

IS Working Papers

3.ª Série, N.º 68

Cinema Novo e filmes cômicos e populares ("chanchadas"): problematizando a historiografia do cinema brasileiro

Julierme Morais

Porto, junho de 2018

Cinema Novo e filmes cômicos e populares (“chanchadas”): problematizando a historiografia do cinema brasileiro

Julierme Morais

Universidade Estadual de Goiás, Estado de Goiás, Brasil

E-mail: juliermemorais27@gmail.com

Submetido para avaliação: setembro de 2017/ Aprovado para publicação: junho de 2018

Resumo

Com este artigo, procuro refletir acerca da maneira pela qual o Cinema Novo brasileiro e os filmes cômicos e populares (pejorativamente nominados por “chanchadas”) produzidos no interior da *Atlântida Cinematográfica*, do Rio de Janeiro, receberam tratamento pela crítica especializada e historiografia do cinema brasileiro, entre as décadas de 1950 e 1990. Neste intuito, a partir de uma análise hermenêutica das críticas e textos historiográficos sobre os referidos movimentos cinematográficos, demonstro a recorrência de uma valorização político-estética do Cinema Novo brasileiro e uma depreciação dos filmes cômicos e populares, pejorativamente chamados de “chanchadas”, que nasceu no interior da crítica especializada e galgou ares de verdade científica em obras acadêmico-historiográficas atinentes ao cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema Novo, filmes cômicos e populares, crítica, historiografia.

Abstract

With this article I try to reflect on the way in which the Brazilian New Cinema and the comic and popular films (pejoratively nominated by "chanchadas") produced in the interior of the *Cinematographic Atlantique*, in Rio de Janeiro, received treatment by specialized critics and historiography of Brazilian cinema between the 1950s and 1990s. In this sense, based on a hermeneutical analysis of the critiques and historiographical texts on the mentioned cinematographic movements, this article demonstrates the recurrence of a political-aesthetic valorization of the Brazilian New Cinema and a depreciation of the comic and popular films, pejoratively called "chanchadas", that was born within the specialized criticism and galvanic forms of scientific truth in academic-historiographic works pertaining to the Brazilian cinema.

Keywords: New Cinema, comic and popular films, critics, historiography.

Introdução

No início dos anos de 1990, o Brasil efetivamente se incorporou à agenda do neoliberalismo, na medida em que inúmeras atribuições do Estado perderam (ao menos discursivamente) a razão de sua existência. No campo cinematográfico, um projeto neoliberal foi implementado de modo enfático, a partir do momento em que *Empresa Brasileira de Filmes S/A* (Embrafilme - 1990) foi extinta, abandonando o fomento financeiro e estratégico da grande parte da produção e distribuição de filmes nacionais, a *Lei Rouanet* (1991) implementada, abrindo para a iniciativa privada a possibilidade de incentivo fiscal às produções culturais nacionais, mediante abatimento de parte do Imposto de Renda, e a *Lei do Audiovisual* (1993) sancionada, canalizando parte do incentivo fiscal para as produções audiovisuais. Para os envolvidos na seara cinematográfica brasileira, especialmente os ligados à produção, distribuição, exibição, crítica e estudos acadêmicos, havia um imbróglio a ser resolvido: à luz das iniciativas de cunho neoliberal, caíam por terra perspectivas que enxergavam no Estado nacional a mola propulsora da industrialização do cinema brasileiro, e junto com elas, um projeto cinematográfico político-estético, de cunho nacional-popular, que perdurava desde a década de 1960.

Do interior da academia, um dos primeiros a refletirem sobre aquele processo histórico foi o crítico, historiador e teórico de cinema Jean-Claude Bernardet (1936). Em obra demasiadamente crítica e revisionista, intitulada *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), o belga radicado no Brasil se propôs tecer severos ataques aos pesquisadores que, até então, haviam se dedicado a resgatar a História do cinema brasileiro, trazendo para o centro do debate a ideologia nacionalista que os havia alicerçado. Na concepção de Bernardet, essa historiografia, produzida por crítico especializados à luz dos ideais da década de 1960, não havia problematizado adequadamente suas fontes de pesquisa, especialmente os filmes, bem como elaborado um modelo de história pautado em interesses corporativos, cuja preocupação girou em torno de questões políticas, ideológicas e estéticas, ignorando teoria e métodos de análise mais coerentes e precisos para o trato de seus objetos de estudo. Ainda conforme Bernardet, a historiografia clássica do cinema brasileiro estaria ultrapassada, pois a concepção de História que a orientou não corresponderia mais à realidade da década de 1990, momento no qual os desafios e propostas políticas, ideológicas e estéticas da seara cinematográfica brasileira eram antagônicas àquelas das décadas de 1960 e 1970.

Com efeito, as principais críticas de Jean-Claude Bernardet foram direcionadas às narrativas sobre a História do cinema brasileiro elaboradas pelo crítico, historiador e romancista paulistano Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), especialmente nas

décadas de 1960 e 1970¹. Transitando entre os campos metodológicos e ideológicos da concepção de História de Paulo Emílio, Bernardet não só deixou em suspensão a necessidade de um “nascimento” datado do cinema nacional e a viabilidade de uma periodização da História dessa cinematografia, como também propôs a revisão de um modelo narrativo pautado apenas na esfera da produção cinematográfica, que deixava à margem e/ou em segundo plano o efetivo contato dos filmes brasileiros com o público: a exibição.

Com base na proposta revisionista de Jean-Claude Bernardet, o historiador paulistano Alcides Freire Ramos, em ensaio intitulado *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico* (2006), procurou demonstrar que houve um movimento de desvalorização estética dos filmes cômicos e populares (pejorativamente chamados de “chanchadas”) produzidos dentro ou fora da *Atlântida Cinematográfica*, do Rio de Janeiro, nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Para ele, sendo propugnado inicialmente por vários quadros da crítica especializada militante daquele período, o movimento de desqualificação, num primeiro momento, ganhou escopo político-ideológico nos ensaios de Paulo Emílio Salles Gomes, pois o crítico havia arregimentado à avaliação negativa dos cômicos e populares a ideia de “subdesenvolvimento” cinematográfico, e, num segundo, adentrou à esfera acadêmica, sendo reproduzido por alguns pesquisadores.

As reflexões empreendidas por Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos são demasiadamente importantes do ponto de vista historiográfico. O primeiro chamou a atenção para o fato de que um modelo de História perseverante na historiografia do cinema brasileiro, ao longo da segunda metade do século XX, foi construído mais atrelado a interesses militantes, ideológicos e estéticos do que propriamente científicos. Já o segundo evidenciou o modo pelo qual esse modelo de história se desdobrou num processo de desqualificação estética de um movimento cinematográfico específico: os filmes cômicos e populares.

À luz dessas contribuições, no presente artigo visou colocar mais um ingrediente para o debate historiográfico acerca do cinema brasileiro. A saber: demonstrar que houve no interior dessa historiografia, ao menos até a década de 1990, um movimento de valorização político-estética do Cinema Novo brasileiro, acompanhado por uma depreciação político-estética dos filmes cômicos e populares produzidos dentro da empresa carioca *Atlântida Cinematográfica*. Para tanto, num primeiro jato reflexivo,

¹ *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966), *Pequeno cinema antigo* (1969) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Os três textos mencionados foram publicados na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980). Incitado pelas propostas de Bernardet e Ramos produzi pesquisas de mestrado e doutorado acerca da obra de Paulo Emílio Salles Gomes. Cf. (Morais, 2010; Moraes, 2014).

procuro expor o modo pelo qual os filmes cômicos e populares eram vistos pelos críticos cinematográficos da década de 1950, especialmente de maneira depreciativa. Num segundo, viso demonstrar como tal movimento político-estético foi apropriado e reproduzido no interior da historiografia do cinema brasileiro, sobretudo com o surgimento do Cinema Novo, que foi tomado como polo oposto e exaustivamente valorizado. Por fim, teço algumas considerações no fito de propor novas balizas para esse debate, especialmente chamando a atenção para o resgate da historicidade do processo de hierarquização político-estética que será explorado (Cf. Guerra, 2016).

1. Os filmes cômicos e populares enquanto “chanchadas”: a crítica e seu juízo de gosto estético (1950)

A depreciação estética dos filmes cômicos e populares produzidos pela *Atlântida Cinematográfica* acompanharam a própria história da empresa produtora², porém, foi potencializada ao longo da década de 1950. Com expõe Alcides Freire Ramos (2006: 1-2), os filmes cômicos e populares não encontravam eco positivo na crítica, especialmente após o surgimento da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, em 1949, pois vislumbrou-se a possibilidade de se produzir um “cinema de qualidade internacional”, diferenciado do tom “popularesco” e “vulgar” (expressões usadas na época) das comédias exibidas então. Para se ter uma ligeira noção da depreciação dos filmes cômicos e populares, vejamos algumas colocações presentes no periódico carioca *A Cena Muda*. Em considerações contundentes, o crítico J. Arnaldo, assim se manifestava:

O cinema nacional, até aqui, quase que se tem limitado às aventuras em busca do lucro imediato. Essas aventuras, em geral, giram em torno do Carnaval, essa grande atração a que o brasileiro não pode resistir. Filmes são feitos às pressas, pobres de técnica e arte, com o único fim de, sob qualquer título carnavalesco, atrair o público amigo do Momo, que é o único que não pode ser acusado de inimigo do cinema nacional. Inicialmente se pediu ao público que prestigiasse o dito, que só prestigiando nas bilheterias poderia triunfar. O público compareceu, como ainda comparece, com suas notinhas de dez para um troco miúdo. O cinema nacional foi prestigiado. Resultado: continuaram as aventuras e até agora não apareceu um só filme que pudesse

² Fundada no ano de 1941, no Rio de Janeiro, por iniciativa dos cineastas José Carlos Burle e Moacir Fenelon e, tendo como sócio majoritário, a partir de 1947, Luiz Severiano Ribeiro — detentor de expressiva parcela do mercado de distribuição e exibição brasileiros — a empresa produtora se dedicou à produção de filmes com um viés cômico, utilizando-se de músicas carnavalescas e recursos estéticos de fácil comunicação e identificação popular, cuja matriz remontava ao gênero teatral de revista (Fernandes & Morais, 2012).

ser chamado de cinema de verdade. Fora dos musicais, da palhaçada e de alguns outros chutes, pouco foi tentado. [...] Nada se pode dizer com certeza sobre o nosso cinema, ou sobre os seus rumos. [...] O nosso [cinema], também pobre de técnica, e sem conta no banco, em lugar de procurar a arte, procura ainda o sucesso fácil de bilheteria, empunhando o estandarte carnavalesco. Seja como for, 1948 deve decidir qualquer coisa. Ou o cinema brasileiro envereda pelo caminho da seriedade ou descamba definitivamente para o mais desenfreado comercialismo, que é o caminho mais fácil para a completa degradação (Arnaldo, 1948: 3).

O crítico Jorge Dória, um ano depois, após propor medidas para sanear os problemas do cinema brasileiro, endossava a crítica anterior, afirmando taxativamente:

Com estas medidas estamos certos que as vantagens econômicas para a Indústria seriam tão grandes, que ela se tornaria uma vigorosa realidade, e então surgiriam, naturalmente, sem alardes nem toques de clarim, os valores necessários para o desenvolvimento da Sétima Arte, e os corvos da Indústria teriam de fugir, impossibilitados de satisfazer as mais simples exigências do público, que, pouco a pouco, saberia diferenciar a chanchada da comédia, o dramalhão do drama, a graça da pornografia. [...] O cinema nacional compara-se hoje a um barco, furado e de velas arriadas, que encalhasse numa praia onde há muito não sopra o vento, e cuja tripulação desorientadamente lutasse pela sobrevivência nos mais diferentes afazeres (Dória, 1949: 13).

Salviano Cavalcanti de Paiva, colaborador assíduo de *A Cena Muda*, a partir dos anos de 1950, incorria na mesma perspectiva, ao enfatizar:

[...] fazemos comédia, o pior tipo de comédia. [...] O que se chama no Brasil de comédia cinematográfica é pura 'chanchada', é o disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e frases de duplo sentido. Influência do baixo teatro, da burlata e do radiologismo mais ruim. [...] A 'alta comédia', a comédia elegante, não existe no cinema brasileiro. [...] O mal costume generalizou-se, o termo 'comédia' se reduziu, se encaracolou como marisco na cabeça dos produtores e realizadores locais. [...] Os 'scripts' são péssimos, mas na maioria dos casos os filmes nem 'scripts' têm. (Paiva, 1952a: 22-23).

Três números posteriores da mesma revista, Paiva novamente atacava com veemência:

Nada de novo no cinema brasileiro. Nada de novo, exceto sexo, misticismo e policialismo, que se traduzem melhor por NUDISMO, MACUMBRA e MALANDRAGEM. Nada de novo na forma, nem no conteúdo, nem tampouco no sentido. Estrutura capenga: o progresso foi apenas de técnica; a estética continua na estaca zero. O conteúdo é cada vez cosmopolita, cada

vez menos brasileiro, nacionalista, típico. O colorido verde-amarelo desaparece diluído, continentalizado, universalizado... Pior para os adeptos do cinema nacional... Sentido, exatamente zero à esquerda (Paiva, 1952b: 10).

Outro crítico: Alberto Dines, ao tecer olhar crítico atinentes ao filme *Três Vagabundos* (1952, José Carlos Burle), também incorria no mesmo procedimento, explicitando:

Não há a mínima preocupação pela história, por um tratamento mais coeso. Nota-se durante todo o transcorrer da fita, aquele ar desleixado e improvisado, típicos da realização cinematográfica no Brasil. Se bem que o público volte a rir, e se 'esbaldar' [...]. Isto é não é sinal de que o filme seja bom, porque dois minutos depois de vista da película, o espectador esquece toda as engraçadíssimas piadas, porque a obra não tem uma linha segura que ligue as situações, porque a obra não tem estrutura. De clímax e de crescendo nem se fala... (Dines, 1952: 33).

Mais um exemplo. Em 1954, ao traçar um quadro semanal das atividades cinematográficas no Rio de Janeiro e em São Paulo, De Sanin asseverava:

Em São Paulo é lançado 'Sinfonia Amazônica' em apenas oito cinemas enquanto 'abacaxis' nacionais e estrangeiros recebem circuitos maiores e iguais. Um estímulo à mediocridade e à chanchada (De Sanin, 1954: 17).

Para não ficar somente em *A Cena muda*, um exemplo de crítica na revista carioca *Cruzeiro* se faz pertinente. Nadando nesta mesma corrente dos outros especialistas, o crítico Pedro Lima, em 1957, ao tratar de leis para o incentivo da produção cinematográfica brasileira, afirmou:

É de se esperar que, com a nova lei, possa o governo não apenas criar e fundamentar uma autêntica indústria, criando uma nova mentalidade entre os produtores a fim de elevar o nível de nossos filmes ao padrão internacional, mas fazer sentir aos responsáveis a obrigação de retribuir ao empenho do governo, pondo fim ao aventurismo, aos filmes de afogadilho e sem planejamento de espécie alguma, e restringindo a estes musicais e carnavalescos que só exploram os gostos de uma camada popular de nível baixo. O cinema, naturalmente, é uma diversão popular, vive do público, mas isto não justifica, que apenas movidos pelos lucros fáceis, se deturpe ainda mais o gosto e se explore o que mais se aproxima da incapacidade, preguiça e má-fé dos responsáveis pela qualidade do espetáculo. [...] Portanto, a Comissão Federal de Cinema tem grande responsabilidade, que não é apenas de dar leis que protejam os produtores, mas de obrigar a estes, que se acostumaram a explorar o público com 'chanchadas', a melhorar e dar

certa unidade aos filmes, que não nos desmoralize e não seja para o exibidor motivo para desfalque no seu ramo de negócio (Lima, 1957: 35).

De todas essas passagens nota-se que a concepção da crítica sobre os filmes cômicos e populares não era positiva, pois, não se resumindo aos críticos citados, tampouco aos periódicos mencionados aleatoriamente para minha demonstração, tais películas eram tomadas como indignas de serem enquadrados no gênero da comédia, mas, sim, de algo que “se convencionou” intitular de comédia no Brasil. Ao mesmo tempo, por alguns críticos, tais filmes sequer deveriam ser considerados cinema brasileiro, chamando-os de “abacaxis”. Nesta medida, termos como “disparate vulgar”, “popularescos”, “apressados”, “desleixados”, “mediócrs”, sem “estrutura”, sem “scripts”, influência do “baixo teatro”, da “burleta” e do “radiologismo” compuseram o aparato de características que lhes eram atribuídos no sentido de desqualificá-los, rebaixá-los, propor sua repulsa estética, enfim: depreciá-los. Como informou Alcides Freire Ramos,

Na verdade, esta hierarquização, presente nas páginas de jornais e revistas, apontava para uma concepção teleológica de história de acordo com a qual a virada dos anos 1950 para os 1960 representava a vitória do ‘progresso’. Para muitos dos agentes que viveram o processo, finalmente o cinema brasileiro romperia com o amadorismo e abraçaria estruturas de produção comparáveis às do primeiro mundo. Para outros agentes, nossa cinematografia passaria a dialogar de modo profícuo com as vanguardas europeias (russa, italiana e francesa). Além disso, cabe destacar que o vocabulário utilizado pelos críticos de época, no momento de emitir juízos de valor estético e qualificar/interpretar as comédias cariocas (‘baixo nível’, ‘humor chulo’, ‘grosseria’, ‘primarismo’, entre outros), carrega o peso de uma concepção oriunda da antiguidade clássica (Grécia) e que foi perpetuada ao longo da História do Ocidente. Ao criar fronteiras, separando claramente os gêneros, esta faceta da tradição ocidental valoriza a tragédia ou o drama em detrimento do cômico (Ramos, 2006: 1-2).

Com efeito, tamanha foi a repugnância da crítica especializada atinente aos filmes cômicos e populares da *Atlântida Cinematográfica*, que se convencionou intitulá-los de “chanchada”, um termo bastante pejorativo, conforme salientou o pesquisador Sérgio Augusto (1989: 17), uma vez que trazia em sua significação a depreciação de sua origem etimológica do termo espanhol *chancho*, destinado a conceituar porcaria, depois peça de teatro sem valor, apenas com intuito apenas de suscitar o riso. Nesse contexto, películas riquíssimas do ponto de vista histórico e sociológicos, especialmente por seu viés paródico e crítico à sociedade brasileira, tais como *Nem Sansão nem Dalila* (1953, Carlos Manga), *Matar ou correr* (1954, Carlos Manga), *De vento em poupa* (1957, Carlos Manga) e *O homem do Sputnik* (1959, Carlos Manga), ou *Carnaval*

no fogo (1949, Watson Macedo), *Aviso aos Navegantes* (1950, Watson Macedo) e *O petróleo é nosso* (1954, Watson Macedo), foram analisados/depreciados esteticamente pela crítica especializada à luz da ideia de que se constituíam em produtos miméticos, sem inovação artística e descompromissados esteticamente. Nesta medida, essas películas deveriam ser exorcizadas da prática cinematográfica brasileira e, conseqüentemente, da esfera da exibição, uma vez que não possuíam recursos estéticos dignos de um cinema de qualidade.

2. Transposição da crítica para a historiografia: depreciação dos cômicos e populares e a valorização do Cinema Novo (1960-1990)

Nos anos de 1960, estudos de cunho panorâmico acerca da História do cinema brasileiro começam a surgir de modo significativo no Brasil. No interior deles os parâmetros estéticos presentes no seio da crítica cinematográfica ainda se fizeram bastante presentes. Na verdade, esse movimento de depreciação estética foi incrementado pelo surgimento do Cinema Novo, bem como pelo processo de institucionalização dos estudos de cinema brasileiro, com sua entrada na academia, favorecendo sua permanência praticamente hegemônica até o início dos anos de 1990. Na considerada primeira obra de maior fôlego sobre a História do cinema brasileiro, publicada em 1959, o crítico e cineasta Alex Viany (1918-1992), em *Introdução ao cinema Brasileiro* (1959), não deixou de cair na armadilha de seus contemporâneos, especialmente no tocante ao juízo de gosto estético acerca dos filmes cômicos e populares. Sem preocupação mais precisa acerca da análise dos filmes, Viany enfatizou:

O gênero, sempre apressado e desleixado, faria a fortuna do ianque Wallace Downey, em sua Waldow e depois na Sonofilmes, bem como, mais tarde, garantiria a permanência da Atlântida e faria, em Oscarito e Grande Otelo, os primeiros nomes por si só capazes de atrair o público aos cinemas. A esse aspecto positivo, de habituar o povo brasileiro a ver filmes brasileiros, de popularizar nomes como fatores de bilheteria, já há quinze anos o cronista Pinheiro Lemos opunha um argumento muito bem pesado e pensado, e até hoje válido: 'O caso é que se gerou, talvez no cérebro de algum produtor convencido de sua própria esperteza, a ideia de que no Brasil só poderiam fazer sucesso os filmes vulgares, chulos e idiotas. De acordo com essa opinião, o público do Brasil fugiria como da peste dos filmes bem feitos, sem tolices, e com intenções mais elevadas, por sua incapacidade intelectual e

afetiva de compreendê-los e apreciá-los. Só o que fosse primário, errado e idiota conseguiria adesão do público (Viany, 1993: 79).

Em outras palavras, Viany propôs que os filmes eram feitos “às pressas” e com “desleixo”, além de endossar os argumentos de Pinheiro Lemos, para o quem os produtores daqueles filmes, ávidos por lucro de bilheteria, somente produziam películas “vulgares, chulas, idiotas, mal feitas, tolas e sem intenções elevadas”. Na verdade, Viany incorre no juízo de gosto de seus contemporâneos, autenticando uma perspectiva estética já presente no interior da crítica especializada. Em 1960, na *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, realizada entre 12 e 15 de novembro de 1960, Paulo Emílio Salles Gomes apresentou um texto com o título *Uma situação colonial?* (1960), traçando um diagnóstico nefasto acerca de todo complexo cinematográfico brasileiro, a partir da ideia segundo a qual “O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema Brasil seria a mediocridade”. Ao se referir aos produtores de filmes, o crítico e historiador endossava o juízo de gosto estético de Alex Viany e grande parte da crítica, ao afirmar:

Outros, que às vezes são os mesmos acima citados, prosperam na produção de filmes nacionais. Aqui a norma também é a capitulação, somente que o obstáculo apontado como intransponível é o próprio público. Produzem determinado gênero de filmes [cômicos e populares] que eles próprios desprezam, alegando ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita. No fundo, esses homens, cuja atividade principal é às vezes a importação e exibição de fitas estrangeiras, estão convencidos de que o público brasileiro é infenso ao cinema nacional. As fitas que fabricam, aliás, não são propriamente cinema para o público, mas o prolongamento de espetáculos que este admira no rádio, na televisão ou teatro ligeiro. Essas fitas brasileiras não se incluem na razão maior ou menor de cinema introduzida nos hábitos do povo. Tal necessidade é satisfeita pelas fitas estrangeiras. O que assegura o sucesso das fitas a que nos referimos é o fato de não serem comparadas pelo espectador aos produtos de outros países. Cria-se assim uma harmoniosa combinação de pontos de vista entre produtores e o público desses filmes brasileiros. Para ambos, cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os primeiros fazem e o segundo aprecia. [...] Esse tipo de filme brasileiro é, pois, mau, mas oferece alguma compensação financeira (Salles Gomes, 1981: 287-288).

Paulo Emílio estava se referindo aos filmes cômicos e populares produzidos, em sua maioria, no interior da *Atlântida Cinematográfica*. Nesse sentido, a indistinção entre exibidor e produtor foi estabelecida em função da associação da *Atlântida*, em 1947, à cadeia exibidora de Luiz Severiano Ribeiro. Em vista disso, ele delineou um quadro de dominação cultural em que os filmes cômicos e populares, sobretudo pós-1947, são

tomados como modelo de alienação, pois sequer são considerados cinema, mas prolongamento de espetáculos populares do rádio, da televisão e do teatro. Com nos propôs Alcides Freire Ramos (2006: 1), a carga de negatividade com a qual os filmes cômicos e populares eram vistos pela crítica foi potencializada, sobretudo com surgimento do Cinema Novo brasileiro, cuja proposta baseava-se no realismo crítico e alegorizante. Nesse sentido, conforme Pedro Simonard,

O Cinema Novo, como todo movimento que propõe uma mudança radical e precisa demarcar e conquistar seus espaços, tinha que definir os inimigos a combater. Seu alvo principal foi a chanchada. Glauber Rocha a define, juntamente com os filmes feitos pelos estúdios paulistas, como um 'cinema populista', que 'denuncia o povo às classes dominantes' (Rocha, 1963: 82). As opiniões de outros cinemanovistas sobre a chanchada caminham nessa mesma direção. Walter Lima Jr. (Lima Jr., E, 1993), por exemplo, a qualifica como 'um filme único que se repetia a cada ano', 'uma porcaria', 'cópia do cinema americano'. Para Cacá Diegues, a chanchada era 'o fim da picada, uma coisa de uma vulgaridade de paródia mal feita do cinema americano' (Diegues, E, 1993). De acordo com Eduardo Coutinho, 'era um cinema para um público popular e infantil, que jamais ia ser levado a sério e que, portanto, não poderia mudar coisa alguma' (Coutinho, E, 1993). Esse enunciado de opiniões não pretende ser exaustivo e completo; várias outras poderiam ter sido citadas. Entretanto, estas aqui ilustram o sentimento antichanchada que percorria o movimento. O importante é ficar claro que a chanchada era condenada por sua falta de ousadia estética, por seu caráter de imitação do cinema de Hollywood, por ser um cinema primário e que não ajudava o trabalho de conscientização do público e de mudanças na realidade do país (Simonard, 2006: 37).

Neste contexto, Cinema Novo e filmes cômicos e populares produzidos, sobretudo pela *Atlântida*, passaram a figurar em polos opostos para a historiografia, que consubstanciava a transposição do juízo de valor da crítica especializada para suas obras atinentes ao cinema brasileiro. Esse movimento de hierarquização estética amparado em pressupostos políticos e juízos de gosto da crítica perdurou por algumas décadas, porém com maior carga de subjetividade para vários pesquisadores de cinema brasileiro.

Esse é o caso de Paulo Emílio Salles Gomes na obra *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966). O crítico e historiador, fazendo uma retrospectiva filmográfica das décadas de 1940 e 1950, mencionou os filmes cômicos e populares, acentuando:

Neste período, a recém-fundada Atlântida foi a companhia de maior importância, criação de Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Estreia com Moleque Tião, filme que deu o tom das primeiras produções: procura de temas brasileiros e relativo cuidado na fatura dos

trabalhos. Logo porém predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. [...] O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos (Salles Gomes, 1980: 73).

Ou seja, Paulo Emílio reiterou os argumentos utilizados em *Uma situação colonial?*, apontando que o “relativo cuidado” na fatura do filme *Moleque Tião* foi abandonado para a produção de “chanchadas”. Em verdade, no simples fato de contrapor o “relativo cuidado” na produção de *Moleque Tião* à produção de “chanchadas” o crítico já desqualificava as produções posteriores a 1947. Em suma, o juízo de gosto estético atinente aos filmes cômicos e populares não era dos mais elogiosos. Em contraponto efetuado no mesmo texto, as colocações de Paulo Emílio acerca do Cinema Novo brasileiro se deram em tom totalmente diferente. Ele afirmou:

Os cinco primeiros anos da década de 60 são dominados, entretanto, pelo fenômeno baiano, que se constituiu de um conjunto de filmes realizados na Bahia [...]. Projeta-se então, no cinema propriamente baiano, a figura de Glauber Rocha, que em 1961 estreou com Barravento e a seguir realizou esse poderoso Deus e o Diabo na Terra do Sol. É a erupção do chamado Cinema Novo, movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor — em matéria de ficção ou documentário — no moderno cinema brasileiro. Seu quadro de excelentes diretores de fitas de enredo já é grande, tendendo sempre a aumentar dia a dia: Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luís Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Júnior... Depois de Cinco Vezes Favela, filme desigual mas revelador, produzido em 1962, tornou-se o Cinema Novo o responsável por quase todos os filmes nacionais importantes que têm aparecido nos últimos anos (Salles Gomes, 1980: 77-78).

Alguns anos mais tarde, precisamente em 1973, Paulo Emílio deixaria mais explícita sua proposta hierárquica no ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Ao se referir aos filmes cômicos e populares, asseverou:

O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos quarenta é um marco. A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturadas e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente, mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções

cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca mais cruel do subdesenvolvimento (Salles Gomes, 1980: 91).

Ou seja, “público plebeu e juvenil”, “invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota” são características que envolviam os filmes, em sua concepção. Ademais, o elemento político “subdesenvolvimento” foi acrescentado no sentido de demonstrar a necessária ultrapassagem desse tipo de produção cinematográfica no Brasil. Por seu turno, no mesmo ensaio, os argumentos sobre o Cinema novo foram totalmente diversos. Paulo Emílio expressou-se do seguinte modo:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e literatura. Essa corrente — composta por espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos — foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional. [...] O setor artístico jovem, inseparável do público intelectual igualmente jovem que suscitou, foi sem dúvida o que melhor refletiu o clima criativo e generoso então reinante, inclusive através de obras dotadas de valores permanentes. [...] Apesar de escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas de quilombos (Gomes, 1980: 94-96).

À luz dos argumentos supracitados, percebe-se que o crítico e historiador demonstrava um desconforto para com os filmes cômicos e populares, especialmente por considerá-los um reflexo da situação política e econômica do Brasil, isto é, uma situação de “subdesenvolvimento”. No mesmo passo, Paulo Emílio traçou um quadro que valorizava politicamente e esteticamente os filmes do Cinema Novo, pensando-os com base na ideia segundo a qual, mesmo num estado de “subdesenvolvimento”, corresponderiam à materialização de um cinema digno, de qualidade, cujas obras possuíam “valor permanente”, pois refletiram a imagem da maioria do povo brasileiro. Em poucas palavras, as “chanchadas” foram colocadas em um nível político-estético muito abaixo do Cinema Novo, especialmente porque consideradas como reflexo do “subdesenvolvimento” brasileiro.

Esse é o caso de Jean-Claude Bernardet, que também incorreu no movimento de hierarquização acima exposto. Em obra intitulada *Brasil em tempo de cinema* (1967),

publicada em 1967, Bernardet (2007: 33), ao argumentar sobre uma carência de tratamento da realidade brasileira nos filmes produzidos até então, se manifestou dizendo que, na maioria das vezes, eles fizeram foi afastar o público de sua realidade. Nesse sentido, de acordo com ele, aliado à isso, a fraca disponibilidade do mercado cinematográfico aos filmes brasileiros potencializou um “estado de alienação no público cinematográfico nacional”. Evoluindo nos argumentos, o crítico foi taxativo:

Este estado de alienação, existindo em todos os níveis, desde a produção e o equipamento até a distribuição e a arte, é a herança do jovem brasileiro que chega ao cinema. Outrossim, esse jovem encontra uma situação particularmente fascinante. No Brasil, processa-se a Revolução Industrial, que atinge profundamente todos os aspectos da vida no país. Surto de cinema — episódios como o baiano, ou vigoroso como o carioca — são reflexos dessa evolução. [...] No meio cinematográfico, o movimento de desalienação é rápido, tanto da parte dos autores, técnicos e atores, quanto da parte das entidades de classe [...] (Bernardet, 2007: 35).

Em síntese, para Bernardet, havia um estado geral de “alienação” no cinema brasileiro recebido pelos jovens como herança das experiências cinematográficas anteriores (entre elas os filmes cômicos e populares), que distanciaram o público de sua realidade. No entanto, os jovens cineastas estavam traçando possibilidades de mudança, na medida em que se processava uma “evolução” no sentido da “desalienação”: exemplificada pelo cinema baiano e carioca (referência direta ao Cinema Novo). Não obstante fazer referência explícita aos filmes cômicos e populares, o crítico os enquadrava no processo condicionante da “alienação” e, concomitantemente, depreciava-os politicamente para valorizar o *Cinema Novo*, praticamente sinônimo de “evolução” e “desalienação”.

Mais de uma década depois, Bernardet retomava seus argumentos no sentido de depreciar as “chanchadas” e elogiar o Cinema Novo. Em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), o crítico não se furtou em atacar os cômicos e populares, enfatizando:

Assim como o cineasta que procura se voltar para a realidade brasileira encontra sérios obstáculos, do mesmo modo o mimetismo não consegue realizar completamente seus propósitos. [...] A paródia é fenômeno usual no cinema popularesco brasileiro, na chanchada. [...] A paródia é uma avacalhada, um esculacho do modelo: ela degrada, macula o modelo opressor. Mas, para essa degradação funcionar, é necessário que o modelo continue modelo. [...]. A agressão consiste em reduzir o modelo ao que é habitualmente o subdesenvolvimento. Há uma desvalorização do modelo imposto e simultaneamente uma autodesvalorização. Esta paródia apresenta

então uma imagem do subdesenvolvimento conveniente para o modelo opressor, pois, para este, é satisfatório que o subdesenvolvimento se veja como ridículo, grotesco, covarde. [...] O arroz com feijão da chanchada não deixa de ser um pastiche, mas a paródia revela uma situação limite. [...] os espectadores se projetariam destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país, e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade. [...]. Parodiar, para usar palavras de Paulo Emilio, não é combater, mas sim debater-se no subdesenvolvimento (Bernardet, 1979: 79-82).

Percebe-se que Bernardet, de modo bastante crítico, observou os filmes cômicos e populares, chamando-os de “popularescos” e “chanchada”, à luz da ideia de que corresponderiam a produtos miméticos. Nesse sentido, apontou que a paródia, como elemento próprio de avacalhação do modelo parodiado, funcionava de modo inverso nos filmes cômicos e populares, pois desvalorizava o modelo Hollywoodiano, mas, ao mesmo tempo, promovia sua própria desvalorização. Portanto, para Bernardet, a paródia e/ou o mimetismo dos filmes cômicos e populares apenas reafirmava o subdesenvolvimento cinematográfico brasileiro, uma vez que acabava cedendo aos interesses do modelo opressor e potencializava no público sua própria inferioridade com relação a ele. A avaliação de Jean-Claude Bernardet acerca do Cinema Novo desviou-se para o sentido contrário dos filmes cômicos e populares. Sobre o movimento, ele enfatizou com clareza na exposição:

[...] voltemos a esta preocupação por um cinema que focalize o Brasil em oposição ao mimetismo. [...] a partir dos anos 50, com filmes de Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Robertos Santos e outros, e mais radicalmente o Cinema Novo, voltar-se para o Brasil não mais quer dizer descrever costumes locais, mas sim ter da sociedade brasileira uma visão crítica, analisar suas contradições numa perspectiva sociológica. Filmes como Vidas Secas, Os fuzis, Deus e o diabo na terra do sol (1963-1964) não procuram mostrar como vive ‘o nosso sertanejo’, ‘o nosso caboclo’. Mas cada filme, através do assunto particular que focaliza, procura fornecer uma análise globalizante da sociedade brasileira, ou do ‘Terceiro Mundo’. Momento essencial para o cinema brasileiro [...] (Bernardet, 1979: 75).

Não é demais notar que Bernardet pensou nos filmes cinemanovistas a partir de sua oposição ao “mimetismo” da “chanchada”. Nesta medida, atribuiu-lhes a capacidade de voltar-se para a sociedade brasileiro de modo crítico, analisando suas contradições do ponto de vista sociológico. Enfim, não se furtou em mencionar que foi um “momento essencial para o cinema brasileiro”. Em poucas palavras, a depreciação dos

cômicos e populares e elogio do Cinema Novo prevalecia em Bernardet com muita expressividade.

A pesquisadora Maria Rita Galvão também seguiu à risca o modelo interpretativo de depreciação dos filmes cômicos e populares e elogio ao Cinema Novo brasileiro. Em texto intitulado *Cinema brasileiro:1930-1964* (1984), publicado em coletânea sobre economia e cultura brasileiras, Galvão assim se manifestou acerca dos cômicos e populares:

O resultado mais evidente da vitalidade que o cinema brasileiro conheceu então é a proliferação da chanchada. Vistos hoje, estes filmes acabam compondo o primeiro movimento cinematográfico brasileiro prolongado e realmente significativo em termos de contato com o público. Embora fundamentalmente formado por crianças e pelas camadas mais pobres da população, trata-se de um público extremamente numeroso, e que estabelece com a chanchada um efetivo relacionamento. Este cinema que continua malfeito e mal-acabado, como foi quase sempre o cinema brasileiro, apesar disso se desenvolve e avança pelos anos de 50 com extraordinário vigor (Galvão, 1984: 483).

À primeira vista soa como se a pesquisadora enxergasse positivamente os cômicos e populares, pois ela apontou a vitalidade dos filmes, bem como chamou a atenção para seu efetivo relacionamento com o público da época. Todavia, um olhar mais atento nos permite perceber que as películas são depreciadas justamente pela depreciação de seu público, assim como tomadas como “malfeitas” e “mal-acabadas”, enfim, chamadas de “chanchada”. Por seu turno, a avaliação do Cinema Novo foi diversa. No mesmo texto, a pesquisadora afirmou:

No final dos anos 50, em que pesasse a frustração industrial e o esvaziamento da chanchada, existia afinal no Brasil um cinema que expressava culturalmente a realidade nacional, sem precisar do empenho e da benevolência de críticos e estudiosos para ser considerado importante e válido [...] O processo esboçado na década anterior explode vigorosamente nos anos 60 com os primeiros filmes do Cinema Novo. Composto notadamente por cariocas, porém com fronteiras mal definidas, o Cinema Novo engloba de modo mais ou menos arbitrário tudo quanto se fez de estimulante, em matéria de cinema, em vários pontos do país. Este vigoroso surto de cinema — que até hoje exerce influência no cinema brasileiro, estimulando a renovada reflexão sobre os temas e questões que trabalha — só teria chance de atingir globalmente a sociedade brasileira, cumprindo a função conscientizadora a que se propôs se fosse amparado por condições de comercialização que permitissem um amplo acesso ao mercado, condições econômicas que possibilitassem a continuidade de produção, e ainda

condições políticas que garantissem a liberdade de expressão (Galvão, 1984: 497-499).

Depreende-se dos argumentos de Galvão a ideia segundo a qual um cinema “estimulante”, “vigoroso”, que realmente expressava a cultura brasileira era o Cinema Novo. Neste passo, justamente aquilo que era vigoroso nos cómicos e populares: o público, apareceu como prejuízo nos filmes cinemanovistas, porém, devido ao pouco acesso ao mercado, fracas condições econômicas para dar continuidade a produção e falta de condições políticas para expressar suas críticas sociais. Com efeito, novamente flagra-se uma reprodução sistemática da ideia de que os filmes cómicos e populares seriam “malfeitos”, “mal-acabados”, isto é, esteticamente inválidos para o cinema brasileiro. No polo oposto figurou o Cinema Novo e as interpretações ao seu entorno segundo a quais seus filmes consistiriam na “legítima” manifestação cinematográfica brasileira, ou seja, esteticamente e politicamente válidos, síntese mais precisa do “verdadeiro” caldo cultural brasileiro. Também se faz oportuno recorrer a uma coletânea acerca da história da cinematografia brasileira. Publicada em 1987, até os dias de hoje a obra é exaustivamente visitada por estudiosos, pesquisadores e curiosos. Intitulada *História do cinema brasileiro* (1987), a obra organizada pelo pesquisador Fernão Pessoa Ramos perpassa praticamente todo o período da cinematografia brasileira até seu ano de publicação e, naturalmente, possui capítulos dedicados aos filmes cómicos e populares e ao Cinema Novo. No capítulo nominando *A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)*, escrito por João Luiz Vieira, novamente a depreciação dos cómicos e populares aparece. Analisando o filme *Carnaval na Atlântida* (1952, José Carlos Burle e Carlos Manga), o autor afirma:

CARNAVAL ATLÂNTIDA reconhece e assume, uma vez mais e de forma prática, a incompetência de se copiar os padrões de qualidade estabelecidos pelo cinema de ‘estúdio’ sonhados pelo produtor Cecílio B. de Milho (Renato Restier), referência paródica óbvia ao diretor norte-americano Cecil B. de Mille, conhecido por suas superproduções épicas. A intenção de De Milho de filmar um épico sobre Helena de Tróia no Brasil é posta de lado, em virtude do reconhecimento implícito de que o cinema nacional não é dado a temas sérios. Seriedade e honestidade, no esquema proposto pelo filme, significam a impossibilidade de se filmar no Brasil superproduções com cenários luxuosos e muitos extras, dentro dos padrões que Hollywood impôs para esse gênero. Contrários às intenções do diretor estão os argumentos que favorecem uma adaptação ‘menos séria’, mais popular da história de Helena de Tróia, ou até mesmo a substituição daquele argumento por um outro. Seria no caso um filme carnavalesco, o que, no Brasil, acaba mesmo acontecendo, sob a condição exigida por De Milho de que o filme sobre Helena de Tróia fosse feito mais tarde, quando o cinema brasileiro contasse com melhores condições técnicas (fotografia a cores, som, mais dinheiro

enfim) para dedicar-se então às superproduções. À época do filme CARNAVAL ATLÂNTIDA, tudo o que o cinema brasileiro poderia fazer bem eram mesmo os filmes carnavalescos. O subdesenvolvimento cinematográfico é assumido, e Helena de Tróia reaparece em forma carnavalesca. Como se, no Brasil, temas considerados sérios tivessem lugar apenas no Carnaval. [...] assim, a paródia, traço fundamental que vai caracterizar essa produção, surge como a única resposta subdesenvolvida possível de um cinema que, ao procurar imitar o cinema dominante, acaba rindo de si próprio (Catini, 1987: 165-168).

Deixarei para comentar a passagem de Vieira, após a exposição dos argumentos que foram propostos, na mesma coletânea, em capítulo dedicado ao Cinema Novo. Nele, assinado por Fernão Pessoa Ramos, o organizador da obra, intitulado *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)*, logo nos primeiros parágrafos o elogio ao cinemanovismo reina:

Há momentos na história em que a conjunção de fatores antes dispersos cristaliza potencialidades. Surgem então manifestações artísticas especialmente vigorosas. Para o cinema brasileiro a década de 1960 parece ter sido um destes momentos privilegiados. [...] Os principais movimentos surgidos durante esse período, e em especial o Cinema Novo, mantêm vínculos, às vezes bastante estreitos, com quadro ideológico esboçado no pós-guerra e em particular com a conjuntura detonada pela tentativa de instalação de um cinema industrial em São Paulo (Ramos, 1987: 301).

Em vista de argumentos tão polarizados, é necessário tecer algumas colocações. Não há como negar as críticas depreciativas efetuadas por João Luiz Vieira aos filmes cômicos e populares, pois os filmes “carnavalescos”, isto é, cômicos e populares, são colocados como cinema “não sério”, sem qualidade e único possível no estado de “subdesenvolvimento”. Parodiar, no caso dos cômicos e populares, para João Luiz Vieira, à luz de Bernardet e Paulo Emílio (vide a proximidade dos argumentos), era assumir o “subdesenvolvimento” e, ao mesmo tempo, consistia em imitar o cinema hollywoodiano e “rir de si mesmo”. Em contrapartida, não foi descompromissado que Fernão Pessoa Ramos reservou para si o capítulo sobre o Cinema Novo. É óbvio que tal ato foi carregado de juízo valorativo sobre o cinemanovismo, que foi autenticado logo nos primeiros parágrafos do texto, nos quais o movimento foi tomado como manifestação artística vigorosa, digna de exemplificar um momento da história do cinema brasileiro em que “potencialidades” foram “cristalizadas”. Por fim, não há como esquecer do grande estudioso brasileiro do Cinema Novo, o crítico e teórico de cinema Ismail Xavier. Em texto intitulado *Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor* (2001), originalmente publicado na década de 1980, porém republicado outras vezes, o pesquisador incorreu na mesma lógica interpretativa reinante na

historiografia do cinema brasileiro. Buscando elaborar uma síntese da nossa modernidade cinematográfica marcada, em seus argumentos, pelo surgimento do cinemanovismo, Xavier enfatizou:

Sem dúvidas, o cinema moderno tem sido objeto de maior atenção; continua o mais frequente ponto de referência. O que se explica não somente por sua relativamente longa duração (em termos de cinema brasileiro), ou por sua proximidade em face do momento atual, mas também porque é inegavelmente a referência mais rica, quando comparado com o que veio antes e mesmo com que se configurou de novo nos anos 1980, antes do colapso. [...] O essencial, porém, é que o mérito do cinema moderno, em seus momentos mais fecundos, foi saber, acima de tudo, 'capturar o tempo', entender o mecanismo mais fundo dos entraves então vigentes ao cinema da América Latina, de modo a compor o período mais brilhante de uma cinematografia, inventando uma estética apta a favorecer talentos, ao invés de frustrá-los (Xavier, 2001: 36-40).

De um modo geral, é perceptível que Cinema moderno, para Xavier, foi o Cinema Novo, cuja capacidade de “capturar o tempo” e “inventar uma estética” (a da fome) lhe reservou o lugar “mais brilhante” da cinematografia nacional. Nesse ínterim, o Cinema Novo foi considerado a referência mais rica, quando comparado com o que veio antes e com que veio depois. Nessa comparação sem trazer outros objetos para o debate, é interessante como Xavier não mencionou explicitamente os filmes cômicos e populares, porém, mesmo assim os depreciou para valorizar o Cinema Novo. Com efeito, muitos outros pesquisadores incorreram nessa “norma” presente na historiografia do cinema brasileiro, mas não é caso de mencioná-los neste espaço, pois esse rápido panorama já permite demonstrar empiricamente esse processo de hierarquização estético-política que elogia o Cinema Novo e deprecia os filmes cômicos e populares. Em poucas palavras, portanto, concordamos com Alcides Freire Ramos: “[...] associar chanchada com subdesenvolvimento, nesta historiografia, tornou-se uma ‘norma’” (2006: 8). Ademais, acrescento que, no mesmo passo, valorizar o Cinema Novo, tomando-o como único modelo de cinema brasileiro sério e esteticamente válido, tornou-se paradigma amplamente aceito.

À guisa de conclusão, ou não

À luz do exposto, especialmente da demonstração do processo de depreciação dos filmes cômicos e populares nominados “chanchadas” e da valorização dos filmes do Cinema Novo, a partir da transubstanciação da seara da crítica especializada para a historiografia do cinema brasileiro, sou levado a outro nível do problema: qual é o

parâmetro estético utilizado pela historiografia do cinema brasileiro para esta interpretação tão negativa acerca dos filmes cômicos e populares e tão positiva atinente ao cinemanovismo?

Com base em argumentos supracitados logo na introdução desse texto, efetuados por Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, é conveniente enfatizar que este “suposto” parâmetro estético possuiu, antes de tudo, profundas raízes de cunho político-ideológico colocadas no contexto de afirmação da historiografia do cinema brasileiro da década de 1960. Em poucas palavras, a historiografia do cinema brasileiro, em grande medida, foi escrita por críticos militantes. Seguindo nesta esteira, atentando para a década de 1960 brasileira, nota-se que, coincidentemente ou não, na seara da produção cinematográfica nacional ocorreu o surgimento e a busca de afirmação de uma estética e de um modo de produção expressos pelo Cinema Novo, bem como no espectro sócio-político houve um recrudescimento dos ideais nacionalistas de vertente esquerdista. Nacionalmente, no pano de fundo essencialmente político e ideológico, existiram duas tendências que se complementaram. De um lado, as teses desenvolvimentistas do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB), cuja essência nacionalista e democrática sinalizava a necessidade de superar nosso “subdesenvolvimento” social, político, econômico e cultural por meio da união das forças progressistas formadas pelo proletariado, pela burguesia industrial nacionalista e setores intelectualizados da classe média, em especial aqueles de ideologia esquerdista (Pécaut, 1990; Ricúpero, 2000; Sodré, 1976; Toledo, 1982). De outro, a forte influência das ideias do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB), que encarava o possível triunfo desenvolvimentista (revolução burguesa) como um estágio necessário no sentido de conscientização das classes sociais para se chegar ao socialismo (Carone, 1990).

Na esteira dessas tendências, a caracterização do Brasil como um país “subdesenvolvido” e culturalmente colonizado, assim como a propagação da necessidade da luta anti-imperialista em prol do desenvolvimento nacional foram as leituras da realidade brasileira que tornaram possível a união entre teoria (estudos acadêmicos) e prática (produção de filmes) nos domínios cinematográficos nacionais. Na década de 1960, os estudos sobre cinema no Brasil, por um lado, obtiveram força no campo editorial e adentraram a academia conquistando maior respeitabilidade e, de outro, ganharam a companhia de um ideal de produção cinematográfica que refletia na prática suas perspectivas teóricas que visavam a construção de um cinema “genuinamente brasileiro”, profundo no sentido de olhar a realidade social e econômica do país a fim de analisá-la e transformá-la (Saraceni, 1993). Desse casamento entre estudos atinentes à história da cinematografia brasileira e produção cinematográfica cinemanovista, emergiram os ideais de cinema revolucionário, anti-

imperialista, anti-industrial e comprometido com a realidade social do Brasil e, simultaneamente, a adesão das ideias contidas no seio da crítica especializada segundo as quais os filmes cômicos e populares não refletiam a realidade brasileira, sobretudo por serem “chanchadas”, produtos miméticos do cinema hollywoodiano — totalmente desprovidos de ousadia estética ou de qualquer possibilidade de conscientização do público no que tange em apontar as mazelas sociais do país—, acentuando a alienação cultural brasileira, efeito mais direto no plano da cultural do subdesenvolvimento em outros níveis.

Mesmo nas décadas de 1970 e 1980, momentos nos quais já ocorria um desvanecimento das tendências da década anterior, especialmente da militância em torno da produção cinematográfica e crítica especializada, percebe-se que a polarização entre os filmes cômicos e populares prevaleceu, pois os pesquisadores do cinema brasileiro, à luz das perspectivas nacionalista e revolucionária supracitadas, continuaram defendendo a ideia de que, no processo de afirmação da identidade nacional, o cinema possuía papel fundamental no sentido de evidenciar as mazelas sociais, intuindo conscientizar o público de sua situação econômica, social, política e cultural subdesenvolvida. É sob essa leitura de “bom cinema” que os filmes do Cinema Novo adquiriam o prestígio perante inteligência nacional e foram cristalizados enquanto ápice estético do cinema brasileiro. No campo oposto, os filmes cômicos e populares, não obstante exprimirem muito da realidade brasileira e, sobretudo, do caráter do homem brasileiro, continuaram a ser depreciados, tomados enquanto produtos miméticos do cinema hollywoodiano, sem inovação artística, descompromissados com a realidade brasileira.

Em última instância, cabe ressaltar que a depreciação dos filmes cômicos e populares e elogio dos filmes do Cinema Novo, de um modo preciso, deve ser avaliada com uma carga maior de crítica histórica, isto é, à luz de sua historicidade. Como apontou o historiador brasileiro Carlos Alberto Vesentini, a reiteração de uma interpretação tem força de organizar a forma com que o passado chega até nós, de modo que a memória sofre um processo de transubstanciação que elide as lutas de poder na qual estavam inseridos os fatos (Vesentini, 1997). Nesta medida, como bem alertou o pesquisador Robert Paris, é necessário tomar cuidado com uma perspectiva de história “cristalizada”, pois o “historiador de ofício”, neste caso, não é o primeiro leitor do documento, e por isso deve encarar criticamente essa história feita em outras circunstâncias e de acordo com critérios que não são os seus (Paris, 1998). Com base nestas preocupações teóricas, como já explicitamos em outra ocasião,

Acreditamos que os primeiros passos no sentido de romper com essa perspectiva serão dados a partir do momento em que a historiografia do cinema nacional começar a questionar quais são os critérios utilizados para

essa hierarquização e qual metodologia ou teoria no campo de análise das linguagens artísticas os explica. Estes questionamentos, nessa medida, devem passar diretamente pela investigação da recepção desses filmes, aliada a questão primária do contato dos próprios estudiosos com as películas que serviram de comparação na formulação do quadro hierárquico. Para tanto, aquilo que Antonio Candido, em Literatura e sociedade (Candido, 2006), esboçou para a análise de uma obra literária, também nos serve para as obras cinematográficas. Ele salienta que a integridade de uma obra não pode ser avaliada somente por sua capacidade de exprimir, ou não, certo aspecto da realidade, tampouco só devido a suas operações formais independentes de quaisquer condicionamentos sociais, mas, sim, por um processo interpretativo que promova a fusão dessas duas vertentes analíticas. Nesse sentido, texto (no caso filme) e contexto, num processo dialético permitirão o entendimento mais preciso da obra (Candido, 2006: 13-14). Enfim, o mais justo seria reavaliar essa problemática em nossa historiografia, pois as perspectivas estético-ideológicas elaboradas por ela não respondem mais aos anseios contemporâneos (Morais, 2010: 9-10).

O desafio está lançado. Portanto, resta aos interessados na temática debruçar nos filmes e no contexto histórico em que a historiografia do cinema brasileiro elaborou e endossou uma depreciação estética dos filmes cômicos e populares, em contraponto à valorização dos filmes do Cinema Novo (Cfr. Lima & Guerra, 2016).

Referências

- Augusto, S. (1989). *Este Mundo é um Pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Arnaldo, J. (1948). Será que agora vai mesmo? *A Cena muda*, nº 8, 24/02/1948.
- Bernardet, J.-C. (2007). *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardet, J.-C. (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume.
- Bernardet, J.-C. (1979). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Carone, E. (1982). *O PCB — 1943 a 1964*. São Paulo: Difel.
- De Sanin (1952). Sete dias em revista. *A Cena muda*, nº 4, 27/01/1952.
- Dines, A. (1952). Telas da cidade: três vagabundos. *A Cena muda*. nº 49, 05/12/1952.
- Dória, J. (1949). O que falta ao cinema brasileiro. *A Cena muda*. nº 35. 30/08/1949.
- Fernandes, R.; Morais, J. (2012). Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais*, v. 1., pp. 96-113.
- Galvão, M. R. (1984). Cinema brasileiro: 1930-1964. In Fausto, B. (org). *O Brasil Republicano (economia e cultura – 1930-1964)*. São Paulo: Difel. pp. 463-500.
- Guerra, P. (2015). Sonhos Pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa, *E-Compós*, Vol. 18, n.º 1, pp. 1-22.
- Lima, F. O.; Guerra, P. (2016). Filme, espelho e caleidoscópio: infância, nulificação, docilidade e medo em Aniki-Bóbó, de Manoel de Oliveira. *Tempo* [online]. vol.22, n.40, pp. 285-301.
- Lima, P. (1957). A responsabilidade do governo. *Revista Cruzeiro*, n.19, 23/02/1957.
- Morais, J. (2010). A História contada por Paulo Emílio Salles Gomes e a valorização estética do Cinema Novo em detrimento dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. *O Olho da História*, v. 1, n.º14, pp. 1-10.

Morais, J. (2010). *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS).

Morais, J. (2014). *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS).

Paiva, S. C. de (1952a). É difícil fazer rir... O cômico no cinema brasileiro. São Paulo, *A Cena Muda*, nº. 2.

Paiva, S. C. de (1952b). Nada de novo no cinema brasileiro, exceto... NUDISMO, MACUMBA e MALANDRAGEM. São Paulo, *A Cena Muda*, nº. 5.

Paris, R. (1987/1988). A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um "Vaudeville". *Revista Brasileira de História*. São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, v.8, nº. 15, Set. 1987/Fev., pp. 61-89.

Pécaut, D. (1990). *Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e nação*. São Paulo: Ática.

Ramos, A. F. (2006). Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada. *Fênix —Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, nº. 4, out/nov/dez., pp. 1-15.

Ramos, F. P. (1987). Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1980). In Ramos, F. P. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora. pp. 299-397.

Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify.

Rocha, G. (1981). *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.

Ricúpero, B. (2000). *Caio Prado Jr. e a Nacionalização do marxismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34.

Salles Gomes, P. E. (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Salles Gomes, P. E. (1981). Situação Colonial? In Salles Gomes, P. E. (1981). *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. pp. 286-291.

Saraceni, P. C. (1993). *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. São Paulo: Nova Fronteira.

Simonard, P. (2006). *Geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Sodré, N. W. (1979). *Formação histórica do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Toledo, C. N. de (1982). *ISEB: Fábrica de ideologias*. São Paulo, Ática.

Vesentini, C. A. (1997). *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec.

Vieira, J. L. (1987). A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In Ramos, F. P. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora. pp. 299-397.

Xavier, I. (2001). Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In Xavier, I. (2001). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra. pp. 47-115.

Viany, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Revan.

IS Working Papers

3.^a Série/3rd Series

Editora/Editor: Paula Guerra

Comissão Científica/ Scientific Committee: João Queirós, Maria Manuela Mendes, Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto

Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the

Institute of Sociology of the University of Porto

R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: http://isociologia.pt/publicacoes_workingpapers.aspx

ISSN: 1647-9424

IS Working Paper N.º 68

Título/Title

“Cinema Novo e filmes cómicos e populares (“chanchadas”): problematizando a historiografia do cinema brasileiro”

Autor/Author

Julierme Morais

O autor, titular dos direitos desta obra, publica-a nos termos da licença Creative Commons

“Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal

(cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).