

Paulo Emílio Salles Gomes e Historiografia do cinema brasileiro: Qual o valor estético das chanchadas?

Julierme Sebastião Moraes Souza *

Resumo: Partindo da hipótese de que os artigos presentes na obra “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, do crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes, compõe-se em uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, este trabalho tem como *parti pris* a demonstração de um processo no qual ocorreu uma excessiva desvalorização das chanchadas. Nesta medida, buscaremos dialogar a todo o momento com ao menos duas interpretações possíveis acerca do valor estético das chanchadas, bem como demonstrar que sua desvalorização estética é oriunda, antes de tudo, de uma perspectiva ideológica de construção de significado de um movimento considerado vigoroso esteticamente (Cinema Novo).

Palavras-chave: chanchada, Cinema Novo, valor estético.

Abstract: The hypothesis that the articles in the book "Cinema: trajectory in underdevelopment," the critic and historian Paulo Emílio Salles Gomes, is composed in an array of interpretive history of Brazilian cinema, this work has a *parti pris* a demonstration of a process in which an excessive devaluation of chanchadas. To that extent, we talk all the time with at least two possible interpretations about the aesthetic value of chanchadas and demonstrate that their aesthetic devaluation is coming, after all, an ideological perspective of the construction of meaning of a vigorous movement considered aesthetically (New Cinema).

Keywords: chanchada, New Cinema, esthetic value.

Jean-Claude Bernardet em *Historiografia Clássica do cinema brasileiro* se propõe a criticar alguns princípios teóricos básicos que balizaram a historiografia clássica do cinema nacional. Suas principais críticas são direcionadas à narrativa sobre a história do cinema brasileiro empreitada por Paulo Emílio Salles Gomes. Transitando entre os campos metodológicos e ideológicos da concepção de história de Paulo Emílio, Bernardet não só deixa em suspensão a necessidade de um “nascimento” datado do cinema nacional e a viabilidade de uma periodização da história dessa cinematografia; como também nos revela um tipo de história pautada na produção cinematográfica em detrimento da exibição (BERNARDET, 1995).

À luz da perspectiva de trabalho inaugurada por de Bernardet, o historiador Alcides Freire Ramos nos demonstra um movimento de desvalorização estética da chanchada que, propugnado inicialmente por vários quadros da crítica cinematográfica das décadas de 1950 e

* Historiador, mestrando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPHIS) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

1960, ganha escopo político-ideológico nos artigos de Paulo Emílio, na medida em que o crítico-historiador arregimenta a esta avaliação negativa um elemento fundamental: o “subdesenvolvimento”. Ramos, em um primeiro momento, analisa textos de dois respeitáveis historiadores do cinema nacional: Jean-Claude Bernardet e João Luiz Vieira, nos demonstrando o seguimento da perspectiva de Paulo Emílio que desqualifica a chanchada, entretanto, finalizando seu importante artigo, sinaliza como propostas de rompimento com a perspectiva de Paulo Emílio, as obras de Rosângela Dias (1993) e Sérgio Augusto (1989), que se alicerçam teoricamente nas idéias de Mikhail Bakhtin, particularmente, aquela que enxerga nas manifestações carnavalescas um alto potencial subversivo e transformador que não pode ser ignorado (RAMOS, 2005).

Com base nas reflexões de Bernardet e Ramos, fomos incitados a desenvolver nossa dissertação de mestrado na qual buscamos a partir da demonstração de que Paulo Emílio é matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, investigar o porquê isso ocorreu. Algumas hipóteses estão sendo testadas, porém, ainda estão em andamento. Em função disso, nesta comunicação buscaremos nos ater ao caso da desvalorização estética da chanchada levantando questões a serem discutidas no sentido de tentar elucidar como e porque houve a desvalorização desse movimento na historiografia do cinema brasileiro.

Partindo da premissa de que Paulo Emílio é a matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, e à luz dos apontamentos de Ramos, isso implica que ele também é matriz teórico-ideológica da desvalorização da chanchada, flagramos que além de autores como Jean-Claude Bernardet e João Luiz Vieira, outros como Ismail Xavier (XAVIER, 2001), Fernão Ramos (RAMOS, 1987) e Maria Rita Eliezer Galvão (GALVÃO, 1981) também seguiram à risca a perspectiva interpretativa do argumento de Paulo Emílio segundo o qual as chanchadas “traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento” (GOMES, 1980: 91).

Metologicamente, cotejando na historiografia do cinema brasileiro as interpretações acerca da chanchada e do Cinema Novo conseguimos auferir que, enquanto o primeiro movimento sofre profundas críticas negativas quanto à sua estética e técnica, o segundo é excessivamente elogiado e tomado como modelo de cinema a ser seguido. Diante disso, fomos levados a outro nível do problema: qual é o parâmetro estético utilizado pela historiografia do cinema brasileiro para esta interpretação tão negativa acerca da chanchada?

Com base em Bernardet, Ramos já esboçou que este “suposto” parâmetro estético possui, antes de tudo, profundas raízes de cunho político-ideológico colocadas no contexto de

afirmação da historiografia do cinema brasileiro da década de 1960, ou seja, a historiografia do cinema brasileiro, em grande medida, é escrita por críticos militantes (RAMOS, 2005).

Seguindo esta linha de raciocínio, se atentarmos para este contexto, notaremos que, coincidentemente ou não, nos domínios da produção cinematográfica ocorre o surgimento e a busca de afirmação de uma estética e de um modo de produção expressos pelo Cinema Novo; e no campo político e social há um recrudescimento das idéias nacionalistas e democráticas de cunho esquerdista. Nesse sentido, estes dois elementos são extremamente interessantes para a questão que nos propomos responder.

Nacionalmente, no pano de fundo essencialmente político e ideológico temos, de um lado, as teses desenvolvimentistas isebianas, 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 (TOLEDO, 1982 / SODRÉ, 1976 / PÉCAUT, 1990); de outro, a forte influência das idéias do 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, 1982 / PÉCAUT, 1990). Internacionalmente, temos a ideologia nacionalista e democrática refletida, sobretudo, na luta anti-colonial da guerra da Argélia, a partir de 1958, e no emblemático triunfo da Revolução Cubana em 1959.

Desse modo, a caracterização de nosso país como subdesenvolvido e culturalmente colonizado, bem como a propagação da necessidade da luta antiimperialista em prol do desenvolvimento nacional, foi a leitura da realidade brasileira que tornou possível a união entre teoria (estudos acadêmicos) e prática (produção cinematográfica) nos domínios cinematográficos nacionais. Pois, se na década de 1950 houve impulso nos estudos históricos acerca de nossa cinematografia, mas que não foi acompanhada *pari pasu* pela produção cinematográfica, em contrapartida, na década de 1960, estes estudos, por um lado, obtêm força no campo editorial e adentram a academia conquistando maior respeitabilidade, e de outro, ganham 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; ROCHA, 2003).

Desse contexto de casamento entre estudos históricos cinematográficos e Cinema Novo emergem os ideais de cinema revolucionário, antiimperialista, anti-industrial, e

comprometido com a realidade social do país¹. Seus principais representantes eram, no meio cinematográfico Glauber Rocha, que definia como um dos principais inimigos a serem combatidos o padrão econômico, técnico e artístico da *Vera Cruz* (ROCHA, 2003), e nos estudos históricos Paulo Emílio Salles Gomes, que apontava a necessária luta contra a invasão dos filmes estrangeiros em nosso mercado interno, e desqualificava esteticamente a chanchada a caracterizando como marca de nosso subdesenvolvimento (GOMES, 1980).

Seguindo a linha de raciocínio de Paulo Emílio, que pode ser encontrada também em diversos historiadores do cinema nacional, a chanchada, possivelmente único modelo de cinema produzido no país que detinha público significativo em nossas salas de cinema, é tida como produto mimético do cinema hollywoodiano, totalmente desprovida de ousadia estética ou de qualquer possibilidade de conscientização do público no que tange em apontar as mazelas sociais do país (BERNARDET, 1979; 2007/ GALVÃO, 1981/ GOMES, 1980/ RAMOS, 1987/ XAVIER, 1978; 2001). Logo, acentua nossa alienação cultural, efeito mais direto no plano da cultura de nosso subdesenvolvimento econômico. Tendo tudo isso em vista, emerge a principal questão dessa comunicação: Qual o verdadeiro valor estético das chanchadas? Obviamente, aqui, não esgotaremos as hipóteses que possivelmente respondem tal questão, porém, nosso intuito é sinalizar a partir de agora alguns elementos que podem ser debatidos nesse sentido.

É impossível investigar o verdadeiro valor estético da chanchada sem levar em consideração o ideal de cinema a ser produzido no Brasil que nossa historiografia, em consonância com o Cinema Novo, expunha na década de 1960. Que fique bem claro: nosso foco não é atacar o Cinema Novo, mas, sim, vir em defesa de um potencial estético da chanchada que foi desprezado.

Historiadores e cinemanovistas, à luz das perspectivas nacionalista e revolucionária supracitadas, defendiam a idéia de que no processo de afirmação da identidade nacional, o cinema possuía papel fundamental no sentido de evidenciar as mazelas sociais no intuito de conscientizar o público de sua situação econômica, social, política e cultural, subdesenvolvida. É sob essa leitura de bom cinema que os filmes, *Aruanda*, de Linduarte Noronha; *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha; *A grande feira*, de Roberto Pires; *Os cafajestes* e *Os fuzis*, de Ruy Guerra; *Rio, 40 graus*, *Rio, Zona norte* e

¹ É interessante notar a similaridade das idéias dos jovens cineastas do Cinema Novo em do movimento modernista de 1922 que, sem dúvida, foi uma das matrizes estética de diversos críticos-historiadores que estudam cinema nacional nesse período, inclusive, Paulo Emílio Salles Gomes.

Vidas secas, de Nelson Pereira dos Santos; *O desafio*, direção de Paulo César Saraceni; e muitos outros, adquiriam o prestígio perante inteligência nacional e internacional.

Enquanto isso, as chanchadas, apesar de exprimirem muito da realidade nacional e do caráter do homem brasileiro, haja vista, filmes como *Carnaval no fogo*, *Aviso aos Navegantes*, *Aí vem o barão*, *Alegria de viver*, *O petróleo é nosso*, todos de Watson Macedo; *Carnaval na Atlântida*, de José Carlos Burle; *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileli; *Nem Sansão nem Dalila*, *Matar ou correr*, *De vento em poupa*, *O homem do Sputnik*, todos de Carlos Manga, são vistos como produto mimético do cinema hollywoodiano, sem inovação artística, descompromissada com a realidade nacional, e muito menos, fomentadora de qualquer tipo de conscientização do público.

Filmes como *O homem do Sputnik* e *Nem Sansão nem Dalila* merecem um maior desenvolvimento de nossa parte. Acerca do primeiro, à luz da perspectiva Bakhtiniana, Sérgio Augusto aúfere críticas na película com relação às relações burocráticas e descompromissadas de nossas repartições públicas, à futilidade dos padrões de consumo da burguesia nacional e à guerra fria (AUGUSTO, 1989). Sobre o segundo, o mesmo historiador enfoca o caráter de sátira atinente à própria condição subalterna do cinema nacional, ao populismo, às alianças políticas, e ao golpismo militar (AUGUSTO, 1989). Acrescentaríamos que ambas as películas destringem o caráter psicológico do homem do brasileiro e sua maleabilidade de comportamento perante as mais variadas situações. Não obstante, o contexto político e ideológico que o país vivenciava no momento de gênese da historiografia universitária, aliado à afirmação do Cinema Novo enquanto modelo de cinema a ser seguido, não possibilitaram aos estudos históricos enxergar qualquer tipo de valor positivo nas chanchadas; nos casos raros de avaliação positiva, a historiografia apontava a forte relação da chanchada com o público, porém, automaticamente desqualificando esse público o atribuindo o caráter de alienado.

Um fator a ser observado é que a historiografia universitária e Cinema Novo, em sua articulação, possuíam veículos de afirmação de seu ideal de cinema que as chanchadas não possuíam. Enquanto as chanchadas esgotavam-se em sua relação com o público, cinemanovistas como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni, espalhavam seus ideais estéticos em jornais, revistas e cineclubes.

Outro ponto de divergência entre o ideal cinemanovista assimilado pela historiografia e o tipo de cinema expresso pela chanchada reside no fator de influência do cinema estrangeiro. Enquanto a chanchada se espelhava na forma do cinema de Hollywood para fazer suas paródias, o Cinema Novo contraditoriamente criticava a utilização formal do filmes

estrangeiros por parte da chanchada, sobretudo, os norte-americanos, e assimilava a estética *neo-realista* italiana de Rossellini e De Sica, e a “política dos autores” de Godard e Truffaut no *Cahiers do Cinéma*. No momento em que surgiram apontamentos nesse sentido, os cinemanovistas mudaram o foco de suas críticas, que antes eram contra qualquer invasão estrangeira no mercado interno, tanto no conteúdo como na forma, para o caso específico do cinema americano. Que fique bem claro: nosso foco não é atacar o Cinema Novo, mas, sim, vir em defesa de um potencial estético da chanchada que foi desprezado.

A questão do acesso ao público é importantíssima. Indubitavelmente, a chanchada possuía uma parcela do público muito maior do que aquela conquistada pelo Cinema Novo. Desse modo, para os cineastas do Cinema Novo e os historiadores, além dos filmes estrangeiros invadindo nosso mercado exibidor, outro inimigo na conquista desse mercado seria a chanchada. Infelizmente, naquele momento, os cinemanovistas se furtaram em analisar a essência dos elementos que ligava a chanchada ao público a fim de se utilizarem de tais para alcançar parcela maior de espectadores, para atacar o valor estético das chanchadas e desqualificar seu respectivo público. Nesse sentido, Alcides Freire Ramos revela que a historiografia valoriza o esquema de produção-distribuição-exibição da chanchada (RAMOS, 2005: 14). Porém, flagramos que esta foi uma das preocupações de historiadores e cineastas que ficaram somente na teoria, haja vista suas cobranças para que o Estado resolvesse a situação desprivilegiada do filme nacional em nossas salas de cinema. Um raro caso de conquista significativa do público foi *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, que, embora não contasse com um esquema similar ao da chanchada de produção-distribuição-exibição, incorporou alguns de seus elementos estéticos e se valeu da popularidade de Grande Otelo.

Outra idéia que pode ser debatida diz respeito à idéia de cinema enquanto entretenimento e cinema enquanto arte. Para os cinemanovistas e a historiografia universitária, o cinema enquanto entretenimento, que é fator claro nas chanchadas, não é veículo de conscientização, muito menos pode ser considerado como arte. De acordo com Ismail Xavier, na cabeça de Glauber Rocha, arauto dos cinemanovistas, a apreciação do estilo e do desempenho dos cineastas seria essencial para a construção de uma escola nacional, pois o filme, embora veículo de realidades e participante do complexo cultural, deveria ser examinado com rigor em termos do cinema como arte. (ROCHA, 2003: 9).

Todas essas questões levantadas, em última instância nos remetem à consideração de que as chanchadas foram desqualificadas em um contexto que nenhum outro tipo de manifestação cinematográfica senão aquela expressa pelo Cinema Novo obteria críticas

positivas. O próprio Paulo Emílio; mentor intelectual dos cinemanovistas e matriz interpretativa da história do cinema brasileiro, apontou que as chanchadas vinham a contragosto dos ideais dos ocupantes (lê-se interesses estrangeiros) e que tinham elementos de criatividade em seu contato com o público brasileiro. No entanto, o radicalismo do período elidiu tais argumentos (GOMES, 1980: 91).

Alcides Freire Ramos aponta que na historiografia clássica do cinema brasileiro ocorreu o seguimento de uma concepção estética fortemente ancorada na tradição clássica ocidental (Platão e Aristóteles) na qual valorização da tragédia (tida como imitação de um caráter elevado do homem tendo por efeito a catarse), em detrimento da comédia (concebida como imitação de homens inferiores) é um fato consumado (RAMOS, 2005: 3-4). Aliado a tais argumentos, acrescentaríamos o fato de que a chanchada foi desqualificada esteticamente por não se enquadrar nos projetos políticos e ideológicos que a intelectualidade nacional (cinemanovistas, intelectuais de esquerda e historiadores) elaborara para o país.

Podemos notar que, até mesmo a concepção estética de que Ramos faz menção, por diversas vezes fica em segundo plano, pois o horror ao cinema puramente enquanto manifestação artística também é criticada, haja vista a aversão às produções de Bergman, consideradas alienadas e representantes de um cinema descomprometido com os problemas reais (ROCHA, 1981). Nesse sentido, a função da arte é um elemento essencial para o debate. A expressão artística da chanchada não era o tipo de arte que encaminhava a representação de nós mesmos que a inteligência historiográfica e cinematográfica queria passar para o público, muito menos servia ao propósito das rupturas políticas, sociais, econômicas e culturais projetadas naquele momento na sociedade brasileira. Em poucas palavras, não era considerada arte engajada.

Em verdade, estamos diante de uma questão mais ampla e complexa que não se restringe somente à desvalorização da chanchada, e pode muito bem ser traduzida pela hierarquização estética das formas artísticas. Com pouquíssimas exceções, também os filmes dos primórdios de nossa cinematografia; os da *Cinédia*; e os da *Vera Cruz*, são colocados em um patamar estético abaixo da produção do Cinema Novo. Alcides Freire Ramos chama atenção para a importância dos trabalhos de Rosangela Dias e Sérgio Augusto, porém, faz a ressalva segunda a qual não basta que os historiadores do cinema brasileiro se utilizem de métodos e técnicas típicas da disciplina histórica a fim de valorizar esteticamente as chanchadas, pois é preciso também, que estes historiadores interajam com o momento presente de suas pesquisas, que, inclusive, é um momento de redefinição dos paradigmas estéticos (RAMOS, 2005: 14).

Tendo em vista que os paradigmas estéticos do período de construção dessa desqualificação estética da chanchada é, sobretudo, influenciada por parâmetros políticos e ideológicos, gostaríamos de argumentar que os trabalhos de Rosangela Dias e Sérgio Augusto são um passo importante para rompermos com a desqualificação das chanchadas, pois eles quebram com a idéia de que essas fitas acentuavam a alienação cultural, porém, não são suficientes. Ao apontarem que as chanchadas promoviam a subversão através do riso, do cômico, do carnaval, estes trabalhos tomam como pressuposto o mesmo parâmetro ideológico com que Paulo Emílio, seus seguidores e os cinemanovistas se utilizaram para desqualificar esse movimento. Somente demonstrar que as chanchadas não acentuavam a alienação cultural seguindo o mesmo parâmetro político e ideológico que a desqualificou, isto é, seguir a idéia de arte engajada, reduz as chanchadas a si mesmas, pois, isso não quer dizer que a recepção dessas fitas por parte do público se dava no sentido subversivo do qual Dias e Augusto falam.

Contudo, acreditamos que a contribuição para se descobrir o verdadeiro valor estético da chanchada necessariamente tem que passar por três processos: primeiro, se desvencilhar dos parâmetros ideológicos que deram perenidade à desqualificação estética das fitas carnavalescas, e isto não se resume em negar sua característica mimética ou alienante; segundo, como aponta Ramos, aprofundar-se no contato dessas fitas com o público no propósito de obter elementos típicos da cultura popular nacional (RAMOS, 2005: 14); e por último, buscar nos elementos de brasilidade desses filmes sua principal contribuição estética, pois essas fitas, sobretudo, aquelas que elucidam um psicologismo do homem brasileiro, nosso caráter, nossa maneira de se comportar nas mais variadas situações, são riquíssimas para tal empreitada. Uma hipótese a ser testada nesse sentido, e possivelmente testaremos algum dia, é buscar esse verdadeiro valor estético da chanchada em seus elementos de brasilidade, em outros termos, nos elementos que representam o caráter do homem brasileiro, tão discutidos por autores clássicos como Sérgio Buarque de Holanda, Oswald de Andrade e Darci Ribeiro.

Referências Bibliográficas

- AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Brasil em tempo de cinema.** São Paulo, Companhia das Letras, 2007. Publicada originalmente em 1967.

CARONE, Edgar. **O PCB – 1943 a 1964.** São Paulo: Difel, 1982.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como chanchada:** cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema:** o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil:** entre o povo e nação. São Paulo: Ática, 1990.

RAMOS, Alcides Freire. **Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico:** redescobrimos a chanchada. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n. 4 outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Art, 1987.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

_____. **Revolução do cinema novo.** Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação histórica do Brasil.** 9.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB:** Fábrica de ideologias. 2.ed. São Paulo, Ática, 1982.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte:** um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Cinema brasileiro moderno.** 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.