sobre as mazelas cotidianas dos brasileiros. Quando se aprimorou nas tramas, inseriu outro ingrediente: a intriga amorosa com um desenrolar conhecido e com final feliz. E a paródia, amplamente utilizada nos filmes de José Carlos Burle (*Carnaval Atlântida*, 1952) e Carlos Manga (*Nem Sansão nem Dalila*, 1954; *Matar ou Correr*, 1954), produzidos pela Atlântida.

A chanchada é um gênero de comédia investido dos elementos da narrativa clássica do cinema, baseada nos musicais hollywoodianos, que se valem da sucessão de campo e contra-campo, de planos em close, de planos médios e abertos, movimentos simples de câmera, enfim, de uma linguagem a serviço do ato narrativo baseado no cômico-popular.

Em meio aos baixos orçamentos e à narrativa linear presente na maioria dos filmes chanchadescos, há amostras de “sofisticação”: em *O homem do Sputnik* (1959), por exemplo, a abertura dos créditos constitui-se uma narrativa extradiegética cujo discurso refere-se, por meio de formas geométricas em estilo Oscar Niemeyer, à nova capital federal (Brasília, que substituirá, em breve, a sede do poder, até então no Rio de Janeiro).

⁶ As chanchadas abandonaram o princípio carnavalesco, mesmo depois que passaram a enfatizar as temáticas urbanas em seus enredos.

O enunciado dessa abertura reflete, ainda, o avanço tecnológico e a corrida espacial, a modernidade que chega ao Brasil. Apesar de discursos elaborados como este, a linguagem cinematográfica da chanchada não utilizou recursos técnicos sofisticados como montagem vertical, câmera solta ou planos longos, nem planos-sequência, comuns ao cinema experimental da época, como o cinema novo, que ensaiava os primeiros passos no fim da década de 50. Até porque as produções chanchadescas eram feitas às pressas, em escala industrial e com baixos orçamentos. É evidente que, na maioria dos filmes do gênero, a maior parte dos atores não interpretam a contento. Há nas chanchadas, sem sombra de dúvida, uma precariedade, que levou os críticos a considerá-las comédias apressadas sem conteúdo.

No entanto, é da carência de recursos que o gênero encontra alternativas criativas para produzir filmes. *O Homem do Sputnik* (1959) e *De Vento em Popa* (1957), premiado pela crítica como o melhor filme daquele ano, são chanchadas que se destacam por terem aprimorado os elementos que caracterizam a narrativa chanchadesca: o musical carnavalesco, o humor e a crítica social aos costumes brasileiros.

Movidas pelo espírito carnavalesco, as chanchadas superaram suas limitações formais aprimorando-se nas paródias, reconhecendo que teriam de abandonar a forma impecável e valorizar o cotidiano (não o eterno) e o riso (não o sério), que deveriam gargalhar de si mesmas, para poder viabilizar seus filmes, em vez de simplesmente copiar o modelo estrangeiro. As chanchadas não apenas copiavam o estilo dos musicais hollywoodianos, mas suas narrativas imprimiam um acento próprio aos filmes, ao parodiar, ironizar, debochar, satirizar as produções norte-americanas. A imitação e o pastiche também foram frequentes, e as zonas fronteiriças entre essas formas e a paródia, o pastiche, a ironia, a sátira, a caricatura, por vezes se cruzam na chanchada.

O mimetismo presente nas chanchadas, com efeito, ocorre em relação aos cenários, aos trajes e à fórmula narrativa de mesclar o enredo com números musicais, mas a chanchada transcende à mera imitação ao utilizar a paródia e a carnavalização, próprias a grande parte dos filmes. Essas formas estilísticas são comuns ao gênero prosaico do discurso. Entre esses recursos, a paródia foi bastante utilizada na literatura, no teatro leve, em musicais, em revistas e *vaudeilles*. A música *La Belle Hélène*, de Offenbach, tornou-se *Abel-Helena*, e *La Filli de Madame Angôt* virou *A Filha de Maria Angu*, em revistas de Artur Azevedo, dramaturgo brasileiro do teatro de revista.

Embora a chanchada tenha se desenvolvido em outros países, em nenhuma nação o gênero se apropriou tanto dos elementos nacionais como nas comédias musicais brasileiras.



Sergio Augusto (1989) nota que, se as nossas produções chanchadescas fossem comparadas às chanchadas mexicana, argentina, cubana, portuguesa e italiana, que também procuravam transplantar o espírito carnavalesco — mesmo quando seus cantores entoavam tarantelas, árias de opereta, tangos, fados, chulas, mambos, boleros, congas e rumbas —, as comédias musiciais brasileiras têm a seu favor o próprio carnaval ao vivo, a “segunda vida do povo, baseado no princípio do riso”, conforme assinala Bakhtin (1997).

A narrativa chanchadesca segue o padrão linear da narrativa clássica norte-americana. Em nenhuma chanchada encontramos narrativas arrojadas construídas essencialmente no plano visual, como podemos observar em *Limite* (1931), dirigido por Mário Peixoto e produzido pela Cinédia⁷. A narrativa de *Limite* segue a tradição de “um cinema europeu proposto na década de 20 por Epstein, Dullac, Gance, Eisenstein ou mesmo Vertov”, a qual propõe imagens que ganham sentido no ritmo dado pela montagem (Vieira, 1987).

Nas chanchadas a montagem é linear, assim como a utilização de planos: a composição das cenas filmicas tem como base planos médios para introduzir uma cena, planos e contraplanos americanos, para apresentar o diálogo entre as personagens, e planos gerais para os números musicais. Os primeiros planos são utilizados geralmente para destacar um cantor de sucesso das rádios, como Cauby Peixoto em *com Água na Boca* (1956), ou Maysa, numa boate de *O Camelô da Rua Larga* (1958), Ivon Curi, em *Garotas e Samba* (1957), ou Doris Monteiro, numa cena romântica de canção em *De Vento em Pupa* (1957).

Os primeiros planos também são utilizados com frequência para dar ênfase a um objeto, como a cigareira de *Carnaval no Fogo* (1949), que tem uma função na troca de identidade entre duas personagens, ou para destacar manchetes de jornais, aparelhos de rádio, televisão, entre outros elementos que têm um significado essencial para o desenrolar da narrativa. Os movimentos de câmera resumem-se basicamente a abertura de plano através de zoom e a panorâmicas. Os *travellings* são raros e mais usados em cenas externas para acompanhar carros em movimento, como acontece na fuga de Horácio (Oscarito) em *Nem Sansão nem Dalila* (1954) pelas ruas do Rio de Janeiro ou na externa em que Zé do Lino (Anselmo Duarte) passeia no centro de São Paulo em *Absolutamente Certo* (1957).

O diretor Carlos Manga⁸, como nos lembra Sérgio Augusto (1989), delimita a estrutura narrativa da chanchada em quatro estágios: 1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2)

⁷ A Cinédia produziu *Alô, Alô, Carnaval!* (1936), filme precursor das chanchadas. O formato de “revista” presente no filme, no qual as câmeras permanecem paradas enquanto os artistas dublavam as canções, seria mais tarde uma das principais marcas das chanchadas.

⁸ Carlos Manga dirigiu vários filmes de sucesso da Atlântida Cinematográfica, a maior produtora do gênero, entre os quais *Nem Sansão, nem Dalila* (1954), *De vento em pupa* (1957) e *O Homem do Sputnik* (1959).



cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido — o esquema só era alterado quando o mocinho, por força das circunstâncias, revelava-se um espertalhão. Esses estágios constituíam a fórmula geral das chanchadas.

As chanchadas, particularmente nos anos 50, levavam às telas os segmentos sociais dos mais diferentes matizes. Entre as personagens do gênero, além do vilão, há a presença de dois heróis: o herói-bom-moço (o tipo galã) e o (anti-)herói cômico (o tipo popular-malandro-palhaço), que se mete em trapalhadas, comete algumas contravenções, mas é “boa praça” e, no fim do enredo, ajuda o mocinho a resolver o problema armado pelo vilão ou a encontrar uma solução para a confusão na qual estão metidos. A heroína é a mocinha (geralmente namorada do herói-bom-moço). Há, ainda, as anti-heroínas cômicas ou vilãs.

Esses tipos foram interpretados por atores com tradição no circo, no teatro mambembe e de revista e no rádio, que guardavam grandes heranças populares, acrescentando muitas vezes passagens de suas vidas modestas e cheias de dificuldades aos papéis que encarnavam, a exemplo de Grande Otelo, Zé Trindade, Zezé Macedo, Dercy Gonçalves e Oscarito, o maior astro da Atlântida, que satirizou muitas personalidades famosas da época, como Getúlio Vargas, Rita Hayworth, Gary Cooper e Elvis Presley, e clássicos da literatura, como Hamlet e Romeu e Julieta. Na narrativa cômica da chanchada misturava-se circo-carnaval-teatro-rádio.

A recuperação das origens rurais, mais recorrente nos anos 40, e o destaque dado aos valores ligados à amizade e à vizinhança são temas presentes na chanchada. Nas narrativas dos anos 50, é mostrado, igualmente, o espanto das personagens diante de certos costumes urbanos, como a recusa ou não-adaptação à burocracia, a posição contrária à corrupção e à propensão para a assimilação de certos valores urbanos, entre os quais o mais expressivo é o contato com a televisão, introduzida no país naquela década havia poucos anos. Segundo observa Chaia (1980), as personagens das chanchadas não assimilam a individualização da sociedade urbano-industrial, mas nem por isso são esmagadas ou achatadas pelas relações que se estabelecem no interior da sociedade.

Quase todas as personagens da chanchada têm o seu duplo, a dupla identidade que se estabelece pela simples troca de papéis em decorrência de um equívoco ou uma confusão que será resolvida no fim da trama, ou ainda em razão de um sonho de melhoria de vida, ou por obra do destino mágico. Em *Nem Sansão nem Dalila* (1954), o barbeiro Horácio (Oscarito) transforma-se em Sansão, um político populista, mas não se esquece da sua origem simples de barbeiro, nem das mazelas que assolam o Rio de Janeiro. Neste caso, a mudança não passa de

um sonho e a personagem retorna à condição inicial. Outras vezes, as personagens alcançam um novo patamar social por obra da sorte.

A inversão de papéis entre as personagens, ou a falsa identidade, verifica-se até nos títulos dos filmes, a exemplo de *O Falso Detetive* (1950). Situações em que ocorrem a troca de identidade ou a melhoria da condição inicial das personagens são frequentes nas chanchadas: em *Com Água na Boca* (1956), os palhaços circenses Carequinha (Carequinha) e Fred (Fred Villar) transformam-se em astros da televisão. Na chanchada *O Homem do Sputnik* (1959), o verdadeiro nome do colunista social Jacinto Pouchard (Cyll Farney) é Nelson, um profissional do jornalismo que almeja ser repórter investigativo. No decorrer da narrativa, Anastácio Fortuna (Oscarito), um simples caipira, transforma-se no assediado “homem do Sputnik” e passa a viver no mundo da *high society*, mas no fim prefere voltar à condição inicial.

A narrativa chanchadesca, conforme pontua Chaia (1980), geralmente constitui-se de um tema básico e é conduzida por uma personagem que tem um objetivo a ser realizado. Esse projeto termina sendo concretizado por obra do acaso, como num passe de mágica, e não em consequência de qualquer esforço pessoal ou habilidade específica. A partir desse tema central, o filme desenvolve-se por meio de uma série de confusões e conflitos para, no final, tudo se resolver harmoniosamente, com o herói salvo e os vilões punidos.

Em *Absolutamente Certo* (1957), um gráfico recebe um prêmio num programa de televisão de perdas e ganhos e realiza seus sonhos: comprar uma cadeira de rodas para o pai e casar-se. Para Miguel Chaia (1980), na chanchada o “dinheiro é colocado como o artifício que, quando ao alcance das personagens, permitirá a realização do objetivo ou a solução do conflito. Em face deste artifício, caracterizam-se os incluídos e os excluídos na sorte”. Em suma, a chanchada traduz o espírito do hedonismo consumista, no qual o dinheiro permeia as relações sociais em todos os níveis: no cotidiano, nos desejos, nos sonhos, no lazer.

A chanchada, ao utilizar a paródia como recurso estilístico em seus filmes, apropria-se antropofagicamente do modelo estrangeiro para devolver ao público brasileiro uma paródia bem-humorada em um contexto que recria a ideia de identidade nacional. É por meio da paródia que a chanchada procura atrair o grande público nos anos 50, tentando capitalizar o sucesso do filme estrangeiro, incorporando os gêneros norte-americanos, como os musicais, o policial, o western e a reconstrução de épocas. Paródias como *Matar ou Correr* (1954) e *Nem Sansão, nem Dalila* (1954), entre outras, pautam-se nos originais realizados em Hollywood, só que são produzidos nos cenários de papelão de Jacarepaguá.



Descrição da análise

Nesta análise, delimitamos o amplo espaço discursivo⁹ da chanchada como um gênero prosaico, com base nos postulados de Bakhtin (1993a) sobre gêneros do discurso. Esse recorte foi estabelecido com base na percepção de que o discurso chanchadesco tem como “matéria-prima” o universo das enunciações cotidianas. No gênero prosaico chanchadesco, identificamos elementos característicos, porém não exclusivos, dessa formação discursiva, a exemplo da carnavalização e de formas estilísticas como a paródia, a ironia e a caricatura presentes em sua narrativa, princípios nos quais o marginalizado e o excluído tornam-se o centro do enunciado. Nessa perspectiva, observamos a chanchada como um espaço interdiscursivo atravessado por diversas formações discursivas, como o discurso político, o discurso médico, o discurso intelectual, o discurso midiático, do qual delimitamos o cinema, enfim, toda sorte de diálogos cotidianos e de enunciações provenientes de diversos segmentos sociais (instituições públicas e privadas) que circulavam no contexto socio-histórico da década de 50.

A delimitação da chanchada como uma formação discursiva de gênero prosaico, permitiu-nos recortar dois tipos de discursos que se nos afiguram como mais recorrentes no diálogo da chanchada com o cinema: o discurso irônico e parodístico, utilizados como recursos estilísticos com grande regularidade enunciativa nas películas chanchadescas, visando a atingir um efeito cômico¹⁰. Esses discursos encarnados essencialmente pelas personagens, quer na caracterização, quer no ponto de vista que estas assumem, foram identificados no universo diegético dos filmes com base nos rastros enunciativos que caracterizam a paródia e a ironia.

No discurso parodístico, estabelece-se a assimilação de um texto primitivo, reestruturando-o e, ao mesmo tempo, negando-o, numa forma paralela de releitura do texto original, gerando uma imagem invertida, ampliada ou reduzida. No discurso irônico, por seu turno, a palavra tem duplo sentido, voltando-se para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso, numa espécie de emprego ambíguo da linguagem do outro, porém revestido de orientação oposta à do outro, contradizendo e contrariando o discurso original. Tanto na paródia como na ironia, a fusão de vozes é impossível, pois elas provêm de mundos

⁹ Segundo Maingueneau (1989, p. 116-117), universo discursivo “é o conjunto de formações discursivas, de todos os tipos que coexistem, ou melhor, interagem em uma conjuntura. Esse conjunto é finito, mas inapresentável [...] corresponde [...] ao que J.R. Maradin reformulando um termo de Foucault chamava de arquivo”. Campo discursivo, na acepção do autor, é “[...] um conjunto de formações discursivas [...] que se delimitam por uma posição enunciativa em dada região”, a exemplo do campo discursivo religioso, literário, jornalístico, entre outros. Espaço discursivo, por seu turno, “delimita um subconjunto num campo discursivo [...] definido a partir do analista em função de seus objetivos de pesquisa”.

¹⁰ Os efeitos de humor na chanchada são criados por meio de diversas formas estilísticas, como paródia, ironia, sátira, caricatura, deboche, pastiche, pastelão, entre outros.



diferentes gerando um efeito polifônico. Esses tipos de discursos têm como traço em comum a palavra com duplo sentido, e em um só discurso ocorre duas orientações semânticas, duas vozes.

A principal diferença entre o discurso parodístico e irônico situa-se na tênue fronteira entre negação e ambivalência: a paródia, partindo do enunciado primitivo, nega-o para reconstruir um novo enunciado com “acento” próprio; a ironia apropria-se do enunciado original para contradizê-lo, com uma ideia oposta, acentuando o duplo sentido, a ambivalência. Segundo a ótica bakhtiniana, no discurso irônico “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre vozes” (Bakhtin, 1997, p. 194).

Neste estudo privilegiamos a análise do discurso irônico, presente em *A Baronesa Transviada* (1957). O discurso parodístico é brevemente analisado em *Carnaval Atlântida* (1952), cujos narratemas também se remetem ao cinema nacional valendo-se do discurso irônico. A leitura foi empreendida com base em três níveis discursivos-operacionais que materializam essas categorias (discurso irônico e parodístico) no espaço diegético: o verbal (representado pelos diálogos), o extra-verbal (presentificado na imagem em que transcorrem os dispositivos técnicos próprios da linguagem fílmica e os elementos cênicos) e o sonoro (trilhas musicais e ruídos). No nível verbal, dos diálogos, utilizamos como dispositivo auxiliar de análise os *termos-pivôs*¹¹, que se afinam com a estrutura dos *narratemas* delimitados nos discursos *parodístico* e *irônico*.

Adotamos como instrumento analítico-descritivo a segmentação dos filmes em blocos narrativos (uma série de planos associados por uma unidade narrativa), com base no modelo proposto por Aumont e Marie (1988). Essa divisão permitiu a identificação de narratemas relacionados com os objetivos do estudo. Desse modo, selecionamos e nomeamos dois narratemas, um para cada filme, quais sejam: 1) “Cinema indígena” (*A baronesa transviada* – discurso irônico) e 2) “Helena de Tróia no cinema nacional?” (*Carnaval Atlântida* – discurso irônico e parodístico).

¹¹ Método utilizado pela AD desde que possa ser empregado como um dispositivo auxiliar para a análise, que não neutralize a complexidade sintática e enunciativa, nem elimine o contexto (Maingueneau, 1989). Com base nos *termos-pivôs*, examinamos os implícitos, as vozes que permeiam esses discursos, observando o modo como as marcas da enunciação se materializam no texto. Como assinala Bakhtin (1997), discursos como o parodístico e o irônico podem ser individualizados no matiz lexical se este sugerir algum enunciado de um outro ao qual dada palavra é tomada de empréstimo ou em cujo espírito ela se constrói.

Análise do narratema “cinema indígena”

O narratema “Cinema indígena” foi delimitado de *A baronesa transviada* (1957)¹² por se afigurar como um enunciado em que o *discurso irônico* se faz predominante. Esse narratema pode ser tomado como uma síntese da interação da chanchada com o cinema nos anos 50, pois reflete a posição de estigmatizada que ocupava no contexto de produção cinematográfica daquele período. Vejamos a sequência verbal de “Cinema indígena”, denominado a partir de agora de texto 2 (T2)¹³:

Ambrósio Bezerra/diretor de cinema: (rindo à mesa): “A senhora baronesa tem muita graça, he, he, he... O *cinema nacional* precisa de uma mulher da sua envergadura.”

Gonçalina/Baronesa: “Ele disse que eu uso ferradura?”

Eduardo: “Não, Gonçalina, ele disse envergadura.”

Gonçalina/Baronesa: “Ah, cavalgada, he, he, he.”

Ambrósio Bezerra/diretor de cinema: “A senhora pode se tornar a *Lolobrigida* do cinema nacional.”

Gonçalina/Baronesa: “Engraçado, outras pessoas já me falaram nessa semelhança, he, he, he.”

Ambrósio Bezerra/diretor de cinema: “Nós pretendemos fazer filmes em *cinemascope*, *starvision*, em *alto-relevo*...”

Gonçalina/Baronesa: “He, he, he...”

Ambrósio Bezerra/diretor de cinema: “Nós os cineastas que fazemos cinema nacional precisamos de pessoas inteligentes como a senhora baronesa.”

Gonçalina/Baronesa: “Inteligente é o *cor de abóbora*, que tem o Pedro Álvares Cabral nas costas, he, he, he...”

Ambrósio Bezerra/diretor de cinema: “He, he, he, a Baronesa tem muito espírito!”

Gonçalina/Baronesa: “Essa foi direta, he, he, he...” (todos riem)

Ambrósio Bezerra/diretor de cinema: “A senhora Baronesa com todo o seu dinheiro e nós com a nossa experiência podemos mudar o rumo do cinema nacional!”

Gonçalina/Baronesa: “Isso mesmo, muito bem. Se é para o bem de todos e a felicidade geral do *cinema indígena*, amanhã estaremos quites.”

Ambrósio Bezerra: “Muito bem, e eu estou certo que a senhora Baronesa não se arrependerá.”

Gonçalina/Baronesa: (cumprimenta todos com um aperto de mãos):

“Ótimo, ótimo, que ótimo!”

¹² Sinopse: *A Baronesa Transviada* narra a história da manicure Gonçalina Piaçava da Silva (Dercy Gonçalves), que sonha ser atriz de cinema, porém suas tentativas são todas frustradas. Ao herdar, num golpe de sorte, a fortuna de uma velha baronesa que a reconhece como filha legítima, Gonçalina decide investir todo o seu capital no cinema. O produtor Ambrósio Bezerra, que trabalha num estúdio à beira da falência, toma conhecimento pelo jornal das intenções da ex-manicure e resolve propor-lhe um negócio. A baronesa Gonçalina aceita a proposta de Bezerra e aplica seu dinheiro no estúdio, sob a promessa de que irá protagonizar uma comédia musical. No entanto, Gonçalina terá de enfrentar produtores inescrupulosos e a família maldosa da falecida velha baronesa.

¹³ Em T2 ressoa, nos três níveis do fluxo discursivo-narrativo (verbal, visual e sonoro), um discurso-outro que é materializado num interdiscurso ressignificado pela ironia, que tem como base um texto-fonte denominado de T1.

Análise do Nível 1 — Verbal

O que primeiramente nos chama atenção no narratema “cinema indígena” são os termos marcados ideologicamente, como *nação*, *cinema*, nacional e *indígena*. Essas expressões comportam uma memória discursiva de um Brasil concebido como subdesenvolvido em diversas esferas, particularmente no campo da produção cinematográfica se comparado com o cinema hegemônico de Hollywood. A construção *cinema indígena* carrega um semantismo ao mesmo tempo negativo e irônico: “Se é para o bem de todos e felicidade geral do *cinema indígena*, amanhã estaremos todos *quites*”. Negativo ao associar o cinema nacional ao que é indígena, no sentido de selvagem e popular, aqui entendido como subdesenvolvido.

Em outro narratema, quando Gonçalves (Dercy Gonçalves) ainda é uma simples manicure e diz que seu sobrenome é “Piaçava” ao diretor de cinema Ambrósio, ele confirma em tom de estranhamento: “Piaçava?” Ao que Gonçalves responde: “É, é indígena”. Ora, Gonçalves, além de pertencer a uma classe social desprovida economicamente, foi encontrada ainda recém-nascida numa lata de lixo. Considerando as marcas da enunciação e o contexto histórico do Brasil nos anos 50, podemos deduzir os sentidos que essa palavra carregava: as tribos indígenas viviam bastante isoladas da cultura urbana e, portanto, eram marginalizadas e excluídas da sociedade. Assim, indígena pode ser lido como indigente (paupérrimo, pobríssimo, inopioso; mendigo¹⁴).

O discurso irônico, neste caso, materializa-se na estrutura de um enunciado de cunho sentencial, histórico, relacionado com o período colonial do país: “Se é para o bem geral de todos e felicidade geral da *nação*, eu fico” (T1). Enunciados desse tipo designam uma linguagem familiar e simbólica. Uma proposição de tipo sentencial com traçado verbal bem arcaico que constitui por si só um espetáculo. Em T2, Gonçalves lança mão da estrutura sentencial subvertendo a autoridade desse dizer e imprimindo autoridade a novos dizeres: “Se é para o bem de todos e felicidade geral do *cinema indígena*, amanhã estaremos todos *quites*”. Esse desvio consiste em produzir um enunciado com as marcas linguísticas de outra enunciação conferindo-lhe um novo acento, contradizendo-o. A ironia manifesta-se no duplo sentido, no emprego ambíguo que contraria e contradiz o discurso original. A ideia de nação cujo *cinema* é *indígena* remete ao subdesenvolvimento do cinema nacional.

A ironia permeia outras sequências do diálogo entre Ambrósio e Gonçalves no narratema, como: “Nós pretendemos fazer filmes em *cinemascope*, *starvision*, em *alto-*

¹⁴ Segundo definição do *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986).

relevo...”; “Nós os cineastas que fazemos *cinema nacional* precisamos de pessoas inteligentes como a senhora baronesa”. O *discurso irônico* é dirigido ao próprio *cinema nacional* e torna-se mais transparente quando materializado nos dois níveis (verbal e extra-verbal): enquanto Ambrósio faz essas promessas, Gonçalves ri e balança a cabeça, como se dissesse ironicamente: “Ah, sei, sei..”.

Mais duas séries carregam a orientação irônica, ao se voltarem para a palavra comum e para um outro discurso, apropriando-se do enunciado original para contradizê-lo, com uma ideia oposta, acentuando o duplo sentido, a ambivalência: “A senhora pode se tornar a *Lolobrigida* do *cinema nacional*”; “*Inteligente* é o *cor de abóbora*, que tem o Pedro Álvares Cabral nas costas, he, he, he...”. A primeira sequência, a princípio uma falsa promessa, tem uma orientação irônica por ressignificar o mito do cinema italiano (é a *Lolobrigida*, mas do *cinema nacional*). A segunda série refere-se ironicamente ao capital, dinheiro, que determina os rumos do cinema nacional nos moldes industriais.

Desse conjunto irônico, emergem: *a voz do cinema subdesenvolvido* (*cinema indígena nacional*), *a voz do cinema estrangeiro* (*Lolobrigida, starvision, alto-relevo*) e *voz do capital* (*cor de abóbora*). O narratema é uma síntese do contrato ideológico primordial sobre o qual se desenvolve a ideia central de *A baronesa transviada*: a promessa de *mudança do rumo do cinema nacional* constitui uma espécie de garantia, de moeda de troca na negociação que visa o capital da baronesa. Em contrapartida, Gonçalves trabalhará numa chanchada.

Análise do Nível 2 — Visual e Sonoro

O narratema inicia-se com um plano geral, no qual se vê a opulência do jantar oferecido pela baronesa/Gonçalves. Há dois *pontos de vista*: a percepção de Gonçalves e a visão do diretor Ambrósio do que é o *cinema nacional*. Ao ironizar o *cinema nacional* cunhando-o de *indígena*, Gonçalves ao mesmo tempo reconhece as reais condições de um cinema subdesenvolvido. O seu projeto é fazer um cinema cômico-popular, dirigido ao povo. Dessa ótica, emerge a *voz da chanchada*. Tanto *A Baronesa Transviada* (1957) como *Carnaval Atlântida* (1952) podem ser lidos como filmes-manifesto do gênero chanchada. No primeiro filme, há o reconhecimento de que não é possível realizar no Brasil uma superprodução nos padrões do cinema hegemônico (o diretor Cecil B. de Milho, uma paródia a Cecil B. de Mille, interrompe o projeto de filmagem de Helena de Tróia e realiza uma comédia musical carnavalesca). Em *Carnaval Atlântida* (1952), o erudito professor Xenofontes (Oscarito), especialista em história

grega clássica, traveste-se de Helena de Tróia para ensaiar os diálogos de uma cena do épico “Helena de Tróia”, filme que será engavetado e substituído, no final, por um musical carnavalesco. Em *A Baronesa Transviada* (1957), o projeto emana de uma personagem com características populares e que acredita num cinema voltado para o riso.

O *ponto de vista* de Ambrósio é do diretor/produtor que precisa do capital para realizar os projetos de seu estúdio, cujos filmes são melodramáticos. Essa visão muda no decorrer da narrativa, e no desenlace é exibida uma comédia em que Gonçalina/Baronesa é a protagonista.

Quanto ao *espaço-tempo*, o narratema desenrola-se no Castelo da Baronesa/Gonçalina, onde é selado o acordo de “mudar o rumo do cinema nacional”. Nesse caso, o cinema popular, a chanchada, também se constitui uma realização burguesa, uma elite com a visão mais parcimoniosa do que é investimento no nacional. No *nível sonoro* a ironia apresenta-se pela entonação da voz das personagens que carrega um tom irônico em várias passagens das sequências verbais analisadas, que são permeadas pelo riso que cria um efeito cômico-irônico.

Em outros narratemas de *Carnaval Atlântida* (1952) o discurso irônico faz-se presente na seguinte sequência verbal, dita pelo professor grego Xenofontes (Oscarito): “Helena de Tróia no cinema nacional?” (que dá nome ao narratema analisado), um questionamento à afirmativa do diretor Cecil B. de Milho (uma paródia a Cecil B. de Mille materializada no nível visual), que havia dito com credulidade: “Vamos filmar Helena de Tróia!”. O diálogo prossegue com a recusa do professor em escrever o roteiro do filme, pois pretende concluir uma obra filosófica até o ano de 1987. Ao perceber a determinação de Xenofontes, Cecil B. de Milho diz: “O senhor é otimista. O *cinema nacional* precisa de homens como o senhor”. Estas sequências são irônicas e paródicas ao criticar a pretensão do cinema nacional de filmar um épico nos moldes de Hollywood. Ao mesmo tempo em que reconhece as limitações do *cinema nacional*, *Carnaval Atlântida* (1952) recria o épico numa versão paródica carnavalizada. Enfim, com os discursos irônicos e paródicos, permeados pelo princípio carnavalesco, os filmes chanchadescos criam encontros discursivos, apresentam diversidade de vozes, cortesia e descortesia, nobreza e vulgaridade.

Considerações finais

A lógica da mercantilização, que abriu o caminho para a consolidação de uma cultura de massas nos grandes centros urbanos nos anos 50, permitiu uma maior interação entre os



meios de comunicação. É nesse cenário que a chanchada dialoga com esses meios, entre os quais o cinema.

Nessa relação interdiscursiva da chanchada com o cinema nacional de sua época, percebemos duas vozes centrais: a do cinema cômico carnavalizado (o cinema industrial carioca, representado pela Atlântida) versus a voz da burguesia paulista (o cinema industrial da Vera Cruz), além da voz da elite intelectual que também permeia e forma essa rede interdiscursiva. Essas vozes, evidentemente, não se esgotam nesta análise, nem se enquadram em categorias estanques.

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, Sérgio. Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989.
- AUMONT, Jacques et al. A estética do filme. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BAKHTIN, M.M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 3ª ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993a..
- _____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. 2ª ed. São Paulo–Brasília: Edunb/Hucitec: 1993b.
- _____. Problemas da poética de Dostoiévski. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BRANDÃO, Helena N. “Análise do discurso: algumas balizas históricas”. In: Subjetividade, argumentação e polifonia: a propaganda da Petrobrás. São Paulo: Unesp, 1998.
- CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José I. de Melo. A chanchada no cinema brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHAIA, Miguel W. O tostão furado: um estudo sobre a chanchada. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, mimeo., 1980.
- COSTE, Didier. Narrative as communication. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa (Figures III). Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Coleção Vega Universidade, 1972.
- LIMA, André Luiz Machado de. A chanchada a brasileira e a mídia: o diálogo com o rádio, a imprensa, a televisão e o cinema nos anos 50. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. Novas tendências em análise do discurso. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1989.
- THOMPSON, John B. A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: Ramos, Fernão (org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 131-187.