

O TOSTÃO FURADO: uma abordagem para os filmes de chanchada

Miguel Wady Chaia¹
ORCID: 0000-0003-2677-1017

Resumo: Entre as décadas de 50 e 60 do século 20, a cinematografia brasileira, a partir da cidade do Rio de Janeiro, produziu em massa e de forma sistemática a chanchada, baseada no humor e também no apelo ao homem simples – trabalhador ou desempregado. Estes filmes, marcados pela influência do cinema norte-americano, conseguiram criar uma linguagem própria com uma narrativa que revelava a sociedade brasileira da época e apontava para as transformações sociais em direção a um mundo urbano-industrial. De forma geral, a chanchada constitui um cinema de ator, pois a maioria dos filmes estavam centrados no carisma de artistas palhaços como Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Oscarito e Zé Trindade.

Palavras chave: Cinema e sociedade. Filmes de humor. Chanchada. Cinema e política. Urbanização. Rio de Janeiro. Modernização.

¹ Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo em 1989. Atualmente é professor-associado da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Publicou 25 artigos em periódicos especializados. Possui 35 capítulos de livros, 2 livros publicados e organizou 5 livros, orientou 43 dissertações de mestrado e 47 teses de doutorado nas áreas de Ciência Política, Sociologia e Artes. Em suas atividades profissionais foi editor da Revista São Paulo em Perspectiva da Fundação SEADE. Também foi editor da EDUC - Editora da PUC/SP - 2006 a 2016. É coordenador e pesquisador do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política) da PUC/SP.). Lattes:<http://lattes.cnpq.br/8837677035969446>.

Abstract: Between the 50s and 60s of the 20th century, Brazilian cinematography, from the city of Rio de Janeiro, mass and systematically produced the chanchada, based on humor and also on the appeal to the simple man – worker or unemployed. These films, marked by the influence of North American cinema, managed to create their own language with a narrative that revealed Brazilian society at the time and pointed to social transformations towards an urban-industrial world. In general, chanchada films constitute an actor's cinema, as most of them were centered on the charisma of clown artists such as Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Oscarito and Zé Trindade.

72

Keywords: Cinema and society. Humor films. Chanchada. Cinema and politics. Urbanization. Rio de Janeiro. modernization.

Resumen: Entre los años 50 y 60 del siglo XX, la cinematografía brasileña de la ciudad de Río de Janeiro produjo masiva y sistemáticamente la chanchada, basada en el humor y también en la apelación al hombre sencillo – trabajador o desempleado. Estas películas, marcadas por la influencia del cine norteamericano, lograron crear un lenguaje propio con una narrativa que revelaba la sociedad brasileña de la época y apuntaba a transformaciones sociales hacia un mundo urbano-industrial. En general, las películas chanchadas constituyen un cine de actores, ya que la mayoría de ellas se centraron en el carisma de artistas payasos como Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Oscarito y Zé Trindade.

73

Palabras clave: Cine y sociedad. Cine de humor. Chanchada. Cine y política. Urbanización. Río de Janeiro. Modernización.

O interesse pelo estudo da chanchada decorre da sua importância na história da cinematografia brasileira e, simultaneamente, do significado cultural que adquiriu num determinado período da história do país.

Nos seus filmes estão representadas as situações sociais e políticas que emergem ao final do período getulista dos anos 50 (Século XX) marcado pelo início dos processos de urbanização intensa e da industrialização no país. A chanchada deixa como legado o registro audiovisual de uma época relevante na qual entram em cena sujeitos oriundos da zona rural, habitantes da cidade, personagens políticos e aqueles que começam a dinamizar o moderno setor do entretenimento que já deixa explicitada uma sociedade de massas. Além do mais, a chanchada representou uma oportunidade da cinematografia brasileira engrossar a indústria cinematográfica (juntamente com a produtora Vera Cruz em São Paulo) para experimentar uma linguagem específica de narrativas baseadas no homem simples, no humor, na música e na divulgação da cidade do Rio de Janeiro, como a capital federal, ajudando a firmar uma identidade nacional. Nos filmes de chanchada, esta cidade é uma personagem destacada.

A chanchada é resultado da deglutição do cinema norte-americano para resultar num gênero tipicamente nacional, no qual o consciente escracho imprime uma bem-humorada expressão da realidade brasileira. Enquanto estes filmes são feitos no Rio de Janeiro, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo, propunha uma indústria mais organizada e com objetivos especificados, em uma linha dramática, que também criava um público para ampliar o mercado cinematográfico.

Assim, a preocupação deste texto é examinar o discurso fílmico da chanchada e relacioná-lo com a estrutura de classes existentes no Brasil durante a segunda metade dos anos 1950. Portanto, ganha centralidade a seguinte indagação: como se relacionam nível simbólico e estrutura de classes? Para dar conta desta preocupação entende-se que o contexto maior deste gênero de filmes, enquanto fenômeno da indústria cultural emergente, é dado pelo encontro dos interesses de um projeto nacional estatal-burguês com uma massa popular urbana em formação – encontro este dado para incorporar simbolicamente ao sistema abrangente a classe subalterna entendida no homem simples.

A análise concentra-se em cinco filmes de chanchada produzidos entre 1954 e 1958. São eles: *O petróleo é nosso*, direção de Watson Macedo, de 1954; *A baronesa transviada*, Watson Macedo, 1957; *Absolutamente certo*, Anselmo Duarte,

1957; *Um caçula do barulho*, Riccardo Freda, 1949; e *O camelô da Rua Larga*, Eurides Ramos e Hélio Barrozo Neto, 1958.

Por estarem próximos das comédias de pastelão, do teatro de vaudeville e utilizarem-se de personagens caricaturados e ações com situações cômicas, grotescas e confusas, o conjunto destes foi denominado de “Chanchada”. A designação de chanchada a esse gênero de filmes de gozação dos costumes vigentes, com números musicais peculiares e protagonizados por artistas de sucesso, possuía no seu início certa conotação depreciativa, com a intenção de reduzir seu valor e significação comparativamente a outros gêneros mais bem realizados ou próximos do cinema de sistema de Hollywood. Com o tempo, o uso de tal termo se fez corrente para denominar essa popular cinematografia, às vezes conhecida também por filme musical ou comédia musical. Também, pelo fato de serem filmes de comédia que buscam claramente o humor, o riso e a alegria, a chanchada ganha uma conotação inferior e de baixo significado cultural.

Independente da conotação inicial dada a este gênero de filmes e mesmo das ressalvas que lhe são feitas atualmente, ele se torna definitivamente uma importante etapa da história do cinema brasileiro.

A primeira projeção de cinema no Brasil ocorreu em 8 de junho de 1896, com o nome de Ommographo, na Rua do Ouvidor, meio ano após a primeira exibição pública de Cinematographe, invenção dos irmãos Lumière, em Paris. A história do cinema brasileiro, dada a posição do Brasil nas relações internacionais, vai se desenvolvendo intimamente ligada e voltada para a produção estrangeira, principalmente a norte-americana. A indústria cinematográfica nasce no interior do desenvolvimento capitalista, exigindo para a sua implantação um alto grau de desenvolvimento tecnológico. Por esse motivo, mais do que qualquer outra linguagem artística, a cinematografia está relacionada com o desenvolvimento capitalista e necessita de altos investimentos financeiros para a sua produção. Se no início da história do cinema no Brasil os filmes são realizados por amadores individuais, a partir da década de 40 do século passado conjugam-se esforços e interesses de produção e comercialização sistemática de filmes.

Em grande parte a produção cinematográfica brasileira tem acompanhado, em diferentes ciclos, a grande expansão da indústria cinematográfica norte-americana. É nesse sentido que a chanchada se vincula ao cinema produzido a partir de Hollywood, atraída que é pela linguagem cinematográfica norte-

americana, pelos seus gêneros de filmes como os musicais, o western, o policial, a reconstrução de época, etc. A chanchada se apropria destes diferentes gêneros e até, descaradamente, se apropria dos títulos e satiriza enredos de filmes estadunidenses, como por exemplo, *Matar ou correr*, *Nem Sansão nem Dalila*, *O barbeiro se vira*. A partir desta situação, de vínculo com os centros internacionais, se buscará encontrar pilares para uma linguagem cinematográfica brasileira, mesmo que às custas da cópia e da imitação, utilizadas nas condições específicas de uma sociedade ainda subdesenvolvida.

Vale destacar que, enquanto a chanchada retoma espaços através da imitação, da devolução adaptada, nas décadas seguintes, a partir de 1965-67, o Cinema Novo emerge como forma cultural de resistência e de oposição ao cinema norte-americano - realizando uma significativa revolução da linguagem cinematográfica.

A partir dos anos 50 do século passado, o setor do cinema passa a ser marcado pelas diversificações de gêneros cinematográficos, fins de ciclos e emergências de novas tendências. Nestes tempos ocorrem os experimentos de Cavalcante, a valorização e importação do modelo cinematográfico italiano, ou seja, o neorealismo; inicia-se a falência da Vera Cruz, fixam residência no Brasil técnicos estrangeiros como Chick Fowle; surgem produtores como Oswaldo Massaini e Herbert Richers; impõe-se uma crítica cinematográfica independente como Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, dentre outros; proliferam produções independentes e são realizados *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1956).

Dessa forma, mais do que os primeiros filmes musicais dos anos 30, os filmes da chanchada das décadas de 50 e início de 60 expressam maior desenvolvimento da cinematografia brasileira, considerando-se três aspectos. Primeiro, a chanchada dessa etapa ganha maior especificidade à medida em que passa a ser produzida continuamente, caracterizando-se como produto da indústria cultural e ganhando estrutura narrativa típica que se repete em diferentes filmes. Segundo, os filmes de chanchada dos anos 50 e início 60 atingem maior público, garantindo um mercado próprio. Terceiro, a chanchada desta etapa aborda não somente temas carnavalescos ou juninos, mas refere-se, à sua maneira, ao cotidiano do homem urbano da época e até busca, por meio do humor, referir-se aos governantes. Enfim, esses filmes recriam uma realidade heterogênea, mais rica e complexa à medida que extrapolam os limites do universo carnavalesco e reduzem a ênfase no

musical. Neste contexto, ganham ampla importância atores e atrizes que criam as personagens paradigmáticas da chanchada, como Oscarito (Espanha-Brasil, 1906 – 1970), Grande Otelo (Minas Gerais, 1915 – 1993), Dercy Gonçalves (Rio de Janeiro, 1907 – 2008) e Zé Trindade (Bahia, 1915 – 1990).

Ao traçar o panorama da história cinematográfica brasileira de 1896 a 1966, Paulo Emílio Salles Gomes divide-o em cinco épocas, situando o início das produções de filmes de chanchada nos últimos anos da 4ª época – de 1933 a 1949. Afirma ele: “Não há razão para esconder que nos últimos anos do período em que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional” (GOMES, 1980:39). A partir do final dessa 4ª época até o início dos anos 60, a confluência de interesses industriais e comerciais solidifica a produção de filmes de chanchada no país. Paulo Emílio ainda chama atenção para o fato de que esta solidificação comercial “... repugnou aos críticos e estudiosos. Contudo, um exame atento é possível que nos conduza a uma visão mais encorajante do que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Dercy Gonçalves, Violeta Ferras ... os personagens grotescos foram naturalmente o centro de gravidade da chanchada, o que não impediu que se configurasse pelo menos um tipo de galã: Anselmo Duarte” (GOMES, 1980: 65).

Sendo a chanchada parte significativa da cultura brasileira, ela pode ser analisada tanto no nível de seu discurso fílmico (o filme em si) quanto como expressão cinematográfica de um momento histórico (estabelecendo relações entre filme e sociedade). Metodologicamente, utilizou-se uma associação entre a análise interna da obra e o estudo das circunstâncias que estão contidas no seu interior.

Os filmes de chanchada aqui analisados revelam uma ambiguidade, por definir um horizonte cultural nacional-burguês e colocar claramente a concepção de mundo das classes subalternas. Este fator de ambiguidade presente na chanchada, e que realça igualmente os dois aspectos, introduz neste gênero de filme uma tensão interna.

Assim, por um lado, enquanto totalidade fílmica, a chanchada é um componente importante no processo de conquista ideológica de grupos subalternos. Por outro lado, enquanto unidades narrativas das cenas ou sequências e caracterização de personagem, a chanchada reproduz e retoma aspectos e valores do cotidiano de grupos sociais subalternos.

Desta forma, a chanchada satisfaz duplamente ao imaginário do espectador cinematográfico, à medida que permite conhecer, explicar e vivenciar a realidade

social enquanto sociedade mais ampla e enquanto grupo social específico. De um lado, oferece ao espectador elementos simbólicos que permitem reafirmá-lo enquanto ser geral pertencente e participante de uma ampla sociedade; e por outro lado, oferece ao espectador valores simbólicos que permitem se reconhecer enquanto sujeito específico, pertencente a um grupo social.

A chanchada normalmente possui um tema básico, qual seja, a realização de um objetivo-desejo em decorrência de uma herança, prêmio, sorteio, ou qualquer outro lance de sorte. Desta forma, o fio narrativo é conduzido por uma personagem que possui um objetivo, realizável devido ao acaso e não a qualquer esforço pessoal. A partir deste tema desenvolve-se o discurso fílmico através de uma série de acontecimentos fortuitos, inesperados – geralmente na esfera do grotesco e do caricatural. Engendram-se, assim, conflitos primários que conduzem a narrativa. E sempre, o final do filme coloca a possibilidade de ocorrer/voltar a harmonia, o pacto, a regeneração e a condenação dos vilões.

Em paralelo à ação básica, desenvolvem outras tramas, geralmente em torno da ação do vilão, que procura apossar-se ou beneficiar-se do lance de sorte acontecido, interpondo-se entre o personagem principal e seu objetivo; e a ação da personagem-amigo, que serve como apoio ou auxílio para a realização do objetivo colocado.

No filme *A baronesa transviada*, a personagem principal deseja tornar-se atriz cinematográfica e realiza tal objetivo ao receber uma herança inesperada. Em *O petróleo é nosso*, uma fazendeira, proprietária de terras mas sem dinheiro, readquire sua condição de milionária graças ao petróleo descoberto em suas propriedades. *O camelô da Rua Larga* trata de um camelô cuja mala repleta de muamba é trocada por outra semelhante contendo dinheiro. *Absolutamente certo* não foge ao tratamento de tema semelhante: um gráfico, por haver decorado toda a relação de assinantes da cidade e seus números de telefone, ganha um prêmio num programa de televisão para realizar dois desejos: comprar uma cadeira de rodas para o pai e casar-se. *O caçula do barulho*, diferentemente dos filmes anteriores, devido ao tratamento de filme policial, foge um pouco do padrão já descrito. Trata de uma personagem, caçula de uma família, que se mete constantemente em encrencas e que acaba por desvendar um caso de escravas brancas.

Basicamente o desenvolvimento desse tema faz-se através de uma dupla categoria componente fundamental na chanchada, qual seja, os “incluídos” e os

“excluídos” da sorte, que ordena a estrutura narrativa amarrada a partir dos personagens. Esta dupla categoria de opostos torna-se uma referência para perceber as ações das personagens dos filmes quando buscam a ascensão social e quando procuram a obtenção de dinheiro. As aspirações de ascensão social realizam-se através de atividades urbanas ligadas à indústria cultural, ocorrendo sempre a mobilidade social, possível através do dinheiro. Aliás, a natureza deste dinheiro é sempre fantasmagórica, à medida que a personagem não possui controle sobre ele: ou é insuficiente, ou é falso, ou está na eminência de perdê-lo, ou o perde. É um dado enganador que aciona o desenvolvimento das ações do filme, mas que não efetiva a condição da personagem. Em *A baronesa transviada*, as joias da herança são trocadas por pedras falsas, além de que os parentes, os “excluídos”, tentam constantemente apoderar-se delas. Em *O camelô da Rua Larga*, a fortuna contida na mala, embora utilizada na realização parcial do objetivo da personagem, nada mais é do que notas falsificadas. Em *O petróleo é nosso*, joga-se com a possibilidade de haver ou não petróleo nas terras da fazendeira. Só tardiamente é confirmada a existência de petróleo e, mesmo assim, no final do filme, o petróleo não aparece como propriedade de uma única personagem, mas coletiva, como indica a última frase dita pela personagem ao final do filme: “O petróleo não é seu, nem meu ... É nosso!”.

Enfim, 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. É por meio deste artifício que se caracterizam os “incluídos” e os “excluídos”, definidos a partir de um código moral próprio da chanchada (bem/mal) e da recompensa de uma melhor sociabilidade obtida ao se seguir estes códigos (punição/solidariedade). Talvez, no amplo cenário brasileiro da época, a grande inclusão seja participar como membro da classe subalterna, num período histórico de valorização do homem simples, seja pelas políticas de governo, seja pela concepção ideológica que coloca no centro do debate o significado sócio-político deste personagem.

Nos filmes, os “incluídos” não se deixam corromper pelo dinheiro; no máximo poderão sofrer alguns desvios iniciais. Utilizam-se do dinheiro como um meio. A baronesa, mesmo herdeira, volta ao trabalho de manicure, o que contraria as expectativas de outras personagens para as quais “quem tem dinheiro bota a maior panca”. Não é à toa que, nessa situação, alguém exclama: “É baronesa e volta ao trabalho!”. O gráfico de *Absolutamente certo*, cada vez mais famoso devido

às aparições na televisão, onde responde às perguntas sobre a lista telefônica, não sucumbe aos encantos da apresentadora-vedete e de outras propostas dos vilões. Volta para sua namorada e para o pai que a certa altura diz: “O dinheiro é necessário, mas traz degradação...”. O camelô resiste a várias tentações, mas usa só o necessário do dinheiro encontrado e guarda o restante.

Normalmente os “incluídos” são as personagens principais. Estas, por sua vez, devido a vínculos de amizade, parentesco ou vizinhança, introduzem outras personagens nesta categoria. Assim, geralmente um amigo ou o casal romântico do filme compartilha do lance de sorte. É o caso da baronesa que, ao se mudar para o castelo herdado, leva consigo a amiga manicure; ou do gráfico que auxilia o pai; ou do camelô que auxilia os amigos. O acaso é um elemento que redireciona a narrativa do filme.

Esse compartilhar do lance de sorte, o fato de o petróleo ser “nosso”, a importância dada à vizinhança, claramente colocados em *Absolutamente certo*, mostram como a solidariedade de classe e o coletivismo são valores divulgados pelos filmes de chanchada. Assim, no discurso fílmico são enfatizados a união, o apoio, a ação coletiva: necessários à classe subalterna.

Normalmente o casal de namorados – o galã e a mocinha – é caracterizado como “incluídos” na sorte. Longe de protagonizar situações caricaturais ou grosseiras, o casal vivencia situações mais próximas do real cotidiano e da aproximação com o dramático. Personifica a pureza, a integridade, a amizade e a força. O galã é geralmente bonitão, forte e íntegro; e a mocinha é bonita, pura e ingênua. É interessante observar que às vezes a origem social dos namorados é diferente: quando um é rico, o outro é pobre; quando um é da cidade, o outro é do meio rural. Em *O camelô da Rua Larga*, Alice, a mocinha, diz a certa altura: “Não sirvo para você. Sou pobre ... Sou de uma classe muito diferente”. Já em *O petróleo é nosso*, o casal de namorados é composto por um galã da sociedade carioca e uma mocinha caipira, a quem é dirigida a seguinte referência: “... ela não é do nosso nível social...”. No filme *A baronesa transviada* não se coloca entre os namorados esta diferenciação social. Observa-se, ademais, que as situações vivenciadas pelo casal de namorados normalmente desenvolvem-se nas seguintes etapas: encontro-interesse-empecilho-reencontro e união.

Outro grupo de “excluídos” são os vilões que tentam se apoderar do ganho pela sorte, criando-se os conflitos necessários para o desenvolvimento do filme.

São os bandidos que se interpõem entre a personagem principal e o seu objetivo. Neste sentido, a chanchada é limpidamente maniqueista: nela estão bem nítidos os bons e os maus. Estes últimos, a menos que se regenerem ou se recomponham com os primeiros, serão punidos até o final do filme.

Os “excluídos” de *A baronesa transviada* são os tios aristocráticos da herdeira, que estão ansiosos pela morte da baronesa-mãe para herdarem sua fortuna. Fica-se sabendo que estes, para evitar que a filha da baronesa herdasse a fortuna, jogaram a pequena “na lata do lixo para ser comida pelo gato”. Com a morte da baronesa-mãe e o aparecimento da herdeira, os parentes são excluídos da fortuna. A partir de então tentarão obtê-la através do roubo, substituição e até tentativas de homicídio. Dos dois casais que compõem “os excluídos”, um deles no final do filme se arrependerá e se recomporá com a herdeira. Em *O petróleo é nosso*, os “excluídos” são o proprietário de uma companhia de petróleo, sua esposa e empregados, pois querem adquirir as terras da fazenda onde sabem existir petróleo, criando uma série de situações tais como rapto do geólogo francês e sua substituição por um sócia, utilização do filho para conquistar a filha da fazendeira, etc. Contudo, no final do filme o proprietário se regenera e se recompõe com a fazendeira. Por sua vez, em *O caçula do barulho*, os “excluídos” são os componentes de uma quadrilha que faz tráfico de brancas; já em *O camelô da Rua Larga*, eles são falsários; e em *Absolutamente certo* são membros de uma quadrilha de apostas.

O mecanismo de regeneração e recomposição dos “excluídos” é deflagrado abruptamente, sem dados anteriores que justifiquem o fato, a não ser o de que estes “excluídos” possuem algum laço de parentesco ou de amizade com a personagem principal. Se os “excluídos” forem participantes de quadrilhas, falsários, a punição é inevitável.

Outro aspecto relevante no discurso fílmico da chanchada é o papel reservado ao aristocrata ou pessoa rica ou da alta sociedade que geralmente se opõe à personagem principal e ao seu projeto de vida. Este aspecto pode ser exemplificado de forma representativa em *A baronesa transviada*. Neste filme a família aristocrática mora em um castelo, réplica em miniatura de uma construção medieval, com brasões, armaduras, escudos e armas, escadarias suntuosas etc. No discurso fílmico esta família é caricaturada e mostrada como constituída de vilões. Seus membros jogaram a herdeira, quando criança, na lata de lixo, desejam a morte da baronesa, tentam homicídio (caricaturalmente), apoderam-se das joias

etc. A família aristocrática se envergonha de “receber uma qualquer em nossa família”, ou pede que os repórteres “não publiquem nada sobre a filha encontrada para não prejudicar mais ainda a família”.

Os ricos e os aristocráticos, de forma geral, situam-se entre os “excluídos”, e no discurso fílmico da chanchada o mundo destes elementos é simultaneamente atraente e repulsivo. Estas personagens não possuem o capital que os qualificaria, são excluídos do lance da sorte. Daí a necessidade de tramas para obterem o dinheiro, ou algo equivalente, suposto de sua condição.

De uma forma ou de outra, contudo, o mundo dos ricos pode ser vencido e até vivenciado – porém de outro modo. Os ricos e aristocráticos recebem na chanchada uma abordagem moralista – são vistos do ponto de vista do simplório: há a valorização do estilo de vida dos ricos/aristocráticos, mas com outro conteúdo. Já a baronesa-herdeira imprime um outro sentido à “aristocracia” a que aspira a pertencer.

Além do mais, a chanchada não caracteriza a fonte de riqueza destes indivíduos, estando ausente ou opaco no filme o aspecto econômico que fundamenta a vivência social dos ricos. As ações das personagens transcorrem independentes de qualquer “fazer econômico”. Existe a maneira de ser, mas não as atividades econômicas que fundamentam a vida social.

Juntamente com o mundo dos ricos, também o mundo artístico, francamente atrativo, funciona como parâmetro para a ação das personagens da chanchada. O homem simples, subalterno, encontra-se sitiado entre os mundos da riqueza/capital e do entretenimento/espetáculo e ele deve procurar desempenhar suas ações entre estas duas contingências sociais e políticas. Assim, frente a tais dificuldades, os recursos do humor, do escracho e da inverossimilhança são necessários para buscar se dar bem na vida.

O mundo artístico, de uma maneira ou de outra, está sempre presente na chanchada, mesmo porque ela decorre dos filmes musicais das décadas anteriores. As personagens principais e as secundárias ou são artistas, ou possuem como objetivo tornar-se cantor, ator, vedete, etc. Por trás do mundo artístico está a busca do sucesso que uma vez obtido elimina todas as tensões e conflitos que levaram às ações da personagem – contando com a sorte e a solidariedade de amizades. Alcançar o sucesso é o clímax, o grande final do filme.

Embora o mundo artístico seja atrativo e valorizado, a chanchada não o tem como tema principal e nem discorre sobre seu mecanismo, mas aborda-o

na sua mitificação. O mundo artístico, assim como o mundo dos ricos e aristocráticos, são símbolos da ascensão social e indicadores da possível superação das desigualdades sociais – a chanchada quer mostrar que a esperança é um motor da sociedade da época, um valor político dado à classe subalterna refletindo uma estratégia específica na administração política da relação capital e trabalho no período populista restante da era de Getúlio Vargas.

Nesse sentido, a chanchada valoriza um novo estilo de vida, centrada em uma sociedade dominada pelo rádio, cinema, televisão, teatro de revistas e boates. As ondas da modernidade engendram um novo imaginário (fascinante) na sociedade brasileira, complementando um estilo político baseado nesta específica aliança (urbana) entre capital e trabalho.

O mundo do entretenimento de massas é o símbolo da sociedade moderna, na qual qualquer recém-chegado se introduz no processo urbano-industrial através de canais de comunicação muito conhecidos, ouvidos ou assistidos. O rádio, o teatro de revista e o cinema podem ser acessíveis e isso significa ter acesso a um canal de entrada na cidade. O fluxo da migração da zona rural para a zona urbana está se acelerando nesta época e os filmes de chanchada podem acolher os recém-chegados à cidade ou os que já estão aí residindo com dificuldades, mostrar os mecanismos de funcionamento desta zona de atração – é possível sim adaptar-se na simbólica cidade do Rio de Janeiro.

Esses aspectos todos acabam por tornar a área musical, teatral ou cinematográfica um aspecto fundamental no discurso fílmico da chanchada. Em *A baronesa transviada*, uma manicure, gente simples, quer e consegue tornar-se atriz cinematográfica. No filme *Absolutamente certo*, o gráfico vai participar de um programa de televisão. *O camelô da Rua Larga* e *Um caçula do barulho* são filmes em que, respectivamente, falsários e traficantes têm os bastidores de teatro como cenário de suas ações. Desta forma, o mundo artístico constitui-se em um componente típico do discurso da chanchada, centrando ações dos personagens e revestindo-se de uma simbologia específica.

O espaço deste mundo artístico é prioritariamente local de ação dos “incluídos”, mas também aberto aos “excluídos”, pois os falsários de *O camelô da Rua Larga* e os traficantes de *Um caçula do barulho* desenvolvem suas ações nos bastidores de teatro, assim como a vedete-apresentadora de televisão de *Absolutamente certo*.

Além do mais, esta área de entretenimento de massa ganha o significado de possibilidade de acesso a um mundo novo e democrático no imaginário gerado pela chanchada. Se por um lado os personagens mais velhos ou tradicionais o veem com preconceitos e ressalvas, por outro lado os que têm um projeto de mudança social o veem como possibilidade para vivenciar melhores condições de vida. É desta forma, portanto, que o tratamento do mundo artístico pela chanchada reforça o mundo moderno e urbano. A mensagem dada é que a cidade com todo o seu dinamismo e novidade torna possível uma nova vivência.

Uma outra questão ligada às colocações anteriores e presente com maior ou menor relevância no discurso fílmico da chanchada é a relação rural-urbano, que geralmente é tratada através de um rurícola, caricaturado pelo “caipira” que chega à cidade, ou melhor, é atraído por ela. Desta forma, a chanchada não pretende tratar do mundo rural, pois este só se faz presente na sua relação com a sociedade urbana. Por um lado, cria-se um estereótipo do homem do campo, travestido no caipira, no ingênuo; e por outro lado, a vida urbana é caracterizada pelo movimento, reboliço, diversão, centrada no mundo artístico. Assim, na verdade, são justapostos campo e cidade, sem que estabeleçam relações entre si. O mundo artístico é um trampolim para que o homem simples, geralmente de origem rural, salte para a cidade. Através da chanchada sustenta-se a valorização do meio urbano como cenário da nova história brasileira. Em *O petróleo é nosso*, a fazendeira vem para a cidade buscando comprovação da existência de petróleo em suas terras, e sua filha fica fascinada com a cidade do Rio de Janeiro. Em *A baronesa transviada*, ou mesmo em *O camelô da Rua Larga*, está explícita a origem rural das personagens. Os valores rurais são transplantados para a cidade e passam a coexistir com os valores urbanos.

Portanto, enquanto totalidade fílmica (o grande enredo), a chanchada desenvolve um tema que demonstra a possibilidade de realização pessoal (enquanto ascensão social, enriquecimento, novo estilo de vida etc), sem que se experimente qualquer processo concreto e histórico. Neste nível também se valoriza o dinheiro, a eventualidade de premiar os bons e punir os maus, a convivência entre ricos e pobres, sugerindo uma coexistência social e criando em termos morais uma conotação negativa em relação aos primeiros, em benefício dos segundos; valoriza-se ainda a regeneração e recomposição; incentiva-se a confraternização e harmonia; trata-se o campo através da ótica da cidade e reproduz-se o mito do estilo de vida citadino.

Dessa maneira, em termos da totalidade fílmica da chanchada, a representação do real assume uma forma mais mimética, mais realista, às vezes próxima ao dramático. As situações e personagens são caracterizadas segundo modelos existentes na sociedade, e a linguagem utilizada é a tradicional, repetindo a clássica narração cinematográfica. Nesta forma de representar o real, são construídas, principalmente, as personagens dos galãs e das mocinhas ingênuas, bem como são criados, de forma maniqueísta, os ricos e os pobres.

A chanchada, neste caso, articula o seu discurso utilizando-se de elementos considerados mais próximos do real histórico, incluindo nos seus filmes determinados padrões, quer sejam de linguagem cinematográfica, quer sejam relativos a danos morais e políticos vigentes na sociedade brasileira no período de produção destes filmes.

Contudo, na chanchada ocorre uma outra forma de representação do real (MANNONI, 1973), menos mimética, menos dramática e emocionante, menos convencional, e que imprime ao gênero maior tipicidade e cria uma perspectiva própria de imaginário. Esta outra forma de representação ocorre pela introdução do aspecto cômico-estrutural na chanchada – em cenas ou pequenas sequências com intérpretes carismáticos centralizando as ações.

Se enquanto totalidade fílmica a chanchada veicula a ideologia dominante na sociedade brasileira da época, enquanto unidades narrativas menores, cenas ou sequências e personagens, este gênero de filme reconstrói o imaginário do homem simples brasileiro, reproduzindo sua concepção de mundo, abordando sua origem rural ou suburbana e criticando sua vivência cotidiana na cidade. E é neste mesmo nível que a chanchada transmite a graça, o riso, a alegria. Neste caso, a personagem ironiza a si mesma e a sua situação, através do caricatural e até do grotesco, caracterizando a sua condição de subalterna.

Através de cenas e sequências são construídas situações narrativas e dramáticas que são vistas pelo espectador como quadros autônomos, próximos de esquetes. Se estabelece, assim, uma maior empatia entre filme/personagem e público

No nível das unidades narrativas e das personagens principais, encontra-se a vertente cômico-caricatural da chanchada, através da qual ela cria uma perspectiva *sui generis* de recriação do real. Neste caso, as situações e personagens são construídas através da comédia, da deformação do real, transfigurando,

portanto, a realidade social. Só assim a chanchada rompe com os parâmetros de ordenação do sistema sócio-político maior, injetando no filme uma outra lógica própria. Esta vertente de linguagem cinematográfica presente na chanchada é criativa, lúdica, sintética e simples. Através do divertido e do caricatural, a chanchada rompe com as convenções sociais vigentes. Desta forma são criados alguns cenários, indumentárias, hábitos e comportamentos, expressões faciais que ampliam o potencial de comunicação com o público e, nestes momentos, são feitas algumas críticas ao sistema social abrangente.

Assim, nas cenas e sequências, a preocupação com a sobrevivência, com as dificuldades do cotidiano são assuntos introduzidos no discurso fílmico da chanchada. Fazem-se sentir através das preocupações com a carestia (o preço do leite, do pão, e de outros gêneros alimentícios), com a inflação (a baronesa-herdeira chama o mordomo de “Dez centavos” porque é “redondo, chato e não vale nada”), com a inexistência de infraestrutura urbana (de dia falta água, de noite falta luz). Enfim, sempre há referências ao encarecimento da vida, desvalorização do dinheiro, falta de banha ou qualquer outro alimento. É interessante observar que, simultaneamente, a chanchada trata da banalidade e da futilidade levando-as à esfera do grotesco: um animal ou objeto excessivamente estimado, criação de galinhas no porão de um castelo, valorização de uma pinta – a “pinta da fortuna” etc.

Quanto à preocupação com a sobrevivência, em *A baronesa transviada* a desvalorização ou a falta de dinheiro atinge a baronesa-herdeira, a equipe cinematográfica, os parentes aristocráticos e a fila interminável de mulheres pretendentes à herança da baronesa. Em *O camelô da Rua Larga*, o camelô não consegue trabalhar porque está sempre fugindo da polícia, está na iminência de ser despejado da pensão devido ao aluguel atrasado e ainda, por não ter dinheiro, tem que aguentar as insistências da noiva que há dez anos espera pelo casamento. Os problemas são tantos que só mesmo uma herança! Mas, como diz Zé Trindade, personificando o camelô: “... mas quando receber a herança ... Meu problema é que a tia não morre!”. Ainda neste filme há um número musical tendo como cenário o fundo do quintal da pensão e a cidade do Rio de Janeiro e que trata da falta da água, da dificuldade de empregar-se ou de como conseguir “um bom emprego”. Em *Absolutamente certo*, o gráfico quer resolver os problemas de sua casa (evitar que o pai continue trabalhando demais e comprar-lhe uma cadeira de rodas) e com sua noiva, pois chega a ser expulso da casa pela mãe dela: “... já

tem muito tempo de noivado. Só casa quando tiver dinheiro” - sentencia a futura sogra. Já em *O caçula do barulho* estas preocupações restringem-se à família (mãe e irmãos) da personagem principal.

A recuperação ou ênfase da origem rural, vizinhança e amizade é um dos aspectos mais interessantes da narrativa da chanchada, uma vez que não se escondem os valores rurais, como ainda se coloca que a amizade e a vizinhança são necessárias para o apoio da personagem. Normalmente o amigo é vizinho e vice-versa. Em *A baronesa transviada*, a baronesa-herdeira ao se instalar no castelo herdado leva consigo a amiga manicure e uma bagagem composta por caixas, gaiola e uma cabra. *O caçula do barulho* mostra certas situações em que os irmãos do encenqueiro são chamados a auxiliá-lo nas brigas ou nas situações de perigo. Em *Absolutamente certo* são os amigos que auxiliam a personagem a enfrentar os sequestradores, no final do filme. Contudo, a introdução dos valores rurais nas unidades narrativas mínimas é enfatizada em *O petróleo é nosso*. Se por um lado a fazendeira e a filha são caricaturadas como caipiras, por outro lado durante o desenvolvimento de certas situações elas ganham força devido às suas origens. A fazendeira defende em um discurso a sua estima pelas terras e a filha conquista o galã devido a “sua franqueza e sinceridade”.

Enquanto a totalidade fílmica transmite visões da sociedade abrangente, as pequenas unidades narrativas oferecem a vida em comunidade.

Nas cenas ou sequências são colocados o assombro das personagens face a certos costumes urbanos, como por exemplo a recusa ou a não adaptação à burocracia, a posição contrária frente à corrupção e a orientação para o entendimento de certos valores urbanos. Em *A baronesa transviada* a baronesa-herdeira recusa-se a preencher uma ficha de inscrição no estúdio por achá-la inconveniente, já que solicitava dados pessoais dela. Ofendida, arma uma grande confusão. O gráfico de *Absolutamente certo* também enfrenta as solicitações de uma ficha de dados pessoais, mas satirizando as perguntas e respondendo com duplo sentido as questões. “Nesta terra tudo se resolve com dinheiro” – afirma outra personagem da chanchada. Quanto à assimilação de valores citadinos, fica claro esse processo ao se seguir as ações da fazendeira e sua filha em *O petróleo é nosso*. O camelô de *O camelô da Rua Larga* enfrenta policiais para conseguir trabalhar. Só o desejo de trabalhar, no caso vender seus trambiques, não basta; na cidade ele deve ser manhoso, esperto ou ladino para driblar os homens da lei. Já em *Absolutamente certo* há uma sequência

onde espectadores assistem televisão. São vizinhos, amigos e até desconhecidos da proprietária do aparelho que pagam ingresso para assistir aos programas de televisão. A proprietária do aparelho (Dercy Gonçalves) e os outros espectadores simbolizam os primeiros contatos do brasileiro com este canal de comunicação, e suas reações são de espanto e maravilha e até de tratamento de intimidade para com o apresentador da TV. Enfim, as relações se transformam frente a um novo canal de comunicação, e, em *A baronesa transviada*, este fenômeno é mostrado, mas também satirizado.

Na vertente de uma linguagem cômico-caricatural da chanchada, a personagem principal ou secundária, através da sua máscara-caricatura ou do seu trejeito de palhaço, transgride a ordem do real vivida pelo espectador, propõe novos valores de vida, sobrevive à sua maneira – busca estratégias inusitadas de sobrevivência com maior grau de liberdade.

Em *A baronesa transviada*, a personagem Gonçalina Piaçava (interpretada por Dercy Gonçalves), com sua indumentária, histrionismo, comportamento e fala, vai criando novas situações, impondo-se: briga, enfrenta as filas de mulheres, os parentes, os inimigos, a atriz rival, buscando seus objetivos decididamente. A apresentação de Gonçalina e a cena final do filme ilustram os contornos desta personagem. A sua apresentação dá-se após um plano de uma porta que tem escrito “senhoras”; após um barulho de descarga, Gonçalina sai de um banheiro da companhia cinematográfica e dirige-se para uma entrevista. A sequência final mostra Gonçalina Piaçava, que queria e conseguiu ser atriz, em um número musical onde ela canta e dança num crescente que atinge o descontrole, quando ela passa a quebrar o cenário, destruir a cadeira, arrebentar o violão e até mastigar o seu chapéu.

Dona Perpétua (interpretada por Violeta Ferraz), a fazendeira de *O petróleo é nosso*, é uma personagem extremamente caricaturada: gorda, indumentária caipira, grandes flores nos cabelos, andar cambaleante, autoritária e decidida. Esta personagem está sempre em contraste com outras de físico menor. Isto se justifica porque geralmente a personagem cômica na chanchada é realçada e valorizada por comparação. Por exemplo, o marido de D. Perpétua é pequeno, raquítico, medroso, enquanto a mulher do proprietário da companhia é uma dama da sociedade. Neste filme, ainda, são caricaturados um geólogo francês, um malandro e sua mulher; o primeiro é objeto de zombaria por sua origem estrangeira, e a última, pernambucana, é a mulher-macho, valente e dominadora.

Já a personagem Vicente, o camelô (interpretado por Zé Trindade), transmite as dificuldades de viver do homem simples, que são as condições dadas à personagem. Vicente está sempre enfrentando situações tensas, difíceis. Constantemente foge do “rapa” (polícia) que não o deixa exercer sua atividade nas ruas da cidade; ou tem que enfrentar a brava e dominadora D. Dedé, a “síndica” da pensão (como se autodenomina), que está sempre cobrando dele o aluguel atrasado do quarto onde mora; ou ainda tenta se esquivar de sua “eterna” noiva que já há dez anos lhe cobra casamento.

Vicente, o camelô, escapa de um, tenta escapar do outro, sempre tentando safar-se de uma situação para entrar em nova situação difícil ou confusa. Não fosse a sua agilidade de palhaço, a sua capacidade de metamorfose cômica, conseguiria?

É interessante observar que, quando são apresentadas personagens dominadoras, isto ocorre através das personagens femininas. Vejam-se os casos de Dona Perpétua de *O petróleo é nosso*; D. Dedé de *O camelô da Rua Larga*; Gonçalina Piaçava de *A baronesa transviada*; e a personagem interpretada por Dercy Gonçalves em *Absolutamente certo*. A chanchada inverte o esquema habitual de dominação, que normalmente cabe ao homem. Na chanchada a mulher é a dominadora, criando, talvez, uma boa maneira de colocar no ridículo o mando, a dominação do masculino. Coloca-se no papel de dominador quem menos se espera. O mando da mulher sobre os outros, nestes filmes, é uma técnica de poder dos subalternos.

Tais exemplos de personagens se repetiriam nos diferentes filmes da chanchada. Há uma íntima relação entre este gênero de filmes e estes tipos de personagens. São possíveis, um em função do outro. A chanchada cria, centrando neste tipo de personagens, um imaginário próprio, onde circula uma personagem subalterna que tenta dominar ou enfrentar simbolicamente o dominante. E a personagem cômico-caricatural pode, mais do que outro tipo de personagem, abrir novos espaços para viver, imprimindo-lhes um sentido diferente daquele permitido pela totalidade fílmica.

O humor liberta e potencializa a personagem para a vida esfuziante.

A força da personagem da chanchada possui uma outra fonte, além daquela vinculada ao próprio discurso fílmico, qual seja, a força do ator que a interpreta. Assim como se caracteriza um cinema de autor, não é demasiado falso denominar a chanchada de cinema de ator. A personagem de chanchada nasce, quer seja do discurso cinematográfico, quer seja do ator, pessoa na qual encarna a personagem.

“No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro” (GOMES, 1968:112).

Na chanchada, o significado do ator extrapola os limites da unidade fílmica e caracteriza o próprio gênero. A chanchada é *Oscarito*, *Grande Otelo*, *Dercy Gonçalves*, *Zé Trindade*, *Violeta Ferraz*, entre outros. Não só são suportes materiais para que as personagens possam encarnar, mas significam a própria chanchada. Tal fato reforça mais ainda a existência de uma estrutura fílmica da chanchada. A personagem principal, cômico-caricatural, é sempre a mesma nos diferentes filmes do gênero, uma vez que sua definição, caracterização e função repetem-se de filme para filme. Introduce-se neste gênero de filmes uma regularidade no que diz respeito à relação personagem-discurso fílmico.

Para o público da chanchada, a personagem não está tão separada do ator pois o espectador se liga ao ator, mesmo além dos limites do filme; importa a sua vida de artista, de estrela.

Nos filmes de chanchada ocorre que o ator estabelece um vínculo mais íntimo com o espectador. No final de *A baronesa transviada*, *Dercy Gonçalves* sorri e dá um tchau acenando para a plateia. *Zé Trindade*, como outros atores, dirige-se ao público, sorri para a plateia ou acaba por estabelecer qualquer outra ligação com o espectador.

A chanchada é, também, um gênero crítico que desvela a sociedade brasileira da época e, por serem filmes de ator ou de atriz palhaço, deixa o público livre e leve para imaginar os possíveis espaços abertos pela sociedade brasileira em transição. Oferece ao público formas de saber como agir neste interregno entre sociedade rural e sociedade urbana – fenômeno que os filmes de chanchada insistem em narrar com originalidade na cinematografia brasileira.

PS – Este artigo é baseado na dissertação de mestrado do autor, com o título “O Tostão Furado: um estudo sobre a chanchada”, defendida em 1981, na área de Sociologia da Universidade São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Gabriel Cohn. Agradeço a ele e ao apoio dado pelas professoras Amélia Cohn e Vera Chaia.

Referências

- ADORNO, Theodor W. (1971). A indústria cultural. *In*: COHN, Gabriel. (1971). Comunicação e indústria cultural. Companhia Editora Nacional. Editora da USP. São Paulo.
- ADORNO, Theodor W. e outros. (1970). Cultura e sociedade. Editorial Presença. Lisboa.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1967). Brasil em tempo de cinema. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1974). Entrevista. Cinema. nº 3. fevereiro. Fundação Cinemateca Brasileira.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1980). O que é cinema. Editora Brasileira. São Paulo.
- CANDIDO, Antonio. (1968). A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio. (1968). A personagem de ficção. Editora Perspectiva. São Paulo.
- CARDOSO, Fernando Henrique. (1973). Situação e comportamento social do proletariado. *In*: FERNANDES, Florestan (org.). (1973) Comunidade e sociedade no Brasil. Companhia Editora Nacional e Editora USP. São Paulo.
- COHN, Gabriel. (1973). Sociologia da Comunicação – teoria e ideologia. Livraria Pioneira Editora. São Paulo.
- DA MATTA, Roberto. (1977). Carnavais, malandros e heróis. Zahar Editores. Rio de Janeiro.
- DURHAM, Eunice. (1978). A caminho da cidade. Editora Perspectiva. São Paulo.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. (1968). A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, Antonio. (1968). A personagem de ficção. Editora Perspectiva. São Paulo.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. (1980). Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Embrasil. Paz e Terra. Rio de Janeiro.
- GRAMSCI, Antonio. (1966). A concepção dialética da história. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.
- IANNI, Octavio. (1968). O colapso do populismo no Brasil. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.
- IANNI, Octavio. (1973). Populismo e classes subalternas. *In*: Revista Debate e Crítica. nº 1. julho/dezembro. São Paulo.
- IANNI, Octavio. (1978). A mentalidade do “homem simples”. *In*: Revista Civilização Brasileira. Ano 3. nº 18. março/abril. Rio de Janeiro.
- MANNONI, Octave. (1973). La ilusión cômica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginário. Los Libros. nº 30. junho/julho. Buenos Aires.

METZ, Christian. (1972). A significação do cinema. Editora Perspectiva. São Paulo.

PASOLINI, P. Píer. (1971). Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiologia de la realidad. *In*: Problemas Del Nuevo Cine. Alianza Editorial. Madrid.

PEREIRA, Regina Paranhos (1967). Introdução ao filme musical brasileiro. *In*: Filme e Cultura. n° 6. setembro. Rio de Janeiro.

ROCHA, Glauber. (1971). El “Cinema Novo” y La aventura de su creación. *In*: ESTREMER, Manoel P. (org.). Problemas Del Nuevo Cine. Alianza Editorial. Madrid.

VIANY, Alex. (1959). Introdução ao cinema brasileiro. MEC. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro.

WEFFORT, Francisco C. (1978). O populismo na política brasileira. Paz e Terra. Rio de Janeiro.