

Chanchada, pornochanchada e comédia da retomada:
a transformação do gênero no cinema brasileiro¹Simone Maria Rocha²
Renné Oliveira França³**Resumo**

O objetivo deste artigo é apresentar uma análise de gêneros audiovisuais que escapa ao modo convencional de análise textual. Propomos compreender gênero como categoria cultural e não como propriedade do texto, uma vez que na definição de tal categoria leva-se em conta práticas culturais que envolvem mercado, audiência, contexto sócio-histórico etc. Examinar os mecanismos do texto não é suficiente para explicar como os gêneros operam em grandes contextos culturais. Analisaremos, a partir de algumas dessas práticas culturais, o percurso do gênero que iniciou com a chanchada, passando pela pornochanchada e, por meio de transformações, levou às comédias da retomada do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Análise cultural, Gênero, comédia, cinema brasileiro.

Abstract

The aim is to present an analysis of audiovisual genres that do not fit into conventional textual analysis. We propose to understand genre not as intrinsic to texts but as a cultural category, since the definition of that category takes into account cultural practices such as industrial and audience practices and social context. It is not enough to investigate textual mechanisms in order to explain how genres operate in wider cultural contexts. We propose to analyze, starting from some of these cultural practices, the route of the genre that began with the chanchada, passed through pornochanchada and, by means of some transformations, led to the comedy of Brazilian Movies from the 1990s.

Key words: Cultural analysis, genre, comedy, Brazilian Movie.

¹ Agradecemos ao CNPq o auxílio financeiro concedido.

² Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ com pós-doutorado em Comunicação pela UFMG. Professora do PPGCOM/UFMG e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Cultura e Mídia. smarocha@ig.com.br

³ Doutorando em Comunicação Social pela UFMG. Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade, sub-grupo GRISPRESS. renneoliveira@yahoo.com.br

Introdução

O que é uma comédia no cinema brasileiro? A resposta parece fácil, mas muitas vezes não pensamos que ela depende da época em que a pergunta foi feita. Comédia já foi sinônimo de Oscarito e Grande Otelo, mas também de mulheres nuas e ousadas cenas de sexo. Ultimamente, ganhou os rostos de Tony Ramos e Glória Pires.

As comédias carnavalescas conhecidas como chanchadas atraíam muitos brasileiros nos anos 40, com seus ídolos do rádio, marchinhas de carnaval e jargões humorísticos. Já nos anos 70, o erotismo foi acrescentado ao seu enredo e ganhou enorme adesão popular. No cinema da Retomada a comédia passou a atingir um público acostumado à alta qualidade da televisão e com o cinema de Hollywood, abandonando de vez o estigma de “mulher pelada e palavrão” que era associado ao gênero.

Abordar as transformações do gênero, entendido como uma categoria cultural e não como uma propriedade intrínseca ao texto, é o objetivo do presente artigo. Pretendemos compreender a comédia brasileira no cinema como um gênero em constante transformação, aberto a influências externas ao seu texto e sempre ligado ao fluxo da dinâmica cultural.

Utilizamos a abordagem de Jason Mittell (2004) sobre o conceito de gênero e partimos para uma descrição histórico-social de nosso cinema na tentativa de compreensão da comédia brasileira. Sem convocar uma análise textual propriamente dita e partindo para uma elaboração da historiografia do gênero e de seus entrecruzamentos com fatores contextuais, industriais e relacionados ao público, esperamos demonstrar que a resposta à pergunta que abre esse artigo não é tão óbvia quanto parece.

Gênero como categoria cultural

Gêneros costumam ser definidos a partir da estrutura dos textos, que são usados para definir e delimitar os mecanismos formais de determinada categoria genérica. Jason Mittell (2004), entretanto, propõe pensar o gênero como um processo de categorização que não se encontra no interior dos textos, mas opera através de práticas culturais que envolvem mercado, audiência, contexto histórico, crítica especializada. Examinar os mecanismos do texto não é suficiente para explicar como esses textos operam em grandes contextos culturais, e por isso ele compreende os gêneros como modos-chave de classificar nossa experiência midiática e organizá-la em categorias ligadas a conceitos, valores culturais e funções sociais: uma das maneiras de formatação da realidade social em diferentes categorias e hierarquias. Enfim, o autor apresenta uma abordagem teórica de gêneros como categoria cultural e não textual.

Os gêneros seriam uma maneira da sociedade conversar consigo mesma, resultantes de uma interação que se dá a partir de práticas culturais. Dessa maneira, Mittel busca quebrar com a idéia de gênero como algo definido por uma reunião de textos, e foca sua análise nas relações sócio-culturais que se estabelecem a partir da miríade de discursos e enunciados que o compõem. O autor critica categorizações tidas como naturais e busca uma compreensão do gênero constituído por práticas midiáticas, aberto a mudanças e redefinições.

Pensar o gênero enquanto categoria cultural implica abandonar tradicionais perspectivas literárias e cinematográficas do gênero emergindo do texto para pensá-lo como aquilo mesmo que categoriza esses textos, ou seja, não se trata de tomar uma série de textos com características semelhantes e reuni-los sob uma rubrica de gênero. Os membros de qualquer categoria dada não criam, definem ou constituem a categoria em si. Eles criam vínculos entre os elementos e os aproxima segundo sua conveniência cultural. Se, por um lado, os membros de uma categoria podem todos possuir algum traço inerente que os insira na mesma (talvez todos os textos de horror tenham monstros), não há nada intrínseco acerca da categoria em si⁴. O que define uma categoria é a relação entre os elementos agrupados e o contexto cultural no qual eles operam.

O mesmo vale para os textos dos *media*. Eles têm vários componentes diferentes, mas somente alguns são ativados dentro de propriedades genéricas definidas. Não há critério uniforme para delimitação de gênero – alguns são definidos pelo cenário (westerns), alguns pela profissão (*Plantão Médico*), alguns pela afecção na audiência (comédia) e alguns pela forma narrativa (mistérios). Essa diversidade de critérios sugere que não há nada interno aos textos que os defina dentro de uma categoria. Se o mesmo texto pode até mesmo ser flexível para ser categorizado em vários gêneros, o limite de um texto não pode ser apenas repositório de definições genéricas.

Sendo assim, gêneros não são encontrados dentro de um texto isolado. Eles emergem de relações intertextuais entre múltiplos textos, resultando numa categoria comum. Mas como fazer com que esses textos se interrelacionem para formar um gênero? Textos não interagem por conta própria, eles o fazem apenas através de práticas culturais como a produção e a recepção. É a audiência, os profissionais da indústria, da imprensa, as mudanças histórico-conceituais que fazem isso, ou seja, desenvolvem uma atividade cultural.

⁴ O autor cita o exemplo da categoria negro, segundo a qual não há nada inerente à cor da pele que a torne uma categoria, trata-se de um processo plenamente cultural.

O ponto forte de nosso argumento defende que por tratar-se de algo em fluxo constante, uma análise historicamente situada é necessária para uma contextualização que pode indicar como as categorias de gênero são formadas por (e formam) todas essas relações culturais. Mittel propõe olharmos para gênero como parte de um longo processo da história cultural, buscando olhar para todo o processo de categorização e não apenas para características textuais. O gênero, nessa perspectiva, possui um impacto verdadeiro na sociedade, e emerge de uma teia de decisões políticas, transformações econômicas e mudança de valores. Segundo o autor, análises interpretativas textuais tendem a tratar os gêneros como ahistóricos e estáticos, ignorando seu contexto cultural: deve-se, pelo contrário, olhar os significados que as pessoas produzem em suas interações para compreender o sentido do gênero. A abordagem histórica tem a vantagem de considerar a influência de forças além dos textos, olhando para como as circunstâncias das transformações culturais, motivações da indústria e práticas da audiência trabalham em conjunto para transformações genéricas. O olhar para o processo histórico permite perceber que há uma transformação de categorização que só pode ser explicada pela emergência de determinada categoria a partir do relacionamento entre os diferentes elementos que operam no contexto cultural.

Gênero é mais do que uma simples categoria, sendo culturalmente operativo dentro de várias esferas da prática midiática. Operam a partir de ciclos de evolução e redefinição, existindo graças à criação, circulação e consumo de textos dentro de contextos culturais.

Mas se gêneros não são propriedades textuais, como podem ser analisados? Mittel propõe analisá-los como práticas discursivas. Olhando para o gênero como propriedade e função do discurso, pode-se examinar as maneiras como várias formas de comunicação trabalham para constituir e definir significados e valores dentro de contextos históricos particulares.

Partindo da concepção de formações discursivas de Foucault⁵, Mittel concebe o gênero como uma categoria conceitual formada por práticas culturais e não como algo inerente ao objeto que ele parece descrever. Dessa maneira, as enunciações discursivas que ligam os textos dentro de uma categoria tornam-se locais privilegiados para a análise do gênero (entendido como essa formação por relação entre textos diversos). Ao considerar gênero como propriedade e função do discurso, nós podemos examinar os modos nos quais várias formas de comunicação funcionam para constituir definições, sentidos e valores genéricos dentro de contextos históricos particulares.

Para compreender a história cultural de um gênero devemos, então, olhar para os discursos como operam na cultura, sem isolá-lo de seus contextos; e mapeando o máximo possível de articulações e situando-o dentro de maiores contextos culturais e de relações de poder: explorando a variedade de fronteiras discursivas em torno de alguma instância, podemos compreender o elaborado trabalho de formação dos gêneros. Somente dessa maneira, Mittel acredita, podemos entender como o gênero se forma e transforma através dos tempos.

O olhar para os textos das produções midiáticas deve, então, ser feito em conjunto com outras instâncias, como audiência e indústria. Ao invés de examinarmos os textos como objetos estáveis de análise, eles devem ser observados como parte de práticas discursivas em que as categorias de gênero se articulam. Historicamente o gênero deve ser olhado como um processo ativo e fluído, e não apenas como aquilo que constitui seus textos.

Apesar de estar em constante fluxo e negociação, o gênero pode aparecer estável, fixo e delimitado, graças à sua definição coletivamente compartilhada por determinadas definições, interpretações e avaliações. Entretanto, essas definições são contingentes e transitórias, apresentando diferentes valores em contextos diferentes. Ao contrário de perguntar o que o gênero significa, devemos perguntar o que um gênero significa por um grupo específico em uma instância cultural particular.

⁵ A concepção de formações discursivas de Foucault parece particularmente apta a análise genérica. Foucault analisa amplas formações discursivas como sexualidade, insanidade e criminalidade, argumentando que elas são sistemas de pensamento historicamente específicos, categorias conceituais que funcionam para definir experiências da cultura dentro de um amplo sistema de poder. Essas formações discursivas emergem não de uma estrutura centralizada ou de um lugar único de poder, mas são construídas da base para micro instâncias. Embora as formações discursivas sejam sempre marcadas pelas descontinuidades, elas seguem regularidades gerais, se adequando aos amplos 'regimes de verdade' de uma sociedade. Finalmente, formações discursivas frequentemente parecem ser naturais ou propriedades internas dos seres, como se fossem humanas, mas são de fato culturalmente constituídas e variáveis.

Propomos pensar em um contexto especificamente brasileiro, buscando compreender a comédia de nosso cinema enquanto gênero. Mesmo que o foco de análise de Mittel sejam os programas televisivos, acreditamos ser possível utilizar sua proposta metodológica para pensar o cinema brasileiro e mais especificamente os filmes humorísticos. Buscamos fugir das análises focadas nos textos para compreender o gênero comédia no cinema nacional a partir da contextualização histórica, perfil da audiência e práticas do mercado.

Em uma abordagem inicial, a comédia poderia ser compreendida como uma produção fílmica com elementos de humor e ironia. Klaus Jensen (1986) entende o gênero como forma cultural que apresenta a realidade social em uma perspectiva própria, implicando em formas específicas de percepção e usos sociais do conteúdo. Há então, no gênero, uma premissa de situação comunicativa entre emissor e receptor, com o segundo já esperando algo do filme que irá assistir. Aristóteles em sua "Poética" já apresentava a comédia como aquilo que se contrapunha à tragédia, explicando que a comédia se dedicava aos homens repletos de defeitos e desvios morais que eram mostrados de maneira leve como exemplos críticos da sociedade a partir do humor.

Essa estrutura foi usada por distintos autores que popularizaram esse tipo de narrativa irônica, de Aristófanes na Grécia, até Gil Vicente em Portugal, Shakespeare na Grã-Bretanha e Molière na França. Popularizada no teatro e na literatura, a comédia foi rapidamente aproveitada no cinema, já presente em seus primeiros curtas. Sucesso na indústria norte-americana com personagens como Carlitos, "O Gordo e o Magro" e "Os Três Patetas", a comédia foi a base da incipiente produção cinematográfica brasileira no início do século XX sendo, nos anos 40, a principal responsável pela popularização de nosso cinema.

O gênero comédia no cinema brasileiro

A consolidação do campo cinematográfico brasileiro está diretamente ligada à popularidade do rádio desde os anos 20. A fama de seus cantores e artistas foi aproveitada pelos filmes, que aproveitaram a curiosidade do público em conhecer os rostos "donos" de suas vozes preferidas como chamariz para as bilheterias, ao mesmo tempo em que ajudam os artistas no lançamento de produções logo antes do Carnaval. "Nas danças, nas canções, nos salões, nos discos, nos auditórios e nas peças teatrais, sobretudo no Teatro de Revista, havia a efervescência dos espetáculos populares que, aos poucos, se articulavam à nova dinâmica social" (SILVA, 2006, p. 3). O Teatro de Revista era herdeiro da "comuses" grega, de onde se originou a palavra comédia e trazia elementos das roupagens grotescas da Idade Média e representações burlescas.

Acontecimentos distorcidos através de comentários satíricos eram alinhavados em um enredo normalmente sustentado por uma música alegre e espirituosa, recheado por falas cômicas .

Essa constituição do Teatro de Revista foi decisiva para a formação posterior da Chanchada onde, agora através de imagens, era registrado o cotidiano da sociedade, sobretudo a carioca. Os filmes cômicos já eram produzidos no Brasil desde 1896, quando se começou a desenvolver um mercado de entretenimento no Rio de Janeiro para um público diverso, formado por pessoas que chegavam diariamente à cidade. Nesse cenário criou-se um clima circense e alegórico, povoado por acrobatas, músicos e dançarinos em espetáculos populares e o cinema apresentou-se como novidade técnica e nova atração popular.

Começaram a se popularizar filmes que consolidaram a comédia junto ao público e que deram origem, nos anos seguintes, às chanchadas. Em 1929, a produção cinematográfica brasileira entrou em crise com o advento da sonorização sincronizada, que exigiu uma atualização da técnica que obrigava a importação de caros equipamentos que comprometeram a produção no país.

Nos anos 40 houve uma retomada da produção em São Paulo, com a criação da Vera Cruz em 1949, apoiada pela elite financeira paulista e contando com o interesse da intelectualidade da época, alinhando-se a uma efervescência cultural e artística na cidade com o nascimento dos museus de arte, criação da filmoteca e da bienal internacional de artes plásticas. De acordo com Maria Rita Galvão (1981), a Vera Cruz desenvolveu uma configuração industrial que refletia o contexto urbano-industrial de São Paulo naquela época, e entre suas diversas temáticas, a comédia aparecia como o carro-chefe daquilo que deveria atrair o grande público.

A comédia era baseada na ingenuidade do homem do campo na cidade grande: a produção mirava claramente no público que achava graça no jeito de falar e se vestir dos vários “caipiras” que chegavam a São Paulo em busca de trabalho. O estereótipo do “jeca” teve em Amácio Mazzaropi seu principal expoente, fazendo graça do choque cultural entre campo e cidade. Já no Rio de Janeiro se desenvolveu um tipo de produção diferente, com filmes musicais, bem ao estilo carnavalesco da cidade, tendo a Atlântida como a principal empresa de cinema da cidade na época.

Chanchada

Rosângela Dias (1993) atribui o sucesso da chanchada à relação dos filmes com o público de baixa renda e com a reelaboração da realidade social da época, o que se reflete na presença de personagens como o faxineiro, o favelado, o funcionário público

que não trabalha, a empregada mulata que é maltratada e depois exaltada como símbolo sexual: tipos com os quais o público se identifica e são parte presente no folclore carnavalesco. A chanchada também aproveitou a popularidade de produções hollywoodianas no país, parodiando vários filmes pela construção de um novo discurso em tom humorístico.

Criada em 1941, a Atlântida tinha o objetivo de seguir o padrão industrial de Hollywood, lançando fitas de boa qualidade e com retorno de público. De sua criação até 1947, as chanchadas tiveram inegável destaque em sua produção, com muitos números musicais (acentuando o diálogo com o rádio e a interpretação carnavalesca), ao mesmo tempo em que retratava a pobreza do trabalhador brasileiro em sua vida cotidiana. Embora a pretensão fosse de uma produção industrial, o alto custo, os equipamentos e a montagem eram bastante improvisados, e a necessidade de baixar o custo de produção resultou em filmes com um acabamento técnico amador.

As particularidades que encontramos quando nos debruçamos diante da cinematografia nacional, em específico a chanchada, com relação a uma certa divisão do trabalho, definem-se mais pela aceleração na fabricação do produto do que pelo seu acabamento. Por um lado, tem-se a qualidade relegada a um segundo plano e, por outro, um contato significativo com o público, garantindo assim novas exhibições (SILVA, 2006, p. 12).

Tratava-se de um cinema com poucos recursos que apostava em mostrar a realidade do povo através de personagens caricatos. A Atlântida, no final dos anos 40, aliava o sistema produtor ao distribuidor e assim tinha um amplo alcance nos cinemas de todo o país, além de uma ótima aceitação do público. Segundo Silva, a crítica e a intelectualidade brasileiras não tinham simpatia pelas chanchadas e as desprezavam, tratando-as como um gênero popular pobre e menor. No entanto, elas sustentaram nossa produção cinematográfica durante mais de 10 anos, criando no espectador brasileiro o hábito de ir ao cinema.

Na década de 50, a escolha da Vera Cruz em elaborar um cinema crítico, sério e de melhor qualidade acirrou o debate sobre a produção cinematográfica no Rio de Janeiro, vista como popularesca e vulgar. Enquanto São Paulo defendia um cinema voltado para a elite, a Atlântida enfrentava críticas às suas comédias, tidas como alienantes e descartáveis, acusadas de possuir uma fórmula pronta que era repetida filme após filme. A comédia enquanto gênero definiu-se na época como produções pobres, de caráter popular, incapazes de promover qualquer tipo de elaboração intelectual e

voltadas para o riso fácil em abordagens ingênuas da sociedade brasileira a partir de paródias do cinema norte-americano.

Nos mesmos anos 50 chegou ao Brasil a televisão, causando um impacto no meio cinematográfico que prenunciou o fim da tentativa de um cinema brasileiro industrial. As produções estrangeiras continuavam a ser de melhor qualidade técnica, mais bem distribuídas e conseqüentemente mais exibidas nas salas de cinema brasileiras. Com a popularização da tv e a maciça produção hollywoodiana do pós-guerra, os filmes brasileiros perderam espaço nos interesses do público, e a industrialização e proposta de um novo Brasil nos modernistas anos de Juscelino Kubitschek formou um cidadão mais voltado para um país sofisticado, de Bossa Nova e crescimento econômico que não se identificava mais com os ingênuos personagens populares das chanchadas.

Tudo isso resultou na perda de espaço da comédia, e as chanchadas, após quase três décadas de sucesso, entraram em declínio devido à sua absorção pela televisão. Na década de 60, o Brasil abandonou a comédia popular e começou a fazer um cinema engajado, com linguagens e temáticas diferenciadas e nacionais: o Cinema Novo foi encabeçado por Glauber Rocha e propunha que fazer cinema em um país subdesenvolvido como o Brasil era uma questão política. Para seus cineastas, as imagens deveriam ter o mesmo impacto do conteúdo que mostravam, causando desconforto, mostrando para o colonizador a verdadeira condição do colonizado, sem exotizações. O Cinema Novo negava a chanchada e se opunha ideologicamente a ela, pretendendo ser um cinema de linguagem genuinamente brasileira, capaz de mostrar para o público as mazelas do país sem amenizá-las, sem dissimulá-las em enredos engraçados e fórmulas americanas.

No final dos anos 60, o Cinema Novo viu a necessidade de conseguir uma maior comunicabilidade com o público médio brasileiro e começou a rever sua maneira de fazer filmes, utilizando linguagem mais acessível. Já com uma proposta totalmente contrária a essa reformulação comunicativa, surgiu o Cinema Marginal. Despreocupado com a aceitação do público e sem pretensões comerciais, o Cinema Marginal pretendia radicalizar a estética transgressora e corrosiva iniciada pelo Cinema Novo. Os principais representantes desse movimento eram Júlio Bressane, Carlos Reichenbach e José Mojica Martins e apesar das semelhanças com os filmes do Cinema Novo (como os baixos orçamentos, a forte tendência autoral dos filmes e seu engajamento), os cinemanovistas o negavam como um prolongamento dele e esse movimento passou para a história como Cinema Marginal por ser excluído dos grandes circuitos de exibição, tratando de temas como a marginalidade e sendo associado a uma estética urbana do lixo, de excessos, grotesca e violenta.

Em 1969 a Embrafilme foi fundada pelo governo militar com o objetivo de fomentar a indústria cinematográfica nacional através de incentivos⁶. Havia uma parcela das salas de cinema que, obrigatoriamente, deveriam exibir filmes nacionais, o que fomentou a produção e teve impacto também nas bilheterias. Em meados da década de 70, movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal já haviam perdido forças e a Embrafilme e seu esquema de produção comercial eram soberanos. Os anos 70 foram o período em que mais se produziu cinema no Brasil, com 820 longas-metragens de ficção e documentários. Os filmes desse período eram, em sua maioria, mais comerciais e tentavam uma comunicabilidade maior com o público: a chanchada ressurgia de forma diferente.

Pornochanchada

Na segunda metade da década de 60 começou-se a produzir comédias mais atrevidas e extravagantes no cinema brasileiro: as pornochanchadas. Em consonância com a liberação sexual da época (anticoncepcional, movimento feminista), esse tipo de filme é apontado por Marcel Freitas (2004) como uma “liberação do corpo e da ‘mente’ pela repressão política desencadeada pelos militares” (FREITAS, p. 4). O novo formato da chanchada apareceu no mesmo contexto em que surgiam revistas masculinas como “Ele Ela”, “Status” e “Playboy”. Essas revistas sofriam censura do regime militar e as fotos de modelos nuas passavam por restrições como a proibição do nu frontal e também do bico dos seios (que eram apagados das fotografias). A comédia, entretanto, ligada historicamente ao divertimento leve e descompromissado, não passava por tantas restrições, e começou a aparecer como único local possível de visualização não-censurada da nudez das estrelas televisivas.

Tendo como temas recorrentes a malandragem, o adultério, o travestismo, a homossexualidade (entendida como o papel passivo), o tráfico de drogas, a bissexualidade feminina e se valendo de uma linguagem que, do besteirol, passando pela brejeirice (1ª fase) ia até a picardia (2ª fase), nascia, no final da década de 1960, o cinema pré-erótico nacional, que se convencionou denominar ‘Pornochanchada’, herdeira direta das chanchadas dos anos 1950 e da repressão instituída pelo AI-5 (em 1964) (Ibidem, p. 05).

A pornochanchada recebia subvenção da Embrafilme, o que gerou especulações a respeito dos objetivos do governo militar em desviar a atenção da sociedade das

⁶ Sucessos como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) e todos os filmes dos Trapalhões foram financiados pela Embrafilme, que possuía o monopólio da distribuição de tudo que financiava.

perseguições políticas mostradas em outras obras da época. A maioria dos espectadores era constituída por homens de diferentes idades, raças e origens. No que concerne à classe, predominavam as D e C, mas havia público nos extremos sociais, de empresários e médicos até prostitutas e mendigos: Freitas aponta a localização dos cinemas como fundamental para a popularização desses filmes. As salas de exibição encontravam-se nas regiões centrais das grandes capitais, facilitando o acesso a todo o tipo de pessoas. Além disso, o ingresso era acessível⁷ e a Embrafilme atuava com grande atenção no sistema de “quota de tela”, que obrigava a exibição anual de filmes nacionais nas salas de todo o país. Segundo Flávia Seligman (2006) em 1971 a quota pulou de 56 dias de exibições anuais obrigatórios de cinematografia nacional para 84 dias, o que, além de garantir o espaço do produto nacional (e principal intenção da estratégia ufanista do governo militar), permitia que muitas produções de baixo nível fossem feitas às pressas para ocupar o espaço. Em 1975 a quota de tela chegou a 112 dias anuais, impulsionando a produção nacional e conferindo força às produções de qualidade mais baixa.

As medidas protecionistas gerenciadas pela Embrafilme, aliadas ao maior incentivo de produção, fizeram com que em 1975 tenham sido produzidos 85 filmes nacionais e, em 1976, 84 títulos. No ranking mundial, o Brasil passou a ocupar o quinto posto, como produtor (SELIGMAN, 2006, p.07).

Esse cenário contribuía para o tipo de comédia produzida pelo período, com baixo orçamento e voltada para o público masculino de baixa renda, que buscava nessas produções o que a censura proibia em jornais, revistas e televisão (da nudez à crítica social e política). A pornochanchada foi responsável pela formação de um público totalmente novo como consumidor de cinema, que se identificava com as aventuras sexuais transcorridas nas telas.

As pornochanchadas invadiram o mercado de modo ubíquo e se caracterizaram por serem produzidas em série, no mais literal sentido da palavra industrial. Eram levemente eróticas, sem sexo explícito, derivadas das chanchadas (porcaria em espanhol paraguaio) e indiretamente do Teatro de Revista. Apesar de terem baixíssimo custo, eram altamente lucrativas. De acordo com seus defensores, contribuíram para ‘deselitizar’ o cinema brasileiro, levando as classes C, D e E às salas de projeção. Pelos críticos de arte é considerada decadente e de qualidade inferior à velha chanchada musical (FREITAS, 2004, p. 08).

⁷ Surgido em novembro de 1966, o Instituto Nacional de Cinema tinha o objetivo de controlar a atividade cinematográfica no Brasil e instituiu uma padronização do preço do ingresso, com o objetivo de fomentar a atividade cultural do país.

As produções, segundo Freitas, atingiam as fantasias dos espectadores por uma identificação direta daquele indivíduo submisso, pobre e sem perspectivas com os galãs valentes e predadores sexuais de mulheres que se ofereciam facilmente: “o homem médio ria de situações com as quais já vivera ou presenciara diretamente: um marido traído, um conquistador piegas, uma mulher atirada, um rapaz que fica impotente no momento da relação, uma aventura homossexual esporádica” (FREITAS, 2004, p. 06).

Esse caráter preferencialmente urbano das situações de comédia nos filmes está ligado também ao local de produção da maioria das pornochanchadas. “Boca-do-Lixo”⁸ é a designação geográfica depreciativa criada pela polícia para nomear uma região deteriorada da cidade de São Paulo (onde foi realizada 90% da produção de pornochanchadas). Os distribuidores de filmes estrangeiros se estabeleceram ali desde o começo do século XX pela proximidade com a antiga rodoviária, o que facilitava o envio de fitas para as cidades do interior, Curitiba, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. A região foi um dos principais pontos de prostituição de São Paulo e um dos locais de grande aglomeração de mendigos e malandros, personagens do centro da cidade que seriam representados em diversos filmes na década de 1970⁹.

A Pornochanchada, que no início se restringia à comédia erótica, ficou tão ligada à região que passou a batizar todo tipo de produção da “Boca do Lixo”: faroestes, cangaços, melodramas e aventuras. A quota que garantia a exibição dos filmes permitiu o crescimento dessa produção de baixo orçamento, que tinha como investidores desde grandes empresas até pequenos comerciantes, donos de bar e, segundo Freitas, vendedores de queijo e rapadura.

Por outro lado, a lei de obrigatoriedade permitiu uma aliança inusitada: os exibidores, tradicionalmente a serviço da distribuição internacional, começaram a se associar ou mesmo a co-produzir filmes, lucrando como ‘projetores’ e como produtores ao mesmo tempo. Já que a lei os obrigava a passar fitas brasileiras – caso contrário, as salas eram realmente fechadas – criou-se um círculo virtuoso que engendrou as bases da Pornochanchada. Na década de ouro, de 1970 a 1980, produziu-se uma média de 90 filmes nacionais por ano e perto de 40% vinham da Boca. Isto incomodou o mercado e a elite intelectual, pois os marginais disputavam de fato o espaço de exibição (FREITAS, 2004, p. 13).

⁸ A decadência da região teve início na década de 1950, quando as famílias tradicionais começaram a se transferir para a zona sul e o local passou a receber prostitutas e traficantes de drogas.

⁹ Os bares serviam de ponto de encontro de diversos cineastas e produtores: as produtoras de cinema brasileiro ficavam na região devido à proximidade com as distribuidoras de vídeos.

As outras produções de comédia que ganharam destaque na época foram os filmes estrelados pelos “Trapalhões”. Apesar de não possuírem nudez e um caráter abertamente erótico, Freitas aponta que essas produções possuíam características bastante próximas das pornochanchadas: mocinhos, bandidos estereotipados, moças sensuais com trajés pequenos, lugares fantásticos e cenários kitsch seriam a prova do formato em comum entre essas produções aparentemente distintas.

Assim sendo, com exceção do sexo simulado, dos corpos desnudos e do erotismo, a lógica social comum nos filmes dos Trapalhões e nas Pornochanchadas mostrava o imaginário social da década de 1970 no que concerne à 1- classe social (Didi era o pobre nordestino ‘humilhado’, Dedé o paulista bon vivant, Mussum o carioca do morro alcoólatra), 2- de gênero (mulheres sempre objetos de desejo, nunca desejantes) e 3- raça (negros, sobretudo quando anões, eram motivo de chacota e quando fortes eram ‘animalizados’ como King-Kongs). Um aspecto curioso e até irônico era que muitas vezes a mesma ‘mocinha’ do filme infantil era vista pelo ‘papai’ no cinema erótico da Boca em outro tipo de papel, e pela ‘mamãe’ numa novela da TV (geralmente Tupi)” (FREITAS, 2004, p. 18).

O sucesso desse tipo de cinema talvez seja explicado por essa mistura de um humor ingênuo das antigas chanchadas (focado no cotidiano das classes trabalhadoras) com a exacerbação sexual de uma época que ao mesmo tempo em que vivia a liberação sexual, sofria a censura da representação dessa sexualidade pelo regime militar. O “milagre econômico” dos anos 70 gerou uma abundância artificial que se refletia em um consumismo de produtos baratos, como os cinemas populares do centro das capitais. As histórias simples atreladas ao sexo desinibido acertaram esse público e garantiram o sucesso da cinematografia nacional. A idéia de comédia brasileira para a época (e que continuaria como exemplar de gênero muitos anos depois) era essa mistura de personagens populares com mulheres nuas e baixo orçamento.

Com o desmantelamento do regime militar no início dos anos 80, a Embrafilme perdeu força política, mudando a lei de obrigatoriedade de exibição de produções brasileiras por pressão das distribuidoras internacionais. Além disso, a fórmula das pornochanchadas se esgotou com a liberalização de costumes pela abertura política e o surgimento do mercado de home vídeo, em que produções eróticas internacionais faziam grande sucesso, “roubando” o até então cativo público do erotismo no cinema. A Embrafilme foi extinta em 1990 pelo presidente Fernando Collor, que não a substituiu por nenhum outro modo de financiamento, colocando o cinema brasileiro em uma grave crise e decretando o fim das pornochanchadas. O encerramento desse tipo

de produção esvaziou as salas populares dos centros das cidades que, estigmatizadas por só passarem filmes eróticos, não conseguiram grande público depois dessa fase, uma vez que eram associadas à depravação. O resultado foi o fechamento, nos anos 90, da maioria desses cinemas nos centros urbanos, transformados em estacionamentos e templos religiosos.

Retomada

A precária situação do cinema brasileiro só iria mudar em 1993, com a Lei do Audiovisual, que incentiva o financiamento de cinema por empresas privadas em troca de renúncia fiscal. A produção de cinema nacional começou a se restabelecer lentamente, aparecendo em 1995 o primeiro sucesso de bilheteria da era pós Embrafilme: *Carlota Joaquina*. O cinema feito no Brasil, a partir de 1993, ficou conhecido como cinema da retomada e, mesmo não tendo o mesmo vigor dos anos da Embrafilme, vem aumentando o número de suas produções. Apesar de ser mais centralizada no Rio e em São Paulo, a retomada conta com cineastas em todo o território nacional, o que amplia as possibilidades e a diversidade do cinema. A retomada da produção nacional também trouxe de volta veteranos do cinema brasileiro e novos cineastas, oriundos dos curtas, da publicidade e da televisão, o que resultou na confluência de novas linguagens para o cinema nacional.

Em 1997, as Organizações Globo lançaram a Globo Filmes, que deu forte visibilidade ao cinema brasileiro. Os produtores nacionais passaram a fazer parcerias e contratos de distribuição com empresas multinacionais, ampliando a oferta de filmes brasileiros exibidos nos cinemas e o público também voltou a prestigiar o cinema nacional, que alcançou boas bilheterias. Além disso, a mão de obra especializada e a infra-estrutura necessária à boa qualidade técnica dos filmes foram sendo aprimoradas ao longo desses anos. Diversos filmes brasileiros tiveram reconhecimento em festivais nacionais e internacionais e foram indicados ao Oscar.

Apesar do sucesso de filmes violentos como “Cidade de Deus”, “Tropa de Elite” e dramas biográficos como “2 Filhos de Francisco”, a atual maior bilheteria do cinema nacional é “Se Eu Fosse Você 2”: um novo tipo de comédia brasileira, uma segunda transformação no gênero que agora é compreendido como filmes para toda a família, distantes da idéia de erotismo das décadas anteriores.

Essa mudança no gênero está ligada, mais uma vez, a uma série de fatores. O mais aparente é a mudança do público consumidor de cinema. Com o fim dos chamados “cinemas de calçada” nos grandes centros, as classes C, D e E associadas às pornochanchadas não são mais o grande espectador das fitas brasileiras: as salas de

cinema agora se encontram nos shopping centers, o que traz um público diferente, refletido em filmes voltados para classe média e classe média alta. O freqüentador de shoppings tornou-se um espectador-modelo, e as produções passaram a focar nas famílias e principalmente nos adolescentes. Para garantir uma classificação etária não proibitiva ao jovem mercado consumidor, os filmes passaram a evitar o sexo, a nudez e os palavrões. A nudez, afinal, já está disponível na internet e as piadas de sentido sexual estão nos programas humorísticos da televisão.

Além disso, a forma de capacitação de recursos por incentivos fiscais dificulta a produção de projetos com caráter erótico, que dificilmente são aprovados pelo Ministério da Cultura, possuindo dificuldades em arrumar um patrocinador. O resultado são fitas dirigidas por pessoas ligadas à televisão, como Daniel Filho, Jorge Fernando e Guel Arraes, com uma linguagem e produções bem acabadas que remetem às novelas e minisséries da Globo.

Estreladas por grandes astros da tv e com orçamentos que permitem uma realização técnica competente, as comédias brasileiras atuais possuem uma clara influência das comédias românticas hollywoodianas. A acirrada disputa pelo público consumidor de produções norte-americanas parece provocar uma tentativa de produção de obras próximas à temática destas e, além disso, as dificuldades de distribuição e espaço nas salas fazem com que os exibidores optem por filmes com rostos famosos e que possam ser consumidos pelo público mais amplo possível. “Se Eu Fosse Você”, “O Homem que Copiava” e “A Mulher Invisível” são um novo tipo de comédia brasileira, voltada para uma classe econômica acostumada às grandes produções de Hollywood e composta por homens e mulheres, em sua maioria casais adultos e adolescentes.

Considerações finais

Partindo de Jason Mittel, o objetivo do artigo foi perceber a comédia no cinema brasileiro enquanto gênero em constante transformação. Do humor ingênuo das chanchadas da Atlântida até chegar aos filmes família de hoje, a comédia se transformou graças a mudanças na indústria da cinematografia brasileira e também às transformações sociais e econômicas passadas pelos próprios brasileiros. A urbanização foi fundamental para o estabelecimento das chanchadas com seu humor voltado para o trabalhador da cidade ou para o caipira fora de seu habitat. Mas a popularização da televisão e a politização da intelectualidade brasileira provocaram uma queda de público e produção das chanchadas, que foi aos poucos sendo ligada a um humor alienante que representava um Brasil não mais condizente com a realidade.

A censura dos anos 60 associada com a criação da Embrafilme permitiu a popularização de uma chanchada repaginada, onde o humor convivia com muita nudez. A pornochanchada surgiu em um ambiente de liberação sexual e auxílios governamentais que permitiam o ingresso de cinema a preço popular, sendo consumida por trabalhadores masculinos de baixa renda que, ao mesmo tempo em que se identificavam com as histórias mostradas na tela, tinha acesso à nudez de atrizes que ele conhecia da televisão. A entrada da pornografia pelos videocassetes somada ao fim da Embrafilme decretaram o fim das pornochanchadas e das salas de cinema em que elas costumavam ser exibidas. E a comédia brasileira, tão associada ao erotismo, passou por outra transformação de público, agora devido ao crescimento dos cinemas nos shoppings e às formas de arrecadação pelas leis de incentivo. A mudança de público e de produção deu origem a uma comédia familiar, muitas vezes casta e focada em situações fantásticas.

Essa transformação da comédia em nosso cinema comprova o gênero como aberto a mudanças de acordo com uma série de fatores externos ao texto. Da chanchada à pornochanchada e desta à comédia da retomada houve um complexo processo cultural que levou a uma mudança de nossas concepções a respeito do que era a comédia. Entendida agora como filmes família estrelados por grandes astros da tv, a comédia brasileira está aberta a todos os tipos de influência e a única certeza é que ela vai se transformar novamente.

Referências bibliográficas

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

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

FREITAS, Marcel. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. Porto Alegre, *Intexto*, v. 1, n. 10. jan. – jun. 2004.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*: o caso Vera Cruz. Civilização brasileira, 1981.

MITTEL, Jason. *Genre and Television*. New York and London: Routledge, 2004.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal*: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SALES FILHO, Valter. *Pornochanchada*: doce sabor da transgressão. São Paulo: UNICAMP, 1995.

SELIGMAN, Flávia. Organização, participação e política cinematográfica brasileira nos anos 70, Porto Alegre, *UNIREVISTA*, v. 1, n. 3. jul. 2006.

SELIGMAN, Flávia; SANTOS, Araci. A burguesia vai ao paraíso – a representação do Brasil rico na comédia cinematográfica contemporânea. Porto Alegre, *Fronteiras*: estudos midiáticos. set. - dez. 2007

SILVA, Edmilson. *A cidade, o cinema e o riso*. Trabalho apresentado no XXIX Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. 2006.