

© mAm@

erere

Luis Felipe Kojima Hirano

✱Ar✱R

Este artigo pretende analisar sob uma perspectiva antropológica o aspecto cômico do gênero cinematográfico que ficou conhecido por “chanchada”, tendo como base a análise do filme “Carnaval Atlântida”, dirigido por José Carlos Burle em 1952. A película permite entrever pistas para análise de três aspectos diversos do cinema brasileiro do período (1940-1950): um debate sobre a identidade nacional; as representações do negro; e a trajetória da Atlântida, empresa cinematográfica que desenvolveu e produziu grande parte das chanchadas. Argumento no decorrer do artigo que a comicidade presente na chanchada, em especial nesse filme, é um aspecto privilegiado para visualizar a complexidade desse gênero cinematográfico que, por muito tempo, foi tido como um “arremedo vulgar” dos musicais norte-americanos.

Palavras-chave: Cinema – Chanchada – Relações raciais – Antropologia – Comicidade

1 As reflexões presentes neste artigo, escrito no primeiro semestre de 2007, são frutos de minha pesquisa de iniciação científica — parte do programa PIBIC/CNPq — intitulada “Cinema em Branco e Negro: As Representações das Relações Raciais nos Filmes da Atlântida”, desenvolvida entre os anos de 2006 e 2007, sob a orientação de Lilia Moritz Schwarcz, a quem eu agradeço pelas valiosas sugestões à pesquisa. Agradeço também a Tatiana Lotierzo, que discutiu comigo algumas questões expostas neste texto.



Esta imagem², exposta no salão central do Espaço Unibanco, na rua Augusta, em São Paulo, SP, é ao mesmo tempo familiar e distante, pelo menos para aqueles que não viveram nos idos de 1940 e 1950. O fotograma em preto-e-branco, com uma dupla de smoking reverenciando o público, alude a uma sala de cinema sofisticada, familiar para quem a frequênta. Um ambiente muito diverso dos “cinemarkets”, onde as imagens expostas, repletas de efeitos especiais, remetem a um cinema espetacular com tonalidades popularescas. Ao mesmo tempo, ao depararmos com este fotograma, sentimos certa distância, pois pouco sabemos a seu respeito.

Em sua época, porém, esta imagem ganhava outros significados. O par, formado pelos atores Grande Otelo e Oscarito, conhecido como a “dupla do barulho”, longe de ser reverenciado, ocasionava polêmicas a respeito do cinema brasileiro. Com efeito, esta imagem era símbolo da famigerada chanchada³, um cinema considerado inapropriado, mal feito, uma espécie de cópia canhestra dos musicais hollywoodianos. O enorme sucesso de público da simpática dupla, contudo, crescia à revelia das críticas. Jornais e revistas da época, como “A Cena Muda” e “Correio da Manhã”, censuravam intensamente a chanchada, considerando-a, entre outros qualificativos, “imoral”⁴. As várias séries carnavalescas, entremeadas por enredos que se dedicavam aos personagens malandros, biscateiros, ou pessoas comuns que faziam de tudo para ascender socialmente, eram consideradas pouco educativas para uma população que, para a crítica, deveria conduzir o país ao progresso. Além disso, a precariedade dos cenários, a improvisação das filmagens e as atuações julgadas vulgares agrediam os olhos dos nossos críticos, mais acostumados com o

2 Fotograma do filme “A Dupla do Barulho” (1953), de Carlos Manga.

3 Gênero cinematográfico de grande popularidade, a chanchada é um desdobramento do “filmmusical”, criado pela Cinédia na década de 1930. A partir de fins da década de 1940, são delineadas as principais características da chanchada, que chega ao apogeu na década de 1950. A empresa cinematográfica Atlântida é o maior ícone do gênero, tendo atingido notoriedade por meio das chanchadas (Augusto, 1989).

4 Nesse sentido, é sintomática a crítica de Cavalcanti de Paiva, articulista da revista “A Cena Muda”: “O que pode parecer lá fora senão que somos uma raça de malandros, de cabras da peste, que vivemos de capoeiras e rabos d’arraia, que nossa religião é baixo espiritismo e os mitos afro-americanos...” (apud Carvalho, op. cit.).

cuidado técnico do cinema americano e europeu (Augusto, op.cit.; Carvalho, 2005; Meirelles, 2005).

No mesmo período, precisamente nos anos 1950, em São Paulo, um grupo de industriais e artistas que compartilhava de tais críticas resolveu elevar o cinema brasileiro, tentando realizar filmes de alto padrão, com temáticas épicas e folclóricas bem diferentes das chanchadas. É construída da noite para o dia a maior indústria cinematográfica do país: a Vera Cruz. Tamanho era o empreendimento, que o galã da chanchada, Anselmo Duarte, é contratado pelo novo estúdio, com carro e tudo⁵ – no Rio, ele ia de casa para o estúdio da Atlântida de ônibus. Já nos primeiros anos, tal empreendimento dá sinais falência (Gomes, 1973).

De fato, essa tentativa já havia sido experimentada sem sucesso pela Atlântida. Ainda que com uma proposta diversa e um capital menor que o da Vera Cruz, tal estúdio, em seus primeiros anos na década de 1940, procurou realizar enredos populares com claro teor social, buscando uma alternativa aos musicais carnavalescos produzidos pela Cinédia⁶. Todavia, a inexperiência de seus fundadores e os primeiros fracassos de bilheteria contribuíram para que esse estúdio voltasse a atenção aos musicais, com o intuito de primeiro consolidar-se como empresa para, posteriormente, empreender projetos mais ambiciosos. A guinada de rumo, porém, não teve volta. Os musicais carnavalescos da Atlântida, além de fazer sucesso, entraram em pleno desenvolvimento, especialmente pelas mãos de Watson Macedo, que criou uma linguagem própria em seus musicais, transformando-os naquilo que seria denominado de chanchada. Ao lado do sucesso, os incentivos ao cinema brasileiro foram ampliados pelo governo Dutra (1945-1951), que instituiu a obrigatoriedade de exibição de um longa-metragem nacional a cada quatro meses. Esses fatores contribuíram para que Luiz Severiano Ribeiro, detentor da maior cadeia de salas de exibição no Brasil, comprasse grande parte das ações da Atlântida com intuito de lucrar com a produção de filmes, que pareciam dar frutos com o sucesso da chanchada e com as leis de incentivos ao cinema (Ramos e Miranda, 2004).

A entrada de Severiano Ribeiro na direção do estúdio não foi nem um pouco tranqüila. Sua idéia era clara: direcionar a produção da Atlântida

5 Comentários do próprio ator no documentário "Noventa Anos de Cinema Brasileiro" (Salem, 1988).

6 É emblemática a posição de Moacyr Fenelon, um dos fundadores da Atlântida, que considerava os musicais carnavalescos um empecilho para o desenvolvimento do cinema brasileiro: "Com lero-lero e maionese, o cinema, seja onde for, não poderá contar com verdadeiros colaboradores" (apud Augusto, op. cit. p. 103).

exclusivamente para as chanchadas, que tinham baixo custo e alta lucratividade. Moacyr Fenelon, que desde o início da fundação da empresa apostava nos gêneros sérios, sai e retorna à Cinédia. José Carlos Burle e Alinor de Azevedo, no entanto, continuam como vozes dissonantes na empresa. Ambos, mesmo com a centralização de Severiano Ribeiro, ainda vêem a possibilidade de fazer musicais carnavalescos com tonalidades sociais. Entre esses musicais, o mais emblemático é “Carnaval Atlântida” (Burle, 1952), por retratar com perspicácia o contexto cinematográfico da época, fazendo uma sátira da polêmica entre uma produção erudita e o gosto popular, além de colaborar para um acerto de contas entre Burle, Azevedo e a empresa que ajudaram a fundar. Vejamos no próximo tópico, com mais detalhes, como se desenrola o filme.



O filme “Carnaval Atlântida” retrata bem a polêmica do período, narrando o descompasso entre o dono da Acrópole Filmes, Cecílio B. De Milho (Renato Restier), que almeja realizar uma película solene e grandiosa sobre Helena de Tróia, enquanto o resto do estúdio prefere um musical carnavalesco. Logo nas primeiras imagens do filme, vemos a sua rejeição à proposta de Pico (Colé) e Nico (Grande Otelo), que ao invés de escreverem um roteiro sobre a heroína grega, fizeram uma chanchada sobre Helena, não a de Tróia, mas a porta-estandarte do Morro da Formiga. Indignado, De Milho rebaixa os dois para o serviço de limpeza e pede que Augusto (Cyll Farney), consultor técnico do filme, procure o professor Xenofontes (Oscarito), especialista em filosofia grega, para ajudá-los.

Surpreso com o convite, o professor, como os intelectuais e críticos da época, reluta em participar dessa empreitada, considerando o cinema brasileiro indigno de sua contribuição. Todavia, ele aceita a proposta em troca de um gordo salário. No decorrer da trama, o projeto de filmar Helena de Tróia vai ruindo: Pico e Nico, ao invés de faxinarem o estúdio, ensaiam números carnavalescos. Xenofontes, seduzido por Lolita (Maria Antonieta Pons), uma cubana “caliente”⁷,

7 Essa personagem é interpretada por Maria Antonieta Pons, atriz e rumbeira de grande sucesso em Cuba. Nos créditos de “Carnaval Atlântida”, ela ganha destaque como participação especial. Convém lembrar que a chanchada não foi um fenômeno específico do Brasil, pois diversos países da América Latina aderiram ao gênero. A participação da cubana e os números rumbeiros renderam sucesso ao filme em Cuba e no México.

vai aos poucos deixando a sua sisudez de lado, para ser levado pelo ritmo do samba e do mambo. No final do filme, Regina (Eliana), filha de Cecílio B. De Milho, em conjunto com o professor, Lolita e Augusto, convencem o dono do estúdio a fazer um musical carnavalesco. Afinal, além deles não terem condições de realizar o épico, “o povo quer cantar, bailar e se divertir”, afirmam.

Penso que esse filme não só ilustra a polêmica do período, como “carnavaliza” a própria discussão, ao satirizar a incapacidade da produção nacional de se igualar ao gênero épico hollywoodiano. “Carnaval Atlântida”, assim, inverte os valores: o modelo desejado pelos críticos é debochado, enquanto a “imoral” chanchada é valorizada. Tal inversão também promove, nas entrelinhas, a reflexão sobre uma certa brasilidade do cinema nacional, buscando determinados elementos da cultura negra como o samba, o frevo e o balançado “caliente” dos trópicos como símbolos diferenciados e originais para a construção de uma identidade nacional em nosso cinema. Veremos, porém, no decorrer da análise, que essa carnavalização ocorre de forma ambígua, num mecanismo que ora satiriza em favor de certa cultura brasileira, ora afirma o modelo hegemônico.



1. A carnavalização

Como o próprio termo sugere, carnavalização provém justamente de carnaval. É nessa festa, segundo Robert Stam (1992) e João Luiz Vieira (1995)⁸, que podemos ter uma visão privilegiada da sociedade. De acordo com eles, a inversão da estrutura social, valorizando aquilo que é vulgar, grotesco e desvairado, é uma forma crítica e até mesmo subversiva para expressar os constrangimentos estruturais do dia-a-dia. Na literatura e no cinema, a carnavalização opera uma valorização dos símbolos marginalizados, com o objetivo de crítica social. As formas gramaticais da língua, ou do cinema, por vezes, são invertidas e subvertidas para provocar questionamentos sobre a própria arte e a sociedade. De acordo com Vieira, o

⁸ Esses autores buscam esse conceito na obra “A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: O Contexto de François Rabelais”, de Mikhail Bakhtin (1999). Contudo, até onde pude compreender, o caráter ambivalente do carnaval, que é fundante para Bakhtin, não é evidenciado nas análises desses autores sobre a chanchada.

aspecto crítico da chanchada reside em sua vulgarização carnavalizada. Nesse sentido, as paródias, recorrentes nesse gênero cinematográfico, não são meras imitações alienadas, mas se tornam críticas ao incorporar os elementos carnavalescos à narrativa.

Apesar de esses autores tecerem uma interessante análise sobre a chanchada, penso, contudo, que eles iluminam uma certa crítica presente em “Carnaval Atlântida”⁹, obscurecendo o caráter polissêmico da obra. Outro aspecto a considerar é que tais autores não se detêm numa análise da linguagem cinematográfica, perdendo de vista as inter-relações entre a gramática hollywoodiana e a chanchada, que contribuem para a polissemia das produções brasileiras. Stam, por exemplo, reforça algumas dicotomias presentes no filme, resumindo a produção a um confronto entre “Europe and third world, Hollywood and chanchada, US and Brazil, epic and musical, palace and favela, high culture and popular culture — consistently showing sympathy for the latter rather than the former term” (2004, p. 99).

Tentarei percorrer um outro caminho, buscando as ambigüidades do carnaval como um ritual que simultaneamente inverte os papéis e repõe os mesmos na hierarquia cotidiana (Da Matta, 1978), para além da simples contraposição. De forma semelhante, podemos pensar que a “profundidade e a força” da paródia carnavalesca residem em sua ambivalência, como notou Bakhtin: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (op. cit. p. 10). Ao transpor para racionalidade cinematográfica as concepções de Da Matta e do filósofo russo, pensando nas inversões entre chanchada e paradigma hollywoodiano, compreendo que é justamente nesse ir e vir de conversões e reconversões que encontraremos algo singular no cinema brasileiro. Partamos então para a análise do filme.

Em “Carnaval Atlântida”, vemos diversos elementos satíricos: o personagem Cecílio B. De Milho é uma clara paródia do cineasta americano Cecil B. De Mille, diretor de vários épicos, entre eles “Samson & Delilah” (1949). No filme, Cecílio é um personagem estereotipado, típico burguês, que usa robe e fuma charutos. Mas, no fim das contas, é enganado por Pico e Nico. Regina e Lolita o procuram sempre quando precisam de dinheiro e até a sua pretensa cultura erudita é obtusa. Quando relata suas idéias de realizar uma grandiosa Helena de Tróia, com jacarés e leões, temperadas com cenas de faroeste, o professor Xenofontes estranha: “Mas tudo isso na Grécia?”.

9 Sérgio Augusto (op. cit.) segue a mesma linha desses autores. Carvalho (op.cit.) aponta certas ambigüidades sobre questão racial no filme, mas não as analisa mais detidamente.

Do mesmo modo, o professor não deixa de ser uma ilustração jocosa dos intelectuais que vivem em meio aos livros, longe da realidade que os circunda. No filme, Lolita insiste diversas vezes para ele esquecer o passado e voltar os olhos para os ritmos “calientes” do povo. Graças a ela, Xenofontes deixa sua circunspeção de lado para fazer um filme sobre o presente que, nessa trama, só poderia ser carnavalesco. A bela deusa grega também não escapou do deboche de todo o elenco, tendo sido interpretada por Oscarito que, longe de ser uma bela diva, tampouco era galã.

Em todas essas sátiras, vemos que os papéis se invertem: o conceituado cineasta americano ganha características tolas e o professor de filosofia é transformado em atriz na encenação da epopéia grega. Como nas fanfarras carnavalescas, no filme homens se vestem de mulheres, o popular se sobrepõe ao culto e o esculacho, ao solene (Augusto, *op. cit.*).

Devaneios e fantasias também são características das narrativas carnavaalizadas. Em “Carnaval Atlântida”, os diversos números musicais muitas vezes entram na trama por meio das imaginações das personagens. Pico e Nico projetam uma Helena de Tróia “mais animada e chacoalhada”. Regina se vê em uma fantasia a la Carmen Miranda, cantando e bailando a canção “No Tabuleiro da Baiana”. O farsante Conde de Verduras (José Lewgoy), que faz de tudo para atuar no épico, sonha estar numa limusine, como o verdadeiro galã da noite. Essas imaginações fazem jus ao duplo sentido do termo fantasia, referindo-se tanto ao vestuário utilizado no carnaval quanto às ilusões e imaginações da realidade. No filme, assim como no carnaval, as fantasias das personagens fazem uma “síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostaria de representar” (Da Matta, *op. cit.* p.61).

É interessante notar ainda que esses números musicais estão repletos de elementos de uma certa cultura negra, ao mesmo tempo em que transparecem um determinado ideal de branqueamento. Desde o início das filmagens no Brasil, os negros estiveram, sobretudo, nas bordas das telas, ou em papéis secundários com claro teor pejorativo (Carvalho, 2003). É a partir, porém, justamente, das comédias carnavalescas, que o negro ganhará uma representação de maior peso, notadamente com Grande Otelo e nas filmagens das escolas de samba. Tal presença não está restrita somente à adoção de atores negros e mulatos para papéis centrais. Os sambas, as letras das músicas, o vestuário, o cenário, entre outros elementos, são claras alusões a uma determinada cultura negra. Além dos exemplos indicarem um conflito racial latente, é possível perceber neles uma certa valorização do carnaval, do samba, da morena, entre outros elementos, que nesse período estão sendo forjados como símbolos diferenciados e originais; suficientes para a construção de uma identidade nacional. Vale lembrar

satirizando a polêmica da época entre culto e popular, em outro plano confirma ou até mesmo fortalece um certo modelo hollywoodiano. As paródias nas chanchadas, de acordo com Jean-Claude Bernadet, funcionam num jogo contraditório, que simultaneamente afirma e degrada o modelo. Para que a paródia ganhe efeito, diz ele:

”É necessário que o modelo continue o modelo. Num jogo contraditório, ela ao mesmo tempo confirma o modelo enquanto tal e o degrada. A paródia é inclusive a confissão de que, no momento, não se consegue substituir um modelo por outro. [...] 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” (1978, p.81).

Em “Carnaval Atlântida”, a paródia também pode ser lida dessa maneira: ao mesmo tempo em que satiriza, confirma um certo modelo. Vale lembrar que a piada com o diretor americano De Mille é eficaz, pois ele era muito conhecido na época, causando risadas entre espectadores que logo identificavam a piada (Augusto, op. cit.). Além disso, a opção pela chanchada só é aceita por De Milho com a condição de que o filme sobre Helena de Tróia fosse realizado depois, visto que, no momento, o estúdio não tinha condições de realizá-lo. O projeto grandioso é postergado para um futuro melhor, a escolha é fazer um musical carnavalesco. Nessa perspectiva, vemos uma clara confissão de que não se consegue filmar tal qual o desejado. A alternativa é o deboche, ou “rir, quando devia chorar”, como gaguejava José do Patrocínio muitos anos antes (apud Saliba, 1998, p. 300).

Esse jogo contraditório também se expressa na própria linguagem escolhida para fazer a crítica. Utilizando a mesma linguagem do cinema clássico americano, “Carnaval Atlântida”, em termos formais, não subverte o modelo. Nos diálogos, usa campo e contracampo; nas montagens, continuidades de eixo; e nas encenações cômicas, closes. Essa linguagem, tão usual nos musicais americanos, serve de fôrma para a inserção de elementos referentes a certa noção de brasilidade: no lugar do jazz, um samba; ao invés do sapateado, uma gafeira. Ao que parece, essas semelhanças são notáveis quando se compara os números musicais de “Carnaval Atlântida” com, por exemplo, os de “Broadway Rhythm”, de 1944, e o duo “The Nicholas Brothers”, no filme “Stormy Weather”, de 1943.

Os atores negros e a cultura “mestiça”, nessas imagens, parecem ocupar, tanto na Broadway quanto na chanchada lugares, de certa maneira, semelhantes. No que se refere à questão racial, convém citar ainda que, em “Carnaval

Atlântida”, se Pico e Nico ganham proeminência na narrativa, o filme termina com um close nos casais brancos: de um lado, Oscarito e Lolita, do outro, Augusto e Regina. Tal como no carnaval, no fim, a dupla do morro deixa o centro da avenida.

✱ R ✱ op ✱ R ✱ R ✱ e ✱ d R ✱ A R ✱ R ✱ R ✱ ✱ R ✱ p t ✱ R ✱ R ✱ p ✱ p 1 ✱ R ✱ R ✱ p a ✱ p ✱

Seria simplista, porém, concluir que a carnavalização realizada na chanchada, no fim, só fortalece o modelo. De fato, “Carnaval Atlântida” não se encontra em uma única posição de análise. Nem tanto para céu, como interpretam Stam (op. cit.) e Vieira (op. cit.), que exaltam somente as contraposições no filme, nem tanto à terra, como a análise de Jean-Claude Bernardet, que, no fim, reconhece sobretudo o fortalecimento da paródia ao modelo. Como pontua Da Matta, no carnaval:

“Não há dúvidas de que temos [...] mecanismo de compensação, mas também não existe dúvida de que o mundo da malandragem e do carnaval é rico em potencialidades e inovações. Ele não está numa posição única, inteiramente definida. Não é nem uma função exclusiva da ordem, nem parte das forças da mudança e da igualdade como princípio de justiça social. Está no meio termo, e provavelmente serve aos dois lados. Mas será certamente nesse mundo que a criatividade popular se exerce plenamente” (op. cit. p. 173).

É justamente nesse jogo ambíguo, de ir e vir entre a sátira e a confirmação do paradigma, que podemos encontrar “novos significados contextuais, bem como verificar sua relação com a situação social, política, econômica e intelectual vivenciada pelo país. Melhor, portanto, é pensá-las como ‘produto e produção’” (Schwarcz, 2004, p. 242)¹⁰. Embora esteja clara a perspectiva de subdesenvolvimento pela qual Bernardet compreende a paródia na chanchada — constituindo uma análise, que de certo modo, dialoga com produto e produção —, talvez seja interessante pensar em outros significados que afloram dos

¹⁰ A autora tece esse argumento, questionando a idéia de que a adoção das teses raciais pelos cientistas e instituições entre o período de 1870-1930 no Brasil seria “mero reflexo, uma cópia desautorizada” (idem, *ibidem*). O mais interessante, segundo ela, é “indagar sobre seus novos significados contextuais”. Penso que podemos argumentar o mesmo em torno da adoção do modelo narrativo hollywoodiano, em especial sobre a chanchada.

filmes. Para isso, tomo por base alguns autores que estudaram a cultura popular em diferentes contextos.

No caso da chanchada, parafraseando Bakhtin, o desafio talvez seja pensar como a comicidade ambivalente da paródia “expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem”. Para compreender esse universo e as risadas que dele eclodem, é imprescindível indagar “qual é a sua importância: o que está transmitido com a sua ocorrência e através de sua agência, seja ela um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche ou orgulho”, como explicou Geertz em sua “descrição densa” (1989, p. 8). Em outras palavras, é necessário compreender todo um contexto social para que a piada faça sentido.

Talvez mais do que desvendar somente a conjuntura do evento, é necessário procurar as “cosmologias quase que estruturais” que influenciam a comicidade, como propôs Darnton ao refletir sobre o episódio do “grande massacre dos gatos” (cf. Schwarcz, 1994). De imediato, esse episódio poderia ser lido como mera expressão da luta de classes entre os operários e o dono de uma tipografia, cuja esposa tratava melhor seus gatos do que os empregados. Todavia, tal explicação não dava conta da comicidade com que os operários teriam entendido o massacre — que nos dias atuais, longe de ser engraçado, causaria protestos e indignação. Influenciado pela antropologia, que encontra por meio do estranhamento as melhores “vias de acesso, numa tentativa de penetrar em uma cultura estranha”, Darnton percebeu que, quando “não se está entendendo alguma coisa — uma piada, um provérbio, uma cerimônia — particularmente significativa para os nativos, existe a possibilidade de descobrir onde captar um sistema estranho de significação, a fim de decifrá-lo” (2001, p. 106). Seguindo essa intuição, questionando o porquê das risadas com os gatos e os significados cosmológicos a que tal animal alude, Darnton conclui que os operários:

“jogaram com ambigüidades, usando símbolos que esconderiam seu pleno significado mas, ao mesmo tempo, deixando entrevê-lo o suficiente para fazer de tolo o burguês, sem lhe dar um pretexto para demiti-los. Torciam-lhe o nariz e impediam-no de protestar. Realizar uma façanha dessas exigiu grande destreza. Mostrou que os operários podiam manipular os símbolos em sua linguagem própria, com a mesma eficácia dos poetas [...]” (2001, p. 135).

É nessa destreza em manipular os símbolos, tornando-os suficientemente ambíguos, que os operários podiam se dar ao luxo de rir do burguês, sem que

ele pudesse fazer qualquer retaliação. Essa análise do massacre dos gatos nos dá boas pistas para, quiçá, compreender a riqueza e o esmero na construção da comicidade popular expressa nas chanchadas.

Nesse aspecto, podemos pensar “Carnaval Atlântida” como uma metáfora da própria trajetória do estúdio fundado por Burle e seus companheiros, dentro do contexto cinematográfico da época. De início, bem que se tentou construir um estúdio de cinema que produzisse conforme os padrões “sérios” e admirados dos nossos vizinhos do norte — claro que sempre atentando para construir certa identidade mestiça que nos singularizasse. Algumas tentativas diferentes foram bem sucedidas, como “Moleque Tião”¹¹ (Burle, 1943); outras, nem tanto. A adoção do modelo hollywoodiano, no contexto brasileiro, colocava constrangimentos de diversas ordens, desde aspectos econômicos, sociais, culturais e até políticos. Toda tentativa nessa direção tornava-se sem sentido, criar um cinema brasileiro tal qual o imaginado parecia uma empreitada impossível. O jeito foi apelar para a paródia e a comicidade, que, desde o início dos musicais da Cinédia, causava risadas entre os espectadores.

A paródia e a comicidade foram maneiras originais de amalgamar significados sobre esses projetos iniciais, que quando colocados em prática não perduravam e até se alteravam. Talvez “Carnaval Atlântida” tenha sido a forma de acertar as contas com o malogro do plano inicial com que tanto sonharam Burle, Alinor e companhia. Projeto que também não iria prosperar na Vera Cruz. Ora, a comicidade — e a paródia — não eram apenas meios de expressão num âmbito cinematográfico: diziam respeito a todo um contexto social, político e econômico vivenciado pelos brasileiros desde o advento da República, ultrapassando o Estado Novo, como pontua Saliba (op. cit.).

A comicidade, nesse sentido, foi uma possibilidade de vida dos brasileiros, de ir e vir entre a esfera pública e a privada, numa sociedade que adotava a constituição liberal, mas era marcadamente hierarquizada: “oligárquica, coronelista, nepotista e, acima de tudo, excludente” (idem, p. 305). Essa realidade referia-se à própria vivência dos espectadores da chanchada, mas também aos próprios cineastas brasileiros, em específico os da Atlântida, que lutavam pela sobrevivência do estúdio. O humor paródico, que tão bem se adaptou ao Brasil, seria originário “desse processo psicológico de inversão e sobreposição de dimensões espaço-temporais, dessa rigidez quase mecânica dos nossos sentidos e da nossa inteligência, pela qual ‘continuamos a ver o que não mais está à vista, ouvir o que já não soa,

¹¹ Primeiro filme da Atlântida que fez grande sucesso, cujo enredo baseava-se na biografia de Grande Otelo.

dizer o que não convém, adaptar-nos a certa situação passada e imaginária quando deveríamos ajustar à realidade atual”, de acordo com Bergson (apud Saliba, op. cit. p. 306). Talvez tenha sido esse o caminho percorrido pela Atlântida, que acabou por perceber que o cômico e a chanchada eram uma possibilidade estilística e existencial de realizar um cinema brasileiro — que dizia tanto à situação cinematográfica no Brasil, quanto ao público dos cinemas, num deslocamento cotidiano dos sentidos em que rir acabava sendo “a fórmula brasileira para manter a esperança e afugentar a morte” (Saliba, op. cit. p. 365).

Seria essa possibilidade “mais uma revelação daquela nossa ‘incapacidade criativa em copiar?’” (idem, p. 307), conforme definida por Paulo Emílio? Penso que sim, em alguns aspectos, não tanto em termos de capacidade ou incapacidade criativa, como expressão “do não ser e ser outro” (Gomes, op. cit.). Como explicou Roberto Schwarz, pensar em termos de competência e incompetência, que “opõe o nacional ao estrangeiro e o original ao imitado”, é irreal: “não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte original no imitado” (2002, p. 48). Nesse sentido, parafraseando Lilia Schwarcz, “o desafio é pensar na originalidade da cópia e na elasticidade” do modelo cinematográfico americano, “aplicado em contextos díspares” (op. cit. p. 243). Como vimos, a questão racial nesse processo de ir e vir é um esquema sempre acionado como forma de singularizar o nosso cinema frente ao modelo hegemônico.

Penso, portanto, que a análise do filme “Carnaval Atlântida”, além de ser uma metáfora da trajetória da Atlântida, também nos abre diversas pistas na compreensão tanto da produção cinematográfica daquele período, quanto em sua recepção dentro do contexto em que se insere e, além do mais, atenta para as maneiras como a cultura não apenas reflete como também cria representações, valores e conceitos.



AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: UNB, 1987.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. **Plural – Revista de pós-graduação em sociologia**, São Paulo, FFLCH/USP, 2003.

_____. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 2005.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1973.

MEIRELLES, William Reis. **Paródia e chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares**. Londrina: Eduel, 2005.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. **Cadernos brasileiros**, [S.l.], ano 10, n. 47, p.75-81, 1968.

NULL, Cary. **Black Hollywood: the black performer in motion pictures**. New York: Carol Publishing Group, 1975.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2004.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. São Paulo: Pallas, 2001.

SALIBA, Elias Tomé. A dimensão cômica da vida privada na república. In: SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada: república da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. v. 3.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e imagens do Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Entre amigas: relações de boa vizinhança. In: **Revista USP: dossiê nova história**, São Paulo: USP, 1994.

_____. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: _____. **História da Vida Privada IV**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 2002.

STAM, Robert. **Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard**. New York: Columbia University Press, 1992.

_____. **Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture**. Los Angeles: Duke University Press, 2004.

VIEIRA, João Luiz. From high noon to jaws: carnival and parody in Brazilian cinema. In: STAM, Robert; JOHNSON, Randal. **Brazilian cinema**. New York: Columbia University Press, 1995. p.256-269.



“Carnaval Atlântida”

Atlântida, Brasil, 1952, 95 min

Direção e roteiro: José Carlos Burle

Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Cyll Farney, Colé, José Lewgoy, Maria Antonieta Pons



- "Favella dos meus amores" (Humberto Mauro, 1935)
- "Stormy Weather" (Andrew L. Stone, 1943)
- "Broadway rhythm" (Roy del Ruth, 1944)
- "A dupla do barulho" (Carlos Manga, 1953)
- "Samson & Delilah" (Cecil B. De Mille, 1949)
- "Moleque Tião" (José Carlos Burle, 1943)
- "Noventa anos de cinema brasileiro" (Helena Salem, 1988)



Luis Felipe Kojima Hirano é graduando em Ciências Sociais pela USP.
E-mail: poneis27@uol.com.br