

**O cômico em tempos de dramas: uma análise das comédias
cinematográficas produzidas durante os Governos Militares brasileiros**

Dra. Sandra C. A. Pelegrini (PPH/UEM).

Gustavo Batista Gregio (PPH/UEM).

Os primeiros indícios das produções cinematográficas no Brasil surgiram nos anos finais do século XIX, alguns estudiosos da sétima arte apontam o ano de 1898 como o marco inicial, outros o ano de 1897. No entanto, o foco principal dessa pesquisa não é definir o exato momento da primeira filmagem em solo brasileiro, mas de demonstrar o papel do cinema como fonte de análise da História contemporânea brasileira; apreender a relevância da linguagem cômica na produção fílmica e sua relação com as questões vivenciadas naquele contexto. Para tanto, abordaremos o gênero cômico cinematográfico e suas principais características na segunda metade do século XX, em especial na década de 1970 – um dos períodos de maior repressão e autoritarismo da história política do país.

Inicialmente é necessário rastreamos as principais características do gênero cômico, nesse sentido, partimos do pressuposto segundo o qual a “comédia” é apontada como uma “das formas principais do drama, que enfatiza a crítica e a correção através da deformação e do ridículo. O efeito principal é provocar o riso”. (VASCONCELOS, 1986, p. 46). Desde suas origens o riso e humor são considerados expressões culturais humanas. Na antiguidade, por exemplo, o cômico era um gênero popular e quando comparado à tragédia era tomado como estilo inferior, uma vez que primava pela “imitação” de homens simples, membros dos segmentos menos abastados; a epopeia e a tragédia, no entanto, representavam personagens nobres, tomados como seres superiores aos homens comuns.

10.4025/6cih.pphuem.452

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (ARISTÓTELES, 1991, 250).

Segundo Propp (1992) o cômico sempre, direta ou indiretamente, está ligado ao homem, sendo o riso uma poderosa arma de destruição, capaz de aniquilar a falsa autoridade e a caluniosa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio. De acordo com o autor existem dois aspectos diferentes a serem tratados: o “riso satírico” e o “riso humorístico”; um visa ao escárnio e o outro não; o primeiro está ligado à esfera do cômico e funciona como um controlador social; o segundo parece um riso natural, sem significado ideológico e orientação social. Entretanto, Propp (1992) alerta que somente o “riso de zombaria” tem a função de destruir ou humilhar seu objeto. Apenas este aspecto do riso está constantemente atrelado à esfera do cômico. Ele é o mais frequente e é o tipo fundamental de riso humano.

É preciso ressaltar ainda que, na verdade, as manifestações do cômico não estão separadas umas das outras: as separamos aqui para maior clareza de exposição, mas elas são estritamente ligadas entre si, de tal forma que muitas vezes não é possível dizer a que aspecto da comicidade se refere um ou outro caso particular. Eles se referem ao mesmo tempo em vários aspectos. Quando, por exemplo, numa anedota popular conta-se que um tolo serra o galho sobre o qual está sentado e não escuta o aviso de uma pessoa que está passando e logo em seguida cai no chão ou na água, temos uma manifestação de alogismo com o consequente rebaixamento da vontade. (PROPP, 1992, p. 178).

Para Bergson (1983) o riso só pode ser compreendido a partir de sua acepção social, entre indivíduos que fazem parte de um grupo com características comuns entre si. Inicialmente, o autor chama atenção para três aspectos relacionados ao riso: 1º não há comicidade fora do que é propriamente humano; 2º há uma insensibilidade que naturalmente acompanha o riso; e por fim, o riso sempre exige uma participação de outra inteligência que dele compartilhe, já que “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 1983, p. 08).

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a ideia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 1983, p. 09).

Para Bergson e Propp o cômico e o riso são características inatas dos seres humanos, mesmo que algumas pessoas sejam mais propensas ao riso do que outras, devido suas condições históricas e sociais; o riso deve ser visto como forma de protesto, capaz de quebrar as regras pré-estabelecidas da sociedade e promover a demonstração do descontentamento do social através do cômico.

O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingá-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade. (BERGSON, 1983, p. 92).

No cinema brasileiro, o gênero cômico pode ser observado em inúmeros enredos fílmicos, no entanto, antes de exemplificar a relevância desse gênero, é necessário demonstrar as principais características que o cinema nacional adquiriu durante o século XX, a partir da década de 1930. O cinema esteve presente em diversas discussões acerca do seu papel de representação e de construção da identidade do povo brasileiro. O cinema pode ser abordado de diversas formas, entre elas, como produto de mercado, envolvendo um estudo acerca do seu papel econômico na sociedade, mas também, como expressão e produto cultural.

Foi a partir da década de 1930 que o cinema passou a ser visto como ferramenta relevante pelo Estado. Durante esse período o Brasil foi marcado por inúmeras transformações políticas, econômicas e culturais. No contexto cultural, a definição de uma cultura nacional ganhou destaque, pois se tornou necessário definir o que era “ser brasileiro”, e as manifestações artísticas fizeram parte desse debate, e o cinema não deixou de se fazer presente nessas discussões. Nesse período surge uma questão: o que é o cinema brasileiro?

Inicialmente o cinema brasileiro era apenas associado à diversão popular, após a década de 1930, a produção cinematográfica nacional passa a ser vivenciada pelo seu possível papel na integração do povo brasileiro. Getúlio Vargas percebeu que o cinema teria características elementares no auxílio de sua política nacional e poderia ser utilizado como símbolo de progresso. Pouco antes de instituir o Estado Novo, Vargas se refere ao cinema como:

10.4025/6cih.pphuem.452

(...) entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam. (...) Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu. (VARGAS, 1934, p. 187-189).

Segundo Vargas o cinema teria como função aproximar a população brasileira, dispersa no gigantesco território nacional, assumindo um papel educativo ligado à integração nacional e a centralização administrativa do poder.

O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Baía, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os cidadãos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir. (VARGAS, 1934, p. 188).

Durante o Estado Novo houve uma tentativa insistente de transformar o cinema em uma ferramenta educativa e de integração nacional. O cinema poderia ser portador da ideologia nacionalista de Vargas, e foi com esse intuito que, em 1936, o Ministério da Educação criou o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Três anos depois, instituiu o Departamento de Difusão Cultural (DPDC), transformado em Departamento de Informação e Propaganda (DIP), diretamente ligado ao Ministério da Justiça, tomado como órgão responsável pela divulgação da política governamental e usado pela censura oficial dos meios de comunicação. O DIP se estruturava em cinco divisões: Divulgação, Imprensa, Teatro, Radiodifusão e Cinema. Desse modo, o cinema é incorporado pelo Estado, destacando-se como meio de propaganda política.

Segundo Xavier (1978) seria nas telas e não nas ruas que se deveria produzir a imagem de progresso do país. Os elogios à dignidade do cinema como

arte nova e independente seriam suplantados pela preocupação com o cinema educativo e sua implantação no Brasil. Nesse contexto a revista *Cinearte* (1926-1942) fundada por Mário Behring e Adhemar Gonzaga seria a porta voz da ideia de uma imagem nacional representada pelo cinema, estabelecendo os critérios do que seria um bom filme, indicando aquilo que merecia ser projetado na tela, como o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossa natureza. Toda essa estrutura montada e difundida pelo Estado, demonstra o destaque que o cinema adquiriu após os anos de 1930.

A relação entre Estado e cultura nesse período foi fundamental para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no Brasil e o surgimento do mercado e dos estúdios de cinema. Desse modo, da década de 1930 aos anos iniciais de 1950, fez grande sucesso no cinema nacional às chanchadas, gênero ligado aos filmes musicais hollywoodianos e consagrado como um típico gênero carioca entre 1935-1936 com *Alô, alô, Brasil* e *Alô, alô carnaval* de Adhemar Gonzaga, com a participação de Carmem Miranda. As chanchadas representavam paródias dos filmes hollywoodianos, suas projeções eram bem-sucedidas com o público, que faziam fila para assistirem seus cômicos galãs, mocinhas, vilões e também os cantores do rádio, que assim difundiam sua imagem nos lugares mais afastados do país. “O gênero era intimamente ligado a vida cultural brasileira (teatro de revista, carnaval, circo, radiodifusão etc.), o que ajudava a explicar sua longa trajetória.” (MACARIO, 2006, p. 95).

Esse gênero foi produzido por companhias cariocas como a Cinédia, a Brasil Vita Filme, a Sonofilmes, e a famosa Atlântida, criada em 1941, sendo a maior produtora de chanchadas do período. O primeiro filme produzido pela Atlântida foi *Moleque Tião*, de 1943. Que conta a história de Sebastião da Prata (Grande Otelo), um negro do interior que, na intenção de se tornar um grande artista, enfrenta diversos obstáculos, mas um dia, por meio da ajuda de um maestro, consegue realizar seu sonho.

O sucesso que a chanchada alcançou junto ao espectador brasileiro é proveniente da concepção temática adotada nos enredos. O riso presente na chanchada nos remete a paródia e ao deboche, em que o escárnio se apresenta,

mesmo que de forma discreta. As chanchadas produziram malandros felizes, tipicamente cariocas, imortalizados por Oscarito e Grande Otelo, apresentando o que seria o jeito cordial do brasileiro e elencaram o Carnaval como manifestação definitiva da cultura popular brasileira. O filme *Carnaval no fogo* (1949) é tido como a obra que consagrou à dupla Oscarito e Grande Otelo e confirmou a política de estrelismo no cinema, devido à forma com que se construíram durante a narrativa fílmica as relações entre herói, mocinha e vilão.

Tal triângulo criou os primeiros atores exclusivamente cinematográficos com os quais nosso público pôde ter uma identificação maior durante os anos seguintes, uma vez que a maioria dos outros astros e estrelas famosos do cinema brasileiro era proveniente do teatro, do rádio ou do circo. (VIEIRA, 1989, p. 161).

Em São Paulo a produção cinematográfica mais significativa ocorreu a partir da criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949. O mercado cinematográfico passou a ser configurado de forma industrial, com o auxílio da burguesia paulista e os intelectuais da época. A Vera Cruz era a promessa de um novo cinema nacional, pois inaugurava uma nova fase na cinematografia brasileira, a produção de um cinema sério em oposição ao cinema burlesco, carnavalizado, realizado pela Atlântida.

Em 1941 é criada a Atlântida, que passa a produzir uma média de três chanchadas por ano, e em 1949 a Vera Cruz, que pretendia explorar um polo cinematográfico em São Paulo. [...] Entre 1935 e 1949 tinham sido produzidos em São Paulo somente seis filmes. A criação desses novos centros de produção tem consequência direta no mercado cinematográfico nacional; entre 1951 e 1955 foram realizados 27 filmes em média por ano. (ORTIZ, 2001, p. 42).

É nesse contexto que surge os cômicos filmes de Amácio Mazzaropi, que estreia no cinema em 1952, com o filme *Sai da Frente*, produzido pela Vera Cruz, no qual encarna um caipira que sai do campo e vem para a cidade grande. Entretanto, Mazzaropi já tinha uma vasta experiência cômica no teatro, no circo, no rádio e em algumas participações na televisão.

A maioria dos filmes de Mazzaropi vai explorar a figura do caipira, seja um caipira rural ou já urbanizado, desse modo, o ator se torna a imagem representativa da figura do caipira na sociedade brasileira, deixando sua marca na produção

cômica do cinema brasileiro. É com o grande sucesso *Jeca Tatu* de 1959, que ele próprio produziu a partir da adaptação da obra literária de Monteiro Lobato, que o ator passa a ter destaque nacionalmente, sendo lembrado até os dias de hoje.

Com o passar dos anos as chanchadas entraram em crise, e com ela a Atlântida, que encerrou suas atividades em 1962, alguns anos após o fim da Vera Cruz que fechou em 1954. As cômicas chanchadas dos anos finais de 1950 eram vistas como ultrapassadas, devido à repetição exagerada de uma mesma fórmula, mas, outros fatores também influenciaram no fim do gênero, entre eles: à transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, a popularização da televisão e o surgimento do movimento cinemanovista.

O cômico voltaria com maior destaque no cinema nacional cerca de uma década depois, com o gênero das comédias eróticas, vista como a herdeira das características da chanchada com um pouco mais de malícia. Segundo Seligman (2003) com a chamada “revolução sexual” do final da década de 1960, o Brasil fez o que o resto do mundo já fazia, adequou o cinema nacional ao mercado de consumo, explorando a nova vertente do erotismo e da sexualidade.

A pornochanchada não fez mais nada do que se ocupar de uma fresta aberta pelo mercado de consumo, produzindo filmes “supostamente eróticos”, tão “pornográficos” quanto a grande massa espectadora desejava ver e tão “inócuos” quanto a censura militar prezava pra um país que caminhava rumo ao desenvolvimento. (SELIGMAN, 2003, p. 39).

Entre os primeiros filmes do gênero se destacam *Os paqueras* (1969) de Reginaldo Farias, *Adultério à brasileira* (1969) de Pedro Rovai, *Memórias de um gígolô* (1970) de Alberto Pieralisi, *Lua de mel e amendoim* (1971) de Fernando de Barros e *A viúva virgem* (1972) de Pedro Rovai. A rotulação dos filmes em pornochanchadas só aconteceria após 1973. Esse rótulo designava os filmes que abordavam o erotismo e a insinuação de sexo, o “pornô”, e as comédias, que tinham inspiração nas chanchadas, que eram produzidas para o consumo popular, sem muita sofisticação, esses filmes englobavam enredos envolvendo melodramas, suspense, aventura, ação policial e até o horror.

A pornochanchada desde seu início foi criticada pelos setores mais conservadores e intelectualizados da sociedade, pois traziam em seus enredos

10.4025/6cih.pphuem.452

aspectos como a banalização do sexo, o machismo, a exploração do corpo feminino, o falocentrismo, entre outros. Esses filmes representavam de forma tão convincente esses aspectos do imaginário cotidiano, que acabaram por gerar furiosos ataques para seus idealizadores. Para Simões (1981) os críticos viam a pornochanchada como uma distorção estética, feita sob medida para passar pelo crivo da censura. Os argumentos utilizados eram de ordem moral, típicos da classe média. Eles eram também indicativos de uma forma de angústia dos cronistas frente a um comportamento considerado grosseiro.

As pornochanchadas não foram a favor, tampouco instrumento de combate da ditadura. Esse gênero segundo Seligman (2004) veio por uma confluência de fatores propícios, ocupar uma faixa de mercado que não estava sendo explorada.

A pornochanchada não criou nada de novo, apenas incrementou com os ares da época em que surgiu elementos já conhecidos e aprovados pelo público das classes médias e populares, uma vez que nas décadas de 60 e 70 o cinema no Brasil era uma diversão acessível. (SELIGMAN, 2004, p. 9).

Nesse mesmo período, outros filmes cômicos paralelos à produção da pornochanchada também foram produzidos no Brasil, atraindo a atenção do mercado nacional, são os filmes produzidos pelos Os Trapalhões que fizeram grande sucesso com o público brasileiro. Desde o ano de 1965, com o filme *Na onda do iê-iê-iê*, Os Trapalhões faziam do cômico sua fórmula para o sucesso no cinema, o dueto formado inicialmente por Antônio Renato Aragão (Didi) e Manfred Sant'Anna (Dedé), com o passar dos anos ganhou dois novos integrantes Antônio Carlos Bernardes (Mussum) e Mauro Faccio Gonçalves (Zacarias), se tornando o quarteto cômico de maior sucesso do cinema e da televisão brasileira. Os filmes d'Os Trapalhões estão entre os maiores sucessos de bilheteria do país, destaque para: *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão* (1977), *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (1978), *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981) com mais de cinco milhões de espectadores cada.

O gênero cômico apresentado pelos Trapalhões tem origem na farsa, na *commedia dell'arte* e no riso circense. A temática dos enredos desses filmes é o principal fator de sucesso da trupe, pois vai de encontro com o espectador comum.

Os Trapalhões normalmente levavam para a tela a imagem do povo brasileiro, do nordestino, da seca, da fome, dos pobres e miseráveis, demonstrando que apesar das dificuldades cotidianas, não deixavam de sonhar e vivenciam experiências alegres com prazer e imaginação. Essas características fazem com que o espectador se identifique por vários momentos com essa realidade representada nos filmes.

A maior parte dos filmes do grupo foram produzidos durante o Governo Militar brasileiro, principalmente após a instauração do Ato Institucional Número 5, em 13 de dezembro de 1968, que entre suas diretrizes, intensificava a censura e repressão aos meios de comunicação que teciam críticas ao Estado. Desse modo, podemos assinalar que muitos dos filmes representam no cinema brasileiro as ideologias do movimento Cinema Novo da década de 1960, que era de representar a população brasileira, com suas mazelas e sofrimentos. Todavia, fazem isso de forma sutil e cômica, passando despercebido pela censura do Estado, que certamente vivenciava essa produção como cômicas paródias populares. “Os Trapalhões transportam para a tela a concretude do precário, mas nela transitam livres das amarras do cotidiano”. (LUNARDELI, 1996, p. 59).

O gênero cômico atravessou todo o século XX, passando pelo rádio, posteriormente pela televisão, e conseguiu uma continuidade até mesmo no mercado cinematográfico, que apresentava uma produção frágil, interrompida várias vezes por crises. Esse gênero é capaz de refletir com dinamismo as mudanças da sociedade. Segundo Horton (2000) ao assistirmos as comédias de maior popularidade de um determinado país, tanto da televisão, quanto do cinema, podemos compreender a conjuntura da sociedade.

Desse modo, compreendemos que as chanchadas dos anos de 1940/1950, os filmes do Mazaropi de 1950/1980, as denominadas pornochanchadas a partir dos anos 1970, juntamente com a série de 37 filmes d’Os Trapalhões entre os anos de 1965 a 1991, formam um conjunto de elementos para entendermos a manifestação da comicidade na cultura brasileira e também desempenham papel considerável como fontes historiográficas para a compreensão da sociedade e da cultura brasileira, sendo produto cultural da produção cômica e popular do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A estética do Filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERNARDET, Jean Claude. **Acreditam os brasileiros em seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens**. In: Revista da USP. Dossiê Cinema Brasileiro, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- HORTON, Andrew. **Laughing Out Loud - Writing the Comedy Centered Screenplay**. Berkeley; Los Angeles: Oxford USA: University of California Press, 2000.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. **Ô psit! O cinema popular dos Trapalhões**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- MACARIO, Leonardo Côrtes. **Um Outro Macunaíma: A recriação da rapsódia na trajetória do Cinema Brasileiro**. Tese de Doutorado - Instituto de Letras. Niterói: UFF, 2006.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PELEGRINI, Sandra C. A. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano**. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: USP, 2000.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

10.4025/6cih.pphuem.452

SELIGMAN, Flávia. **Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro.** Sessões do Imaginário, nº 9. Porto Alegre: Famecos/PUCRS, 2003. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/787/8981>>. Acesso em 20 de julho de 2013.

_____. **A Tradição Cultural da Comédia Popular Brasileira na Pornochanchada dos Anos 70.** 2004. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/159299629672313461185125523425022782797.pdf>>. Acesso em 20 de Julho de 2013.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **O imaginário da Boca.** São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

TURNER, Graeme. **Cinema Como Prática Social.** São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VARGAS, Getúlio. **O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país.** 1934. In: Biblioteca da Presidência da República. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/download>>. Acesso em 20 de Julho de 2013.

VASCONCELLOS, Luis Paulo. **Dicionário de Teatro.** Porto Alegre: L&PM, 1986.

Vieira, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro.** 2ª edição. São Paulo: Art Editora. 1989.

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