



**João Luiz Vieira**

Doutor em Estudos Cinematográficos pela New York University. Crítico, pesquisador e professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do programa de pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense.

## O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência

**D**écada de 50, lá por volta de 1956. A televisão ainda não toma-



va conta dos lares brasileiros e o cinema reinava quase absoluto (não podemos esquecer do poder do rádio) como diversão e arte para um público imenso espalhado pelos centros urbanos e pelo interior do país. Uma época em que só existia o que hoje é chamado de “cinema de rua” – termo que prefiro substituir por “cinema” apenas, em contraste com os “cinemas de shopping”, que pipocam nos multiplexes mundo afora. Tanto no centro das cidades quanto nas periferias suburbanas, a ida ao cinema era um programa obrigatório, barato e, por isso mesmo, democrático. Pelos subúrbios do Rio de Janeiro, ou você ia a pé, de casa,

ou pegava um ônibus, lotação ou bonde e, em dez, quinze minutos no máximo, estava “num

cinema perto de você”. O meu encontro semanal com a fruição das imagens e sons em movimento acontecia, provavelmente como com todo mundo, no cinema de bairro – o *meu* Cine Irajá, ou aqueles que se situavam nas vizinhanças ao longo da Leopoldina: os cines Mello-Penha e Mello-Bonsucesso, o São Pedro, o Palácio-Higienópolis, o Rosário e o Mauá, em Ramos, o gigantesco Rio-Palace e o Paraíso, também em Bonsucesso, ou, na linha da Central, os cinemas de Madureira, como o velho Alfa ou o luxuoso Coliseu. Ainda titubeando na leitura, a ida ao cinema ganhava emoção especial quando não era preciso correr os olhos

para seguir as legendas que passavam rápidas nos filmes americanos. Levados por nossa mãe, eu e meu irmão aguardávamos com certa ansiedade e nervosismo as confusões que brotavam das correrias e brigas entre os bandidos interpretados por José Lewgoy, Renato Restier ou Wilson Grey. O riso sincero rompia das falas, do jeito de caminhar, das caras e trejeitos de Oscarito, Grande Otelo, Zezé Macedo, Violeta Ferraz, Zé Trindade, enquanto uma emoção diferente e a beleza vinham sempre dos rostos de Eliana, Anselmo Duarte, Fada Santoro, Cyll Farney, John Herbert. As filas para esses filmes eram imensas e, como o cinema era “de rua”, literalmente dobravam quarteirões, com famílias inteiras lotando cada espaço possível das salas de exibição. Cine-mas grandes, espaçosos, nem sempre confortáveis, mas sempre maravilhosos para nós. Uma dessas comédias misturava tudo isso com o faroeste americano, gênero já descoberto e apreciado por mim e meu irmão em nossas idas semanais ao cinema de bairro. O filme chamava-se *Matar ou correr* e, nada incomum naquela época, chegou até a inaugurar, em novembro de 1954, um cinema perto de casa, o Leopoldina. Paródia de um filme americano clássico, o austero drama *Matar ou morrer* (*High Noon*, de Fred Zinneman, 1952), *Matar ou correr* era apenas uma das formas que caracterizaram esse cinema brasileiro verdadeiramente popular que formou gerações de espectadores ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950.



**A heroína ou *mocinha* encontrou sua melhor personificação no corpo de Eliana. Aviso aos navegantes, de Watson Macedo, 1950. Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do MAM-RJ.**

Diante de um mercado cinematográfico completamente dominado pela produção estrangeira de origem norte-americana, o desenvolvimento do gênero de comédia que ficou conhecido como *chanchada* – termo pejorativo utilizado por vários críticos de cinema e que possui origem etimológica no italiano *cianciata*, significando um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso – vincula-se diretamente ao advento do cinema sonoro, vez que a música popular, em grande parte de natureza carnavalesca, é uma característica essencial desse conjunto de filmes, talvez seu traço genérico mais forte.<sup>1</sup> Um filme de 1908, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, de Júlio Ferrez, traz uma matriz de comédia po-

pular que desemboca, mais tarde, na chanchada. Seu ator principal, o cantor e acrobata José Gonçalves Leonardo, faz um caipira que visita o Rio e, entre os monumentos e prédios famosos da cidade, apaixona-se por uma cantora. Com a inesperada chegada de sua esposa, instalam-se os quiproquós envolvendo seqüências cômicas de perseguição que terminam num final feliz. Tal narrativa já era bastante conhecida do público, numa tradição que remontava aos primeiros anos do cinema.<sup>2</sup> Nesse filme, tanto o personagem quanto seu ator já antecipavam duas encarnações futuras no desenvolvimento da chanchada. Temporalmente mais próximo estava Genésio Arruda na década de 1930 e, mais à frente, nas décadas de 1950 e 1960, Mazaropi, espécie de desdobramento paulista de alguns conteúdos e formas típicas da chanchada. Além de *Nhô Anastácio*, outra produção desse período, *Paz e amor* (1910), de Alberto Botelho, deve seu sucesso, em boa parte, à sua canção-título, antecipando também o lado musical, paródico e carnavalesco da chanchada, nos parecendo mais influente no que diz respeito ao tom e à definição de algumas características posteriores do gênero. Esse *filme-cantante* apresentava uma crítica aos políticos nacionais e aos costumes sociais do Rio de Janeiro.<sup>3</sup> A comédia, repleta de trocadilhos, referências diretas a instituições como os Correios, a Igreja e a Presidência da República – na época, ocupada por Nilo Peçanha – foi um dos maiores sucessos da chamada *Bela*

época do cinema brasileiro, com mais de novecentas apresentações apenas em alguns cinemas do Rio de Janeiro.<sup>4</sup> Entre outras personalidades influentes e conhecidas da época, o próprio presidente Nilo Peçanha surge no filme travestido de um rei imaginário cujo nome Olin I é um anagrama. A crítica da época exaltou essa produção afirmando que o filme inaugurava no cinema o gênero “revista”, anteriormente limitado ao teatro. *O Careta*, por exemplo, o considerou marco inaugural de um gênero que misturava música e dança a personagens cômicos tirados de situações familiares do cotidiano.<sup>5</sup>

Temas ligados ao carnaval também aparecem cedo no cinema brasileiro. Há registros documentais do carnaval a partir de 1908 e séries *cantantes* intituladas *O carnaval cantado* a partir de 1919. Mais que uma forte presença cultural, o discurso carnavalesco informa, define, estrutura e nomeia chanchadas no período sonoro em exemplos diversos, como *Alô alô carnaval* (de Ademar Gonzaga, 1936), *Carnaval no fogo* (de Watson Macedo, 1949), *Carnaval Atlântida* (de José Carlos Burle, 1952), *Carnaval em Caxias* (de Paulo Wanderley, 1953), *Carnaval em lá maior* (de Ademar Gonzaga, 1955), *Carnaval em Marte* (de Watson Macedo, 1954), *Depois do carnaval* (de Wilson Silva, 1959), chegando até o Cinema Novo com *Quando o carnaval chegar* (de Carlos Diegues, 1972). No período sonoro, traços inaugurais da chanchada podem ser vistos naquele que é considera-



do o primeiro filme falado brasileiro, *Acabaram-se os otários* (1929), de Luís de Barros. O cartaz desse filme não deixa dúvidas ao indicar a fórmula básica do gênero emergente, prometendo uma sucessão de “canções, modinhas, piadas e trocadilhos”.

Numa primeira fase, que compreende a década de 1930 e vai até meados dos anos de 1940 – tipificada pela produção da Cinédia ou da Sonofilmes –, esse gênero de comédia musical desenvolveu roteiros esquemáticos e elementares com esquetes e piadas do teatro de revista, do circo e do rádio alternados por números musicais mais ou menos autônomos. A impressão geral era a de que, de olhos fechados, o espectador poderia perfeitamente estar sentado à frente de um rádio. De olhos abertos, diante da tela de cinema, a sensação era semelhante, a de

estar bem próximo de um palco de teatro de revista. De certa maneira, nos anos seguintes, a chanchada desenvolveu-se em consequência do sucesso do rádio, no auge da Rádio Nacional, dos programas de auditório, das novelas, da *Revista do Rádio*. Ela trouxe o rádio até o cinema, reproduzindo, numa primeira fase, uma estética consagrada em programas de auditório ao colocar o espectador, numa posição privilegiada e mais democrática – na medida em que chegava aos subúrbios e ao interior do país –, no “auditório”, onde seus cantores prediletos estavam mais próximos, com o mesmo microfone, as familiares cortinas, apresentadores e orquestras que compunham os elencos exclusivos de rádios como a Nacional ou a Tupi do Rio de Janeiro. Mais tarde, esse cenário do rádio dá lugar ao espaço da *boîte* como o *locus* diegético que permitirá uma naturalização narrativa



Grande Otelo, Oscarito e Cyll Farney em *Os três vagabundos*, de José Carlos Burle, 1952. Foto de still do acervo da Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

das músicas inseridas nos filmes. Mas a relação espectral não sofrerá instabilidades, até porque o cenário da *boîte* já posicionava, narrativamente, uma platéia dentro do filme, em consonância com a platéia do lado de cá, na sala de cinema. Dessa forma, a chanchada – e o gênero musical, em sua maioria – potencializava os dois tipos de identificação, primária e secundária, entre o espectador e o universo narrativo do filme. Primeiramente materializando na projeção fílmica a identificação que o espectador tem com o próprio olhar da câmera, ao lhe proporcionar uma visão totalitária e transparente do que está sendo encenado em sua frente. Simultaneamente, dispara-se a identificação secundária, ou seja, aquela que o espectador tem com uma determinada personagem na narrativa, seja ela uma cantora ou um ator, e que responde pelo seu coeficiente afetivo, o grau de simpatia (ou rejeição) do espectador em relação a essa personagem, situação, momento narrativo.<sup>6</sup>

O filme *Coisas nossas* (1931), dirigido por Wallace Downey, um norte-americano então vivendo no Brasil a serviço da Columbia Records, dá o tom da primeira fase da chanchada, seguindo, de perto, o modelo dos musicais transmitidos pelas rádios americanas do período e também pelo filme musical de Hollywood. Sua estrutura também é simples, ao interromper o prosseguimento de uma tênue trama, em geral ambientada em bastidores do teatro ou do rádio, pela justaposição de

diversos números musicais. Duas das maiores bilheterias da década de 1930 repetem o esquema geral apresentado em *Coisas nossas*. Produzidos pela Cinédia, tanto *Alô alô Brasil* (de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935) quanto o seguinte *Alô alô carnaval* referem-se diretamente ao rádio no título dos filmes e, mais importante, no elenco, composto pelas principais estrelas radiofônicas da época, incluindo Aurora e Carmem Miranda, Francisco Alves, Lamartine Babo, Almirante, Mário Reis, Dirce Batista, o Bando da Lua, entre muitos outros. Numa segunda fase, marcada pela consolidação da Atlântida Cinematográfica, as narrativas tornam-se mais complexas, com a introdução de novas situações dramáticas, tipos e personagens, que acabaram por liberar as narrativas dos limites de uma encenação marcadamente teatral e/ou radiofônica.

No início dos anos de 1940, apesar de intenções e projetos de natureza mais séria, a Atlântida fará da chanchada, durante duas décadas ininterruptas (1942-1962), uma espécie de marca identitária da empresa. Os títulos da segunda e terceira produções da empresa não deixam quaisquer dúvidas quanto ao seu futuro: *É proibido sonhar* (de Moacyr Fenelon, 1943) e *Tristezas não pagam dívidas* (de José Carlos Burle e Ruy Costa, 1944), este alardeado como “o filme carnavalesco de 1944” que, além de introduzir as principais canções que fariam sucesso no carnaval daquele ano, colo-



cava, lado a lado, Grande Otelo e Oscarito. Seu título, ironicamente, acaba sendo emblemático dos destinos da empresa, ao redirecionar as tais intenções mais ambiciosas de produção de filmes dramáticos, socialmente engajados, para comédias musicais carnavalescas. O filme seguinte da Atlântida, *Não adianta chorar* (de Watson Macedo, 1945), reforça essas intenções não apenas em seu título, como na repetição da dupla Otelo e Oscarito encabeçando o elenco e marcando, também, a estréia na direção de Watson Macedo, realizador que dará a forma final da chanchada nos anos seguintes. Seu filme de 1949, *Carnaval no fogo*, aperfeiçoa o elenco, tipifica atores e personagens, introduz novos elementos narrativos de outros gêneros como o policial e o suspense, mesclados ao romance sentimental. Em meio a inúmeras piadas típicas do rádio e do teatro de revista, junto com a paródia, Macedo tecia uma trama de tons folhetinescos e diálogos radiofônicos, recheada de romance, perseguições, troca de identidades, pastelão, briga e confusão. Mas o sucesso desse clássico instantâneo devia-se também ao ritmo ágil de sua montagem, à qualidade de seu acabamento fotográfico sob a responsabilidade de Edgar Brasil e, sobretudo, ao elenco, no qual se distinguiam Oscarito e Grande Otelo, o par romântico Eliana e Anselmo Duarte, além dos malfeitores, com destaque absoluto para o vilão interpretado por um estreante José Lewgoy, num tipo que o imortalizaria no cinema brasileiro. É nes-

te filme que encontramos a célebre seqüência em que a dupla Otelo-Oscarito traveste-se no par romântico shakespeariano Romeu e Julieta, momento emblemático da chanchada em sua vertente paródica, muitas e muitas vezes utilizado como ilustração em documentários retrospectivos sobre o cinema brasileiro, desde a antologia *Assim era a Atlântida* (de Carlos Manga, 1975), aos mais recentes *Retratos brasileiros* e especiais produzidos para o Canal Brasil. A permanente surpresa dessa seqüência continua a suscitar releituras contemporâneas que ressaltam seu caráter ambíguo e multicultural. Otelo, nas tranças louras de Julieta, “foi o mais transgressivo deslocamento cômico de *Carnaval no fogo*: representou outros casais possíveis através da mítica metáfora de *Romeu e Julieta* como a combinação perfeita que operava um deslocamento nas relações de etnia e gênero”.<sup>7</sup>

Com sua constelação típica de personagens, *Carnaval no fogo* introduziu na chanchada as primeiras estrelas genuinamente cinematográficas no Brasil, em contraponto às estrelas do rádio da primeira fase. Com isso, a chanchada foi bem-sucedida ao reproduzir aqui o esquema competente do estrelismo (*star-system*) de Hollywood, consagrando uma plêiade de novos atores e atrizes. Possibilitando também a formação de realizadores que deixaram suas marcas e contribuições, como Carlos Manga, que, no início da década de 1950, se iniciava na literal carpintaria proporcionada pela formação técnica do



estúdio, como um dos assistentes de José Carlos Burle em *Carnaval Atlântida*.

A importância desse filme deve ser salientada exatamente por haver instaurado o triângulo “galã-mocinha-vilão” associado a atores que formariam o núcleo central da maioria das chanchadas posteriores, numa relação de redundância necessária a um esquema de produção contínuo, visando ao maior lucro possível, objetivo ao qual a *Atlântida* havia se lançado a partir de 1947, depois da entrada do forte grupo exibidor capitaneado por Luiz Severiano Ribeiro. Tal triângulo criou os primeiros atores exclusivamente cinematográficos com os quais o público pôde ter uma identificação secundária maior,

como Eliana, Anselmo Duarte, Lewgoy, Restier, Cyll Farney ou John Herbert, uma vez que a maioria dos outros astros famosos da chanchada era proveniente do teatro, do circo, como Oscarito, ou então do rádio, origem da quase totalidade dos cantores e cantoras.

Fora da *Atlântida*, porém com algumas passagens marcantes por lá, deparamos com os tipos que consideramos caricaturais, na medida em que se trata de representações em que são arremedados comicadamente os próprios tipos, como a “empregada”, na caracterização eterna de Zezé Macedo, ou a “patroa” e/ou “sogra”, encontrando possivelmente em Violeta Ferraz sua encarnação mais elo-



Oscarito e Grande Otelo em *E o mundo se diverte*, de Watson Macedo, 1949. Foto de still do acervo da *Atlântida* Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Cyll Farney e Maria Petar em *Pintando o sete*, de Carlos Manga, 1961. Foto de still do acervo da Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

quente, ou, ainda, o “cafajeste maduro”, na pele de um Zé Trindade. Todos estes atores conseguiram marcar bem, junto ao público, esses determinados tipos que ganharam poucas nuances de filme para filme e que exatamente pela repetição de suas principais características, buscavam a segurança do sucesso já testado.

Na medida em que a redundância passou a ser a mola propulsora das chanchadas, é nesta tipificação personagem/ator que a publicidade dos filmes também encontrou os elementos principais sobre os quais trabalhar. Seja na informação direta ao espectador, através de fotos de cena disponibilizadas na porta dos cinemas, ou então por meio de outros veículos informativos como a imprensa e

o rádio, suportes midiáticos essenciais na construção e sustentação do estrelismo cinematográfico brasileiro. É dessa época, por exemplo, o lançamento da revista mensal *Cinelândia*, que passou a ser editada quinzenalmente já a partir de seu primeiro ano. A revista foi o veículo em que o estrelismo nacional da Atlântida encontrou o seu melhor canal, apesar da publicação dedicar-se, em sua maior parte, à divulgação de matérias ligadas ao cinema norte-americano durante todo o período em que circulou, de maio de 1952 até agosto de 1967.<sup>8</sup>

O sucesso crescente dos filmes da Atlântida, agora administrada por Luiz Severiano Ribeiro, seu maior acionista, assegurou a distribuição e exibição dos fil-

mes da empresa pelo país afora. Numa situação poucas vezes alcançada pelo cinema brasileiro, os filmes da Atlântida conseguiram chegar a um público realmente imenso, habituando os espectadores a ver em nossas telas atores e atrizes com cujos corpos, comportamentos, atitudes, expressões e fisionomias conseguiam se identificar. A fusão rádio e cinema materializou-se de maneira inseparável graças aos nomes já célebres do rádio, que possuíam, por sua vez, fãs-clubes espalhados por toda a cidade, com filiais também em outros estados, como os de Emilinha Borba, Ângela Maria ou Marlene, arrastando multidões aos cinemas. Numa época ainda distante da difusão da televisão como veículo de massa no país, o cinema reinava absoluto como a única forma de corporificar as vozes famosas do rádio através das imagens das chanchadas.

Rapidamente o gênero torna-se o produto de maior garantia de bilheteria da empresa. Produções baratas, filmadas rapidamente, com equipes e elenco mantidos a baixos salários, aliados à popularidade dos filmes, fizeram das chanchadas um empreendimento ideal devido ao seu retorno seguro. A exibição ditava, dessa forma, a “solução” ideal para o cinema brasileiro, celebrando a repetição contínua de um gênero de inquestionável resposta de público que, por isso mesmo, num mercado inundado de filmes estrangeiros, garantia a visibilidade do produto fílmico brasileiro a seus naturais

espectadores. Essa presença encontrava eco num enorme público marcadamente urbano que se reconhecia nos personagens e temas da chanchada, muitas vezes ultrapassando o viés meramente carnavalesco. Embora a linguagem do carnaval sempre permanecesse como uma espécie de substrato estético e ponto de referência culturalmente codificado, as chanchadas desenvolviam um espectro mais amplo de conteúdos. Tal empatia se apoiava, entre outros elementos, em personagens que mantinham traços de uma sociedade que ainda prezava valores de amizade, camaradagem, vizinhança, costumes comunitários típicos do interior ou do subúrbio carioca. Exemplos desses personagens são encontrados nas personificações de Violeta Ferraz em filmes como *Minha sogra é da polícia* (de Aloísio Carvalho, 1958), ou no funcionário público encarnado por Oscarito em *Esse milhão é meu* (de Carlos Manga, 1959), ou, ainda, no personagem Aparício, interpretado pelo mesmo Oscarito, habitante simplório de uma então distante zona rural carioca conforme mostrada em *O homem do Sputnik* (1959), do mesmo Manga. O típico herói da grande maioria dos filmes pode ser definido como uma pessoa simples, habitante da capital federal ou o recém-chegado matuto do interior, recuperando certas origens rurais diante de uma realidade urbana repleta de entraves burocráticos, corrupção política e hipocrisia associadas às classes dominantes. Tais personagens geralmente reagiam com perplexidade e confusão.



Através do cinema, a cultura popular brasileira, diante de processos modernizadores de industrialização e urbanização, expressava um tipo de lamento elegíaco pelo desaparecimento iminente dos traços mais visíveis que caracterizavam um passado recente, rural e interiorano. A segunda metade dos anos de 1950, como sabemos, foi de concretização de políticas desenvolvimentistas que deslançariam, nas décadas seguintes, a consolidação de uma cultura do consumo, avançando sobre segmentos populares, o subproletariado e o campesinato.

O típico herói da chanchada é um personagem liminar que geralmente recusa-se a ocupar uma posição fixa na hierarquia social, espécie de instância subversiva, *corpo popular* que parecia reagir à possibilidade de integração à modernidade desenvolvimentista. Muitas vezes desempregado, ou vivendo de pequenos trabalhos subalternos, é trapaceiro, “virador”, “malandro”, preocupado unicamente com seu sustento imediato, transitando por narrativas que, com poucas exceções, envolviam sempre uma busca obsessiva por dinheiro, em geral ligada mais ao acaso do que a um esforço especial ou competência por parte do herói. Características que podem ser tipificadas na dupla de malandros interpretada por Grande Otelo e Colé em *Carnaval Atlântida* (de José Carlos Burle, 1952) ou, mais genericamente, em filmes como *O camelô da rua Larga* (de Eurídes Ramos, 1959) ou *O batedor de carteiras* (de Aloísio de Carvalho, 1958).

Essas caracterizações eram reconhecidas pelo público numa combinação ambígua que incorporava algum preconceito – de classe, em especial – à exaltação de virtudes tais como o “jeitinho” e a “esperteza” populares, celebrando a então eterna “cidade maravilhosa” numa geografia de inclusão que misturava o Centro e a Zona Sul com o subúrbio e a Zona Norte. Apoiada muitas vezes pela música, a afirmação da “esperteza” localizava esse corpo popular com precisão em números como a marchinha “Toureiro de Cascadura” (de Armando Cavalcanti e David Nasser), de *Aviso aos navegantes*. Oscarito descasca batatas na cozinha do navio e descreve um passado imaginário para seus companheiros. Apesar de suas origens espanholas, encontra-se desajeitado nas roupas de um toureiro, tropeçando na própria capa e reconhecendo sua falsa identidade ao afirmar que “soy um toureiro avacalhado, soy natural de Cascadura... se a tourada é marmelada, o chifre pega, mas não fura”. Essa *verdade* exposta pela fantasia será retomada em diversos momentos pelo discurso carnavalizado da chanchada – seja na inadequação das vestimentas gregas envergadas pelos afro-descendentes Blecaute e Grande Otelo no clássico número “Dona Cegonha” (de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas) de *Carnaval Atlântida*, seja num adereço, como a peruca de Sansão/Oscarito, portadora real do poder transitório que escapa de mão em mão na paródia *Nem Sansão nem Dalila* (de Carlos Manga, 1954).<sup>9</sup>



É com Watson Macedo que será criado pela primeira vez, na Atlântida, o modelo de par romântico de sucesso, corporificado no filme por Eliana e Anselmo Duarte. A dupla realizaria três filmes na Atlântida e, mais tarde, já com Macedo *independente*, mais dois.<sup>10</sup> Depois de Anselmo Duarte, Cyll Farney é o galã da vez, participando de vinte e um filmes na produtora, sendo oito ao lado de Eliana. Finalmente, John Herbert, que, como Duarte, contracena com Eliana na Atlântida em apenas três filmes e, fora da produtora, mas também sob a direção de Macedo, a dupla voltaria a se encontrar em *Rio fantasia* (1957) e *Alegria de viver* (1958). Ao lado de Eliana, cada um deles comporia o ideal de par romântico normativo – jovem, branco, classe média, urbano – sobre o qual a comédia musical carioca construía projeções e identificações sentimentais para as platéias brasileiras. E, tal como no roman-

ce do século XIX, no melodrama teatral ou no cinema hegemônico de Hollywood, o galã parceiro de Eliana confirmaria uma tradição narrativa e iconográfica de bondade, firmeza de propósitos e caráter, em oposição maniqueísta ao “vilão”. Nessa tradição em que, sem nuances, o bem sempre prevalecia sobre o mal, tais características necessitavam de suportes físicos que materializassem ideais de beleza, *pureza* de sentimentos, intenções positivas, honestidade, segurança, determinação, liderança. Sobre o corpo do ator, em especial sobre o rosto, privilegiado em planos médios e *close-ups*, será efetuado, também, à maneira dos fotógrafos de Hollywood, todo um trabalho de construção tipificada dos atributos físicos de beleza e juventude, com ênfase na maquiagem, iluminação e enquadramentos que buscavam a almejada fotogenia.<sup>11</sup> É um determinado tipo de luz, desenvolvido tecnicamente em conjunto



“O vilão interpretado por José Lewgoy possuía olhos esbugalhados que quase saltavam de seu rosto longo e magro”. *Aviso aos navegantes*, 1950. Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do MAM-RJ.

com um suporte fotográfico, por sua vez também voltado para o corpo normativo branco, que acentuará o caráter muito especial de *limpeza, perfeição e vigor físico* exigido na tipificação do herói.<sup>12</sup> O mesmo serve para a heroína, ou melhor, *mocinha*, que encontrou sua melhor personificação no corpo da atriz Eliana Macedo. Talvez ela tenha sido a atriz que mais se aproximou do ideal construído pelo cinema clássico de Hollywood, principalmente em seu período posterior à Atlântida, quando seu tio, Watson Macedo, realizou uma série de filmes nos quais ela interpretava personagens que encarnavam, nitidamente, versões mais simplificadas para o que se entendia por “american way of life”. O gestual, comportamento, atitudes, cabelo, roupas, maquiagem, nos fazem lembrar algumas vezes de uma Debbie Reynolds carioca – a atriz americana então no auge nos anos 50, sobretudo depois do sucesso de *Cantando na chuva* (1952). Os espaços por onde circulavam as personagens de Eliana eram, em geral, casas luxuosas ou apartamentos, dotados de “american” bar, boates, terraços urbanos que permitiam a visão noturna de arranha-céus iluminados, como em *...E o espetáculo continua* (de José Cajado Filho, 1958). Sua juventude e vigor físico expressavam a saúde desenvolvida em atividades esportivas, também copiando determinados traços de comportamento da juventude norte-americana *cinematográfica*, embalada pelo *rock’n’roll*, ritmo que vai surgindo aos poucos nas chanchadas da se-

gunda metade dos anos de 1950. Um crescente processo de americanização que acontece nos anos 50 pode ser observado através da trajetória dos personagens de Eliana que, no início da década, ainda estão mais próximos de uma cultura musical brasileira, como em *Aviso aos navegantes*, ou, ainda, *Carnaval Atlântida e*, mais para o final da década, já pertencem a grupos mais organizados em torno de lambretas e rock, como em *Alegria de viver*.<sup>13</sup>

Num processo de tipificação com origens diretas no melodrama do século XIX e trazendo ecos do projeto de antropologia criminal do italiano Cesare Lombroso – que, tal como o francês Alphonse Bertillon, acreditava que a criminalidade possuía raízes biológicas e usava a fotografia para identificar traços físicos que indicassem o criminoso –, o vilão interpretado por José Lewgoy possuía olhos esbugalhados que quase saltavam de seu rosto longo e magro.<sup>14</sup> Com corpo também magro, esguio, grandes orelhas, bigode e cavanhaque, tudo isso ainda recebia o reforço redundante do figurino, em geral preto, também acentuado por óculos escuros. Essa função do “vilão” nos filmes da Atlântida ainda encontrou outros intérpretes além de Lewgoy, como Renato Restier e Wilson Grey, que acrescentaram algumas nuances ao tipo já definido. Restier, de olhar duro, era um produtor *autoritário, pai tirano* em *Carnaval Atlântida*, ou um vigarista de classe, fumando charutos cubanos em *Treze cadeiras*

(de Franz Eichhorn, 1957). Grey, sempre magro, usando bigodinho, era o imediato ideal na comparsaria com o vilão.

Geralmente do lado dos heróis, os tipos cômicos a estes se relacionam nos traços físicos por contraste, acentuando a perfeição e a beleza do “galã” e da “mocinha”. O que vemos em tais tipos, principalmente se tomarmos como referência o padrão normativo dos heróis, são as diferenças de tamanho, idade, cor e volume, articuladas sempre num bem definido esquema de oposições binárias que destaca a estatura mediana de Oscarito, a idade avançada de Zé Trindade, a negritude afro-brasileira de Grande Otelo, a gordura de Violeta Ferraz e a



Zé Trindade em *Treze cadeiras*, de Franz Eichhorn, 1957. Foto de still do acervo da Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



magreza de Zezé Macedo. Nesse quadro, Oscarito se destacou ao desenvolver um estilo de *performance* cheio de malabarismos e trejeitos. Seu corpo é um signifiante total do riso provocado pela repetição e variação no movimento de algumas ações mínimas e básicas, como andar ou saltar, muitas vezes também construído em cima de incongruências de idade – como o “bebê” indecente, de fraldão, interpretando a “Marcha do neném” (de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas) na boate de um transatlântico ancorado em Buenos Aires, com destino ao Rio, logo no início de *Aviso aos navegantes* – ou no viés da paródia, não só da alta cultura – o falso (sic) pintor *Picanssô*, de *Pintando o sete* (de Carlos Manga, 1960) – como também da cultura popular, o *Melvis Prestes*, de *De vento em popa* (de Carlos Manga, 1957). Típico da chanchada são as inversões de gênero, e Oscarito também se destacou nos exuberantes travestis de rumbeira – a paródia de Cucuita Carballo de *Aviso aos navegantes*, a Helena de Tróia de *Carnaval Atlântida* ou, ainda, a sátira da *socialite* Mme. Gaby em *Dois ladrões* (de Carlos Manga, 1960). Os diretores com os quais trabalhou deveriam ter hesitado muito ao enquadrá-lo, de acordo com as exigências dos roteiros, em *plano americano* ou *primeiro plano*, já que ele era, simultaneamente, um cômico do corpo, do gesto, da expressão facial e também da palavra.<sup>15</sup> É no seu rosto que vamos encontrar os traços físicos que nos remetem à máscara do palhaço de circo, cujo sor-

riso acentua duas grandes curvas naturais, formando as linhas da tradicional boca de palhaço. Em dupla com Otelo, os dois são responsáveis por vários dos melhores momentos cômicos do cinema brasileiro. Otelo, igualmente, era um cômico do corpo e da palavra, com seu rosto bem marcado por grandes olhos, o sorriso largo e de um branco acentuado, em contraste com a negritude de sua pele, os lábios grossos que sempre *ameaçavam* um beijo, efeito cômico sustentado por uma improvável promessa de miscigenação.

Nesse esquema desenvolvido pela Atlântida, outros três tipos também funcionaram na busca de identificação com os espectadores, como o “coroa”, a “patroa” e a “empregada”. O primeiro, em geral, era um personagem oprimido em casa pela “patroa” dominadora e liberado na vida pública, supostamente confiante em si mesmo e obtendo “sucesso” com as mulheres. São os tipos caricaturais que encontraram suas melhores corporificações no ator Zé Trindade e nas atrizes Violeta Ferraz e Zezé Macedo. Na pele de Zé Trindade, o “coroa” era a quintessência do cafajeste maduro, espertalhão, veículo de muita sabedoria popular num tipo idealizado. Seu olhar e sorriso variavam da apreensão ao desapontamento para a satisfação e malícia, dependendo ou não da presença controladora da “patroa” ou da “mulher boa” – uma Renata Fronzi em *Massagista de madame* (de Victor Lima, 1958) ou Wilza

Carla em *Mulheres à vista* (de J.B. Tanko, 1959). Seu rosto não escondia as marcas da idade nem das espinhas, criando um tipo de feições rudes. O caráter cômico de Violeta Ferraz era construído pelo excesso reiterado nos penteados e acessórios como chapéus, laçarotes no cabelo, brincos, lenços amarrados e flores exageradamente grandes na lapela. Zezé Macedo tinha sua magreza ainda mais realçada por um figurino escuro e uniformes de *empregada* em linhas verticais. Seus grandes e expressivos olhos também combinavam com a boca, de lábios finos e enormes, criando uma fisionomia exótica que os grandes brincos tornavam ainda mais engraçada. Para além do visual, todos esses tipos possuíam uma sonoridade também trabalhada de acordo, seja num sotaque carregado, no próprio linguajar utilizado, ou, por exemplo, no timbre estridente e *esganiçado* de uma Zezé Macedo.

**A**lém da Atlântida, outra produtora carioca notabilizar-se-á pela produção de chanchadas, a Herbert Richers S.A. que, associada a Sino, ou à paulista Cinedistri, consolidará a carreira de realizador de J.B. Tanko em filmes como *Sai de baixo* (1956), *Com água na boca* (1956) ou *Metido a bacana* (1957), com Grande Otelo ao lado de Ankito, ator que substituirá Oscarito em uma nova dupla.

Para um olhar de “primeiro mundo” a chanchada sempre foi pobre, baixa e vulgar nos seus títulos e narrativas, se-

gundo uma crítica que também condenava a picardia sexual, em geral sustentada por diálogos e comportamentos que revelavam preconceitos raciais e de classe. A chanchada era condenada, entre outros argumentos, porque seus enredos “não tinham pé nem cabeça”, crítica que assumia, como paradigma, o ideal de coerência narrativa e plausibilidade do cinema dominante, descartando assim uma atitude irreverente em relação ao modelo americano. O poder potencialmente subversivo inerente à dimensão carnalizada da chanchada só foi compreendido bem mais tarde. O texto mais influente dedicado à revisão afirmativa do gênero continua sendo o ensaio seminal de Paulo Emílio Salles Gomes (1975), intitulado *Cinema brasileiro: uma trajetória no subdesenvolvimento*, que enfatizou a importância cultural da chanchada como sendo a única ligação, por mais de três décadas, entre o cinema brasileiro e o seu público. Paulo Emílio abriu o caminho definitivo para a recuperação da chanchada como assunto digno de atenção crítica. Paralelamente, a crescente popularidade da televisão transformou-a num veículo “natural” para onde migraram astros, estrelas, formas e conteúdos da chanchada. Aspectos da comicidade popular do rádio, do circo, do teatro de revista aperfeiçoados nas chanchadas transferiram-se para a televisão. A frequência com que erros de português são cometidos, a dificuldade em pronunciar palavras difíceis, estrangeiras ou não, a exploração do manancial de gírias e de

expressões idiomáticas de duplo sentido são alguns entre os inúmeros traços que hoje, entre caras e bocas, povoam algumas das atrações mais populares de nossas telas eletrônicas, da comicidade nem sempre ingênua de um “trapalhão” como Dedé Santana, passando pelo humor cáustico, demolidor e quase sempre anárquico de um *Casseta e Planeta*. Traços da chanchada, após o seu declínio, podem também ser recuperados em filmes do Cinema Novo, como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; do chamado *cinema marginal*, como em *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; ou em *O rei do baralho* (1973), de Júlio Bressane, e, ainda, na filmografia de diretores tão diferentes quanto Ivan Cardoso ou Hugo Carvana. Na década de 1990, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994), de Carla Camurati, *For all – o trampolim da vitória* (1997), de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, *O casamento de Louise* (2000) e *Celeste e Estrela* (2003), ambos de Betse de Paula, recuperam um certo clima daquelas comédias cariocas. Nos últimos quinze anos, após a publicação de importantes livros dedicados, direta ou indiretamente, à chanchada, tanto pelo viés mais histórico quanto sociológico, novas pesquisas e ensaios continuam a reavaliar sua importância para a cultura brasileira, como as de Sérgio Augusto, Rosângela de Oliveira Dias e Fatimarlei Lunardelli.<sup>16</sup> Mais recentemente ainda, a ênfase tem recaído menos nos aspectos formais e de linguagem do gênero e mais



na riqueza de suas representações multiculturais e nas relações com o contexto maior da história brasileira do período.

A partir da crise instaurada pelo despejo de matrizes filmicas levado a cabo pelo Museu de Arte Moderna do Rio em 2002, com a conseqüente transferência de negativos para o Arquivo Nacional no Rio de Janeiro e para a Cinemateca Brasileira em São Paulo, uma nova oportunidade surge para a recuperação do que ainda existe do precioso acervo da Atlântida Cinematográfica. Não há mais tempo a perder no sentido de se tentar salvar esse material e possibilitar nosso reencontro com essas imagens e sons tão caros à nossa identidade. Conforme nos ensina

Stuart Hall, qualquer cultura nacional será sempre um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre *a nação*, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades”.<sup>17</sup> Tentar compreender da forma mais ampla o papel da chanchada no cinema brasileiro implica buscar o entendimento sobre os próprios padrões de comportamento, crenças e sistemas de valores integrantes da construção de modos de ser, sentir e pensar que constituem, no espectro mais amplo, marcas significativas de nossas identidades culturais.



Wilson Grey, Jece Valadão, Cyll Farney e Grande Otelo em *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileri e Paulo Vanderley, 1952. Foto de still do acervo da Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

R V O  
 N O T A S 

1. *Cianciata*, “discurso vano, proliisso, senza costrutto; burla, scherzo, cosa da nulla, bezzecola”. Em Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Língua Italiana*, Turim, Unione Tipográfico-Editrice Torinese, 1964, p. 108-109. Em espanhol o termo *chanza* significa “burla, broma, mentira, embuste”, conforme nos ensina J. Corominas em seu *Diccionario Crítico Etimológico da la Lengua Castellana*, Berna, Editorial Francke, 1954, p. 19. A palavra foi introduzida no catalão através do italiano no século XVII, significando *burlas*, ou seja, mentiras, *palavras increíbles*, numa tradução do Decamerão. Na língua italiana ela é tão antiga quanto a própria língua e aparece com freqüência em Dante, Petrarca e Boccaccio.
2. São comuns no cinema dos primeiros tempos narrativas em torno de personagens simplórios do interior passando por atribulações na grande cidade. Ver, por exemplo, *Rube and Mandy at Coney Island*, produção de Edwin S. Porter, 1903, com cerca de dez minutos de duração, provavelmente exibido no Rio naquela época. No final dos anos de 1980, esse filme de dez minutos fazia parte de um dos programas da mostra *Antes de Hollywood: filmes da virada do século* apresentada na Cinemateca do MAM-RJ.
3. O termo refere-se a uma série de filmes produzidos nessa época onde a conjugação música-cinema se dava numa espécie de espetáculo híbrido, com atores-cantores situados atrás da tela, sincronizando ao vivo as canções apresentadas no filme, igualmente executadas ao vivo durante as projeções. Para maiores detalhes, ver o ainda insuperável Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976.
4. *Ibidem*, p. 317-356.
5. *Ibidem*, p. 333-334.
6. Ver Jacques Aumont, *A estética do filme*, Campinas, Papirus, 1995, p. 259.
7. Hilda Machado, *Oscarito, Grande Otelo e la negazione dell’amore*, em Gian Luigi de Rosa, *Alle radici del cinema brasiliano*, Salerno/Pagani, Università degli Studi di Salerno/Istituto di Studi Latinoamericani, 2003, p. 73-83.
8. A primeira capa de *Cinelândia* dedicada ao cinema brasileiro saiu em seu número 8, de dezembro de 1952, com a atriz Josette Bertal, de *Amei um bicheiro* (de Jorge Ileri, 1952). A partir daí, a revista passou a dar mais espaço às produções da Atlântida, sendo que alguns filmes como *Carnaval Atlântida* e *Nem Sansão nem Dalila* chegaram a ganhar três matérias consecutivas cada um, indicando uma espécie de “reserva de espaço” regular para as produções do estúdio.
9. Para uma interpretação mais nuançada, ver João Luiz Vieira, *Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro*, em *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, n. 41-42, maio de 1983.
10. Pela ordem: *Carnaval no fogo* (1949), *A sombra da outra* (1950) e *Aviso aos navegantes* (1950) para a Atlântida. *Sinfonia carioca* (1955) e *Depois eu conto* (1956) para a sua própria produtora.
11. Sobre o conceito de fotogenia utilizado aqui, ver a seleção de textos de Bela Balázs em Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983, p. 77-99.
12. Mais detalhes em João Luiz Vieira, *Foto de cena e chanchada: a eficácia do star-system no Brasil*, dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicação, UFRJ, 1977. Sobre a relação entre corpo e tecnologias de iluminação, fotografia, ideologia e a construção da normatividade branca, ver Richard Dyer, *White*, Londres, Routledge, 1997.
13. Há, entretanto, instabilidades na *persona* de Eliana. O padrão mais americanizado, surgido no final dos anos de 1950, pode ser alterado, por exemplo, em filmes como *Três colegas de batina* (dir. Darcy Evangelista, 1962), onde, ao lado do Trio Irakitan, ela faz uma moça simplória do interior que vem tentar a sorte na cidade grande.
14. Ver Tom Gunning, *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*, em Leo Charney & Vanessa Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 58-64.
15. *Plano americano* é um tipo de enquadramento em que o corte se dá na altura do joelho. O *primeiro plano* é aquele que emoldura a pessoa a partir da altura dos ombros.

16. Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989; Rosângela de Oliveira Dias, *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993; Fatimarlei Lunardelli, *Ô psit: o cinema popular dos Trapalhões*, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1996. Na área mais ensaística, destaco as recentes contribuições de Bernadete Lyra que, numa linha teórica que privilegia a materialidade de comunicação, vem estudando a emergência do efeito humorístico nas chanchadas a partir de um duplo movimento – do próprio aparato tecnológico do cinema em conjunto com o inconsciente tecnológico do espectador – e do movimento e performance dos atores dentro do enquadramento, em geral, estático. Ver: *Visibilidade e invisibilidade nas chanchadas*, trabalho apresentado no VI Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos Cinematográficos, realizado entre os dias 4 e 7 de dezembro de 2002 na Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ). No campo da pesquisa histórica, além do já citado texto de Hilda Machado, destaco o trabalho de Mônica Kornis, *Samba em Brasília: uma utopia conservadora dos anos 50*, apresentado no simpósio temático *Imagem e história*, no XXII Simpósio Nacional de História da ANPUH (Associação Nacional de História), realizado entre os dias 27 de julho e 1º de agosto de 2003 na Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa (PB). No exterior a chanchada também encontra eco no trabalho de pesquisadores da cultura brasileira como Robert Stam, da New York University ou Lisa Shaw, da Universidade de Leeds, Inglaterra.
17. Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, PD&A, 2002, p. 50-51.

## R E S U M O

Este artigo faz uma revisão da importância e do significado da chanchada carioca na construção de um cinema verdadeiramente popular brasileiro. Enfoca os estilos, fases e a consolidação de um *star-system* (estrelismo) pioneiro no Brasil a partir da tipificação de um grupo de atores e atrizes, e a construção de um *corpo popular* e a identificação com o público.

## A B S T R A C T

This article reviews the importance and the meaning of the movie-picture trend in the city of Rio de Janeiro called *chanchada* in the construction of a truly popular movie industry in Brazil. It focuses the styles, the different phases and the consolidation of a pioneer star-system in Brazil based on a particular kind of actors' group and actresses, and their identification with the public.