

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GUSTAVO BATISTA GREGIO

A COMÉDIA EM TEMPOS DE DRAMAS: A PRODUÇÃO DO RISO NO
CINEMA BRASILEIRO (1970-1980)

MARINGÁ

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GUSTAVO BATISTA GREGIO

**A COMÉDIA EM TEMPOS DE DRAMAS: A PRODUÇÃO DO RISO NO
CINEMA BRASILEIRO (1970-1980)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em História. Linha de Pesquisa: Fronteiras, Populações e Bens Culturais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.

MARINGÁ

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

G819c Gregio, Gustavo Batista
A comédia em tempos de dramas: a produção do riso no cinema brasileiro (1970-1980) / Gustavo Batista Gregio. -- Maringá, 2014.
172 f. : il. color., imagens., tabs., + anexos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

1. Cinema Brasileiro - 1970-1980 - História - Comédia. 2. Cinema Brasileiro - 1970-1980 - História - Cultura. 3. Políticas culturais - 1970-1980. 4. Indústria cinematográfica - 1970-1980. 5. Comédia brasileira - Cinema - 1970-1980. 6. Mercado cinematográfico. 7. Indústria cultural - Cinema. 8. Governo Militar - 1970-1980 - Brasil. I. Pelegrini, Sandra de Cássia Araújo, 1962-, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 23.ed. 791.4361

MN-004016

GUSTAVO BATISTA GREGIO

**A COMÉDIA EM TEMPOS DE DRAMAS: A PRODUÇÃO DO RISO NO
CINEMA BRASILEIRO (1970-1980)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em História. Linha de Pesquisa: Fronteiras, Populações e Bens Culturais.

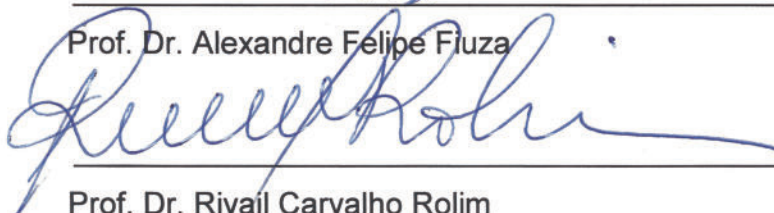
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Sandra C. A. Pelegrini



Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza



Prof. Dr. Rivail Carvalho Rolim

Aprovado em 15 de abril de 2014

**MARINGÁ
2014**

*A minha família: meu pai Aparecido, minha Mãe
Helmida e minha Irmã Isabeli, pelo amor, compreensão,
companheirismo e desejo de sempre me verem seguindo
em frente.*

AGRADECIMENTOS

Despedidas e travessias normalmente são difíceis, pois nesses momentos sempre deixamos algo ou alguém que gostamos muito para trás, momentos inesquecíveis vivenciados com pessoas que jamais serão esquecidas. Existem travessias compartilhadas, mas as que temos que fazer sozinhos são as mais complicadas e difíceis de explicar, apesar de serem necessárias e fundamentais para o nosso crescimento. No entanto, as despedidas também trazem aprendizados e nos ensina a dar valor às coisas que realmente importam. Mas, existem as travessias e despedidas que servem para celebrar uma grande alegria ou o fim de um ciclo importante de aprendizado, como é o meu caso nesse momento.

Já fiz algumas travessias nessa vida e disse adeus ou até logo a algumas coisas. O que me conforta e alegra é saber que mesmo nas minhas escolhas pessoais, não estou sozinho e que posso contar com pessoas sábias que me ajudam e me apoiam a seguir sempre em frente.

Aos amigos, obrigado por estarem próximos nos momentos de dúvidas, lapsos, angústias, alegrias, risos e bobices. Vocês são fundamentais e deixam minha vida mais feliz e divertida. Dani, obrigado pela amizade, por me entender e clarear meus pensamentos loucos. Mah, obrigado pela paciência e compreensão. Mari, obrigado pelas cores e sorrisos nos nossos dias de estudos no laboratório e Tom, pela alegria e diversão. Sem vocês esses dois anos não teriam a mesma graça.

Agradeço em especial a minha orientadora, Profa. Dra. Sandra Pelegrini, por me ajudar nessa travessia, obrigado por acreditar na minha capacidade. Obrigado pelas críticas, elogios, por me ensinar que ser um profissional correto, generoso e amar o que se faz, são características que devemos por sempre em prática, e não deixar apenas no discurso. Sua orientação e ensinamentos estarão sempre comigo.

Agradeço aos professores: Dr. Rivail Carvalho Rolim e ao Dr. Alexandre Felipe Fiuza pela gentileza e disponibilidade de atenderem ao nosso convite para fazerem parte da banca de defesa pública dessa dissertação, pelos apontamentos, sugestões e conhecimento compartilhado. Por fim, agradeço ao PPH e a CAPES, por permitirem e financiarem o desenvolvimento dessa pesquisa.

A todos a minha sincera gratidão.

Essa travessia chegou ao fim, que venham as próximas...

*Há um tempo em que é preciso abandonar as
roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo, e
esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos
mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não
ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à
margem de nós mesmos.*

Fernando Teixeira de Andrade

RESUMO

O cinema, no decorrer do século XX, deixou de ser apreendido unicamente como uma forma de entretenimento e diversão popular, sendo elevado à categoria de corpus documental pela historiografia, aspecto que contribuiu para a ampliação das possibilidades interpretativas sobre novas temáticas e problemáticas na pesquisa histórica. Nessa investigação, procuramos analisar como o cinema cômico brasileiro, a partir da comicidade, representou questões socioculturais pertinentes ao seu contexto histórico. A partir dessa perspectiva, analisamos a produção fílmica do grupo *Os Trapalhões*, produzida durante as décadas de 1970 e 1980, com destaque para a obra *Os Saltimbancos Trapalhões*, dirigido por Josip Bogoslaw Tanko, em 1981. E o filme, *Vai Trabalhar Vagabundo*, dirigido por Hugo Carvana, em 1973. A relevância dessa pesquisa se deve ao fato de que a comédia é ainda um gênero pouco estudado pelos historiadores brasileiros, cujo interesse centra-se principalmente no gênero dramático. Apesar da comédia, por algum tempo, ter sido considerada um gênero inferior no universo acadêmico, demonstramos quão importante é para a compreensão das relações socioculturais de um período da história do Brasil.

Palavras-Chaves: Cinema Brasileiro, História, Comédia, Cultura.

ABSTRACT

Along the twentieth century, cinema has changed from solely being a form of popular entertainment to becoming a category of documentary corpus in historiography, an aspect that has contributed to the increase of interpretative possibilities about new set of themes and problems in historical research. The present investigation analyzes how, based on its comicality, the Brazilian comic cinema has represented sociocultural issues pertinent to their historical context. From this perspective, we will analyze the filmic production of the comedy group *Os Trapalhões* (*The Tramps*) produced during the 1970s and the 1980s, focusing on the movie *Os Saltimbancos Trapalhões*, directed by Josip Bogoslaw Tanko, released in 1981, along the analysis of *Vai Trabalhar Vagabundo*, directed by Hugo Carvana, and released in 1973. The relevance of this research lies on the scarcity of studies on the comic genre produced by Brazilian historians, who most often focus on the dramatic genre. Although having been considered an inferior genre in the academic universe for a while, this study demonstrates the importance of comedy for the sociocultural relations of a period of Brazilian history.

Key Words: Brazilian Cinema, History, Comedy, Culture.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Fragmento extraído do filme <i>O Cangaceiro Trapalhão</i> . Direção: Daniel Filho, 1983.....	97
Imagem 2. Fragmento extraído do filme <i>Robin Hood, o Trapalhão da Floresta</i> . Direção J. B. Tanko, 1974.....	113
Imagem 3. Cena do filme <i>O Trapalhão na Arca de Noé</i> . Direção: Antônio Rangel, 1983.	115
Imagem 4. Cena do filme <i>Os Trapalhões e o Mágico de Oroz</i> . Direção: Dedé Santana; Vitor Lustosa, 1984.	115
Imagem 5. Fragmento extraído do filme <i>O Cangaceiro Trapalhão</i> . Direção: Daniel Filho, 1983.....	116
Imagem 6. Grande Otelo e Oscarito; Cena do filme <i>Carnaval no Fogo</i> . Direção: Watson Macedo, 1949.	120
Imagem 7. Cena do filme <i>Os Trapalhões na Guerra dos Planetas</i> . Direção: Adriano Stuart, 1978.....	121
Imagem 8. Cena do filme <i>Simbad, o Marujo Trapalhão</i> . Direção: J. B. Tanko, 1976.	122
Imagem 9. Cena do filme <i>O Rei e os Trapalhões</i> . Direção: Adriano Stuart, 1980.	123
Imagem 10. Fragmentos extraídos do filme <i>Os Saltimbancos Trapalhões</i> . Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.	125
Imagem 11. Cartaz do filme <i>Os Saltimbancos Trapalhões</i> . Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.....	126
Imagem 12. Fragmentos extraídos do filme <i>Os Saltimbancos Trapalhões</i> . Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.	127
Imagem 13. Fragmentos extraídos do filme <i>Os Saltimbancos Trapalhões</i> . Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.	128
Imagem 14. Fragmentos extraídos do filme <i>Os Saltimbancos Trapalhões</i> . Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.	129
Imagem 15. Fragmentos extraídos do filme <i>Os Saltimbancos Trapalhões</i> . Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.	130
Imagem 16. Fragmento extraído do filme <i>Os Saltimbancos Trapalhões</i> . Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.	131

Imagem 17. Cartaz do filme <i>Os Vagabundos Trapalhões</i> . Direção: J. B. Tanko, 1982.	133
Imagem 18. Fragmentos extraídos do filme <i>Os Trapalhões e o Mágico de Oroz</i> . Direção: Dedé Santana; Vitor Lustosa, 1984.	134
Imagem 19. Cartaz do filme <i>Os Trapalhões e o Mágico de Oroz</i> . Direção: Dedé Santana; Vitor Lustosa, 1984.	134
Imagem 20. Fragmento extraído do filme <i>Os Trapalhões e o Mágico de Oroz</i> . Direção: Dedé Santana; Vitor Lustosa, 1984.	135
Imagem 21. Cartaz do filme <i>Os Trapalhões e o Rei do Futebol</i> . Direção: Carlos Manga, 1986.	136
Imagem 22. Fragmentos extraídos do filme <i>O Casamento dos Trapalhões</i> . Direção: José Alvarenga Júnior, 1988.	138
Imagem 23. Imagem 23. Cartaz do filme <i>Vai Trabalhar Vagabundo</i> . Direção Hugo Carvana, 1973.	141
Imagem 24. Shirley e Dino. Cena extraída do filme <i>Vai Trabalhar Vagabundo</i> . Direção: Hugo Carvana, 1973.	144
Imagem 25. Fragmentos extraídos do filme <i>Vai Trabalhar Vagabundo</i> . Direção: Hugo Carvana, 1973.	147
Imagem 26. Fragmentos extraídos do filme <i>Vai Trabalhar Vagabundo</i> . Direção: Hugo Carvana, 1973.	147
Imagem 27. Fragmentos extraídos do filme <i>Vai Trabalhar Vagabundo</i> . Direção Hugo Carvana, 1973.	149
Imagem 28. Fragmentos extraídos do filme <i>Vai Trabalhar Vagabundo</i> . Direção: Hugo Carnava, 1973.	150
Imagem 29. Fragmentos extraídos do filme <i>Vai Trabalhar Vagabundo</i> . Direção: Hugo Carvana, 1973.	151

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Brasil: indicadores macroeconômicos selecionados: 1968-1973.	46
Tabela 2. Proporção de domicílios com televisão no Brasil.....	68
Tabela 3. Número de filmes nacionais (Brasil: 1897 - 1907).....	107
Tabela 4. Os dez maiores filmes nacionais em bilheterias no século XX no Brasil. ...	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	24
1. A Produção da Cultura	24
1.1. As Políticas Culturais para a Produção Cinematográfica no Brasil	29
1.2. Contexto Histórico da Política Brasileira (1964-1985)	38
CAPÍTULO 2	53
2. A Industrialização da Cultura	53
2.1. A Indústria da Cultura no Brasil (1950-1980)	65
2.2. Indústria e Produção Cinematográfica no Brasil (1960-1980)	71
CAPÍTULO 3	86
3. Percepções acerca do Riso	87
3.1. A Comédia <i>d'Os Trapalhões</i> como Expressão Popular	92
3.2. Quem são <i>Os Trapalhões</i> ?	99
3.3. O Riso vem do Cinema	106
3.4. As representações socioculturais <i>n'Os Trapalhões</i>	124
3.5. <i>Vai Trabalhar Vagabundo</i> e a Representatividade do cômico malandro ...	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
CORPO DOCUMENTAL	157
Ficha Técnica dos Filmes	157
Documentos Online	158
Filmografia	160
REFERÊNCIAS	163
ANEXOS	172

INTRODUÇÃO

O fato é que entre as 'linguagens', quaisquer que elas sejam, são possíveis relações dialógicas (particulares), ou seja, elas podem ser percebidas como pontos de vistas sobre o mundo.

Mikhail Bakhtin

O cinema, desde seu surgimento, permanece em evidência no imaginário humano, fazendo parte de discussões dentro e fora do mundo acadêmico. Certamente, os irmãos Louis e Auguste Lumière não imaginavam quão fabuloso e complexo tornar-se-ia a sua invenção, o cinematógrafo¹, que haviam criado e apresentado ao mundo no ano de 1895. Essa série de equipamentos criados no final do século XIX e aperfeiçoados no decorrer do século XX proporcionou um grande avanço das técnicas de reprodução audiovisual e da indústria do entretenimento.

O público que tinha pouco contato e experiência com essa nova tecnologia, ao assistir o famoso trem capturado pelo cinematógrafo dos *Lumière*, se assustavam com a projeção, imaginando que pudessem ser atropelados pela locomotiva gigante. De igual modo, quando éramos crianças e assistíamos aos filmes de terror ou faroeste, e nos escondíamos embaixo das cobertas que serviam como refugio e proteção contra os monstros ou os tiros disparados pelos bandidos.

Os *Lumière* filmaram o cotidiano social do seu período, como, por exemplo, o registro da saída de trabalhadores da usina, a refeição dos operários com seus filhos, manifestações públicas da vida política. Registraram também cenas referentes a acontecimentos jornalísticos e os modos de viver da burguesia. Nenhuma outra técnica havia conseguido chegar tão próxima daquilo que o público percebia como imagens “idênticas da realidade”. O cinematógrafo transformou o século XX em um gigantesco laboratório de observação, produzindo e reproduzindo imagens do seu tempo, criando suas próprias visões da história, da cotidianidade e das relações políticas e socioculturais.

O mito condutor da invenção do cinema é a consumação do mito que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que surgiram no século XIX, da fotografia ao fonográfico. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade

¹ Nome do aparelho inventado pelos irmãos *Lumière* (AUMONT; MARIE, 2003, p. 52).

de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo (BAZIN, 1991, p. 30).

Nesse sentido, o objetivo inicial dessa pesquisa centrou-se na tentativa de desmistificar a linguagem cinematográfica como “testemunho fiel do real”. A partir dessa perspectiva, analisamos como a produção fílmica dialoga com a cultura, a sociedade e a política no Brasil, durante o governo militar brasileiro (1964-1985), período caracterizado pelo forte autoritarismo e pela censura imposta pelo Estado que, após promulgar o Ato Institucional Número 5 (AI-5) no ano de 1968, intensificou a repressão, perseguição e tortura aos seus opositores, manchando de vermelho, o verde e amarelo da nossa bandeira.

Os tentáculos da censura política se estenderam de múltiplas formas sobre a produção da imprensa, das artes e dos meios de comunicação, de acordo com as variáveis do material afetado. Pautada pelos ditames da DSN², se manteve sempre vinculada à defesa dos interesses do regime e à vontade de ocultar os seus aspectos mais suscetíveis de crítica (PELEGRINI, 2000, p. 88).

Nessa linha de investigação, tornou-se necessário apreendermos as principais características da linguagem cinematográfica e a dinâmica do cinema, considerado por Carrière (1994) uma invenção recente do Ocidente industrializado, produto de um encontro histórico entre o teatro, a *vaudeville*, a *music hall*, a pintura, a fotografia e uma série de intervenções técnicas. Assim, o cinema se constituiu como produto cultural, criado e determinado pela cultura, ou ainda, uma obra artística emergente como forma de entretenimento popular, mas, capaz de disseminar valores, visões de mundo e conhecimento. Sendo classificado como a “sétima arte” pelo teórico italiano Ricciotto Canudo³ em 1911, na publicação do Manifesto das Sete Artes.

A palavra cinema é de origem grega - *κίνημα kinema* - que significa “movimento”, na prática é a técnica de projetar imagens que criam a impressão de que as mesmas estejam em movimento. As filmagens são gravadas a partir do uso de câmeras, mediante a utilização de técnicas de animação ou de efeitos visuais.

Essa locução (utilizada nos meios da produção e da crítica) designa os efeitos necessários para a produção de imagens não realistas, que não se podem obter pela simples reprodução de uma cena que se desenrola diante da câmera (AUMONT; MARIE, 2003, p. 95).

² Doutrina de Segurança Nacional.

³ Ricciotto Canudo atribuiu ao cinema a designação de “sétima arte”, depois das seis identificadas por Hegel na sua Estética (arquitetura; dança; escultura; música; pintura e poesia). Canudo, por sua vez, salientou que o cinema é uma “arte de síntese total”, a “arte total em direção à qual todas as outras tendem desde sempre” (SERRA, 2013).

Aumont e Marie (2003) observam que esses “efeitos visuais” são tão antigos quanto o surgimento do cinema, pois os encontramos nos *Lumière* e em *Georges Méliès*. Essas técnicas estavam integradas inicialmente no gênero dos “filmes de truques” (1895-1915), seja conforme uma lógica narrativa ou descritiva, como em *Cendrillon* (1899)⁴, seja a partir de uma lógica espetacular, que faz do truque o meio e o fim do espetáculo. Até meados da década de 1910, o “filme de efeitos” é considerado uma das principais áreas em que se manifesta a especificidade do cinema. Posteriormente, com o desenvolvimento do cinema narrativo, o emprego de efeitos especiais restringiu-se a determinados gêneros como os filmes burlescos⁵ e fantásticos⁶.

A produção cinematográfica apresenta inúmeros procedimentos técnicos específicos até chegar ao produto final, o filme. O cinema só passa a ser filme, quando lhe é empregado uma série de técnicas e montagens imbricadas a uma composição complexa de narrativa. A escolha do enredo, dos cenários, da trilha sonora, da edição, dos atores, de todos os elementos que compõem o audiovisual é fundamental para criar a narrativa fílmica. Esses elementos constroem a imagem-movimento dessas obras, que têm o poder de materializar uma narrativa, através de suas representações, essas imagens “tem valor não apenas teórico, mas histórico (ela caracteriza uma época [...])” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 163).

A imagem-movimento é o elemento principal na construção de uma narrativa fílmica e constitui o fundamento da linguagem cinematográfica. Tais imagens realizam com maior eficácia a “impressão de realidade” que caracteriza o cinema narrativo-representativo.

⁴*Cendrillon* (Cinderella) é um filme francês de 1899, produzido por *Georges Méliès*, com duração de 5 minutos e 35 segundos, é considerado um dos filmes tecnicamente mais avançados do século XIX.

⁵Burlesco: (Bourle) em francês renascentista é uma grande brincadeira (*a burle italiana*), e a palavra burlesco não mudou de sentido desde então. Trata-se sempre, e especialmente nas artes do espetáculo, de designar um gênero fundado na multiplicação e no encadeamento de piadas, de farsas, geralmente de mau gosto (difamantes degradantes). No cinema, o burlesco foi um dos primeiros gêneros estabelecidos e o gênero em que a pantomima cinematográfica fazia maravilhas. Graças ao enquadramento variável, graças à montagem que permitia atuações perfeitas e quase sem limites, a arte do cômico de *music-hall* foi levada a perfeição, e os atores burlescos estiveram entre os maiores dessa geração (AUMONT; MARIE, 2003, p. 37).

⁶O fantástico é produzido em uma obra de ficção quando um acontecimento inexplicável é relatado ou representado, e quando o destinatário da obra hesita entre duas interpretações: ou o acontecimento é fruto de uma ilusão e da imaginação ou o acontecimento ocorreu realmente. O fantástico define-se a partir dessa incerteza em que ele nos deixa. Filmes como *Sangue de pantera* (*Catpeople* - 1942) e *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby* - 1968) são considerados filmes fantásticos, apesar de acabarem pendendo para o lado sobrenatural. Em geral, um filme fantástico pode ter relação com a ficção científica, a fantasia heroica, o filme histórico, etc. Personagens como o Frankenstein, Drácula, Jekyll e Hyde, assim como, os mitos de Prometeu, dos não mortos e da vida além da morte, são temas abordados pela maioria dos filmes fantásticos (AUMONT; MARIE, 2003, p. 118).

A expressão “impressão de realidade” tem origem a partir do registro fotográfico, o qual capturaria a realidade por ser um registro mecânico do real. Mas, essa afirmação é equivocada, pois todo registro fotográfico carrega o ponto de vista do fotógrafo, tendo uma intencionalidade imbuída na sua concepção. A obra fílmica comporta todos os elementos da fotografia, ligados ao automatismo da reprodução analógica que ela produz. Entretanto, o movimento nos filmes é o contraponto as demais linguagens imagéticas. Esse movimento é a força que os outros, mais convencionais, não têm. A “impressão de realidade” é resultado da riqueza receptiva típica do cinema e de suas técnicas, no qual o som e a imagem são complementos fundamentais.

Igualmente à presença simultânea da imagem e do som... dando assim a impressão de que o conjunto de dados perspectivos da cena original foi respeitado. A impressão é muito mais forte quando a reprodução sonora tem a mesma “fidelidade fenomenal” que o movimento... ela é mais reforçada pela posição psíquica na qual o espectador se encontra no momento da projeção... definida por dois de seus aspectos. Por um lado, o espectador passa por uma baixa de seu limiar de vigilância; consciente de estar em uma sala de espetáculo, suspende qualquer ação e renuncia parcialmente a qualquer prova de realidade. Por outro lado, o filme bombardeia-o com impressões visuais e sonoras (AUMONT, 1995, p. 150).

A “impressão de realidade” tem justamente essa função no filme, representar a realidade como se ela estivesse sendo capturada e apresentada tal como ela é. Para os realizadores do filme quanto menor for essa percepção de representação, melhor foi realizado o processo de elaboração e edição do filme, concepção de simulacro tão fiel ao real que o processo de representação se torna imperceptível aos espectadores. Nesse sentido, a linguagem cinematográfica deve ser apreendida a partir de uma série de signos⁷ de uma realidade, que traduz os significados do real e os representa através da narrativa audiovisual. Santaella (2000) observa que a secularidade dos signos sempre tem a possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir por meio de significados.

Qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo, desde que esta ‘coisa’ seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa. Ser um signo é ser um termo numa relação triádica específica. Essa relação não

⁷ O signo é qualquer coisa de qualquer espécie que representa outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. O objeto do signo também pode ser qualquer coisa de qualquer espécie. Essa coisa, qualquer que seja, está na posição de objeto porque é representada pelo signo (SANTAELLA, 2002, p. 114).

precisa necessariamente estar armada de maneira prévia para que o signo funcione como tal (SANTAELLA, 2000, p. 90-91).

O olhar que o espectador lança sobre esses signos representados não está livre. Esses elementos são regidos pelas escolhas que o diretor, produtores, entre outros, operaram no momento da filmagem e edição da obra. Podendo os significados dos discursos, serem compreendidos a partir do seu contexto de enunciação, desse modo, qual seria os caminhos para apreendermos os significados imagéticos em um filme? Na ótica de Aumont (1995), não existiria uma única teoria para estudar o cinema. Nessa perspectiva, é possível observar que inúmeros historiadores asseveram que os roteiros quando concebidos e as películas quando filmadas tendem a fazer alusão às questões do seu tempo, onde são realizadas tanto as encenações externas, como aquelas gravadas em cenários/estúdios que recriam espaços arquitetônicos e paisagens.

Partindo desse pressuposto, assinalamos que são muitos os estudiosos que buscaram analisar e compreender as estratégias, os elementos, as técnicas e os signos empregados na narrativa fílmica. Nessa pesquisa, nossas reflexões se pautam na historiográfica, contudo, antropólogos, sociólogos, filósofos, entre outros, também nos auxiliaram em nosso caminho pelo mundo das representações, da linguagem audiovisual e fictícia, que tem muito a nos dizer sobre a história do nosso país.

Abarcamos que a atual relação da História com outras áreas do conhecimento ocorreu, inicialmente, a partir das teorias apresentadas pela escola historiográfica francesa conhecida como *Annales*⁸. Por todo o século XIX e início do século XX, a História Política era compreendida juntamente com a História Militar. Uma historiografia centrada em batalhas, guerras e negociações envolvendo os Estados. Os intelectuais do século XIX pensavam a História a partir de critérios evolucionistas e deterministas.

Burke (1992) compreende que este foi o primeiro conjunto de características da historiografia, ou seja, do “paradigma tradicional” posto em circulação pelo historiador de ciência o americano Thomas Kuhn⁹, o qual é definido como “história rankeana”, conforme o historiador alemão Leopold von Ranke (1795-1886), contra a qual, se insurgirá, posteriormente, a Nova História, cujo argumento crucial fundamentou-se na

⁸ Os *Annales* figuram na história da historiografia como o movimento que, efetivamente, rompeu com os modelos tradicionais historiográficos do século XIX, instaurando uma nova concepção de se produzir o conhecimento histórico. Marc Bloch e Lucien Febvre foram os principais teóricos a desenvolver essa nova historiografia. Posteriormente, Le Goff e outros historiadores desenvolveram essa nova visão sobre a história.

⁹ T.S. Kuhn. *The Structure of Scientific Revolutions*, Nova York, 1961.

concepção de que a História deveria se nutrir de todos os elementos da produção humana. Do ponto de vista de Peter Burke:

Poderíamos também chamar este paradigma de a visão do senso comum da história, não para enaltece-lo, mas para assinalar que ele tem sido, com muita frequência, considerado a maneira de se fazer história, ao invés de ser percebido como uma dentre várias abordagens possíveis do passado (BURKE, 1992, p. 10).

Aliás, Le Goff (2003) afirma que o principal objetivo dos *Annales* foi destronar a História Política, na tentativa de reformular uma nova história política, no caso, uma história com uma nova concepção do político. A fundação da revista *Annales* em 1929 e a criação da *VI Seção da École Pratique des Hautes Études*, cujo presidente era Lucien Febvre, em 1948, impulsionou um profundo movimento de transformação na historiografia. Uma geração de historiadores passou a questionar a hegemonia da História Política e a defender uma nova concepção de História, na qual o econômico e o social tornar-se-iam fundamentais.

A trajetória dos *Annales*, na ótica de Burke (2010), pode ser dividida em três fases. O primeiro momento correspondente aos anos de 1920 a 1945, caracterizado por ser um movimento pequeno, radical e subversivo, conduzindo diversos ataques contra a História tradicional, a História Política e a História dos eventos. A segunda fase iniciou-se após o fim da Segunda Guerra Mundial, apresentando novos conceitos e métodos, essa fase é dominada pela presença de Fernand Braudel. Por fim, a última fase iniciou-se por volta do ano de 1968, sendo marcada profundamente pela fragmentação. Era uma “escola” unificada apenas aos olhos de seus admiradores externos e seus críticos domésticos. Contudo, ao longo das duas décadas posteriores, alguns membros do grupo deixaram a História socioeconômica e passaram a defender enfoques sobre a História sociocultural.

A história dos *Annales* pode assim ser interpretada em termos da existência de três gerações, mas serve também para ilustrar o processo cíclico comum segundo o qual os rebeldes de hoje serão o *establishment* de amanhã, transformando-se, por sua vez, no alvo dos novos rebeldes. Mesmo assim, algumas de suas preocupações básicas permanecem, pois a revista e os indivíduos a ela associados oferecem o mais sistemático exemplo, neste século, de uma interação fecunda entre a história e as ciências sociais (BURKE, 1992, p. 08).

Em síntese, os *Annales* e a Nova História constituíram novas visões para a análise histórica, reformularam seus paradigmas e assinalaram que a História não poderia jamais se fechar em si mesma. Deveria apresentar caminhos alternativos para a pesquisa, atingindo sempre novos elementos distintos, unindo áreas do saber, no diálogo

para a construção do conhecimento. Para Le Goff (2003) é necessário atentar tanto para os detalhes, quanto para os aspectos globais da História.

A história está sempre no centro das controvérsias. De que assuntos deve tratar? Os acontecimentos apenas, ou também os desígnios da providência, os progressos da humanidade, os fenômenos repetitivos, as estruturas? Deve pôr tónica na continuidade ou, pelo contrário, nas revoluções, nas rupturas, nas catástrofes? Deve ocupar-se prioritariamente dos indivíduos promovidos ao papel de heróis ou de massa? De quem tem poder e autoridade no Estado ou na Igreja ou, ao contrário, dos camponeses, do proletariado, dos burgueses, da população no seu conjunto e de todas as classes que a compõem? (LE GOFF, 2003, p. 17).

Foi a partir da terceira fase, que os *Annales* romperam com as concepções positivistas relativas ao tipo de documento histórico. Sendo a partir dessas discussões que o cinema passou a ser incorporado como fonte legítima na pesquisa historiográfica. Marc Ferro foi um dos primeiros responsáveis por essa inovação, para o autor, a não aceitação da linguagem cinematográfica no fazer histórico ocorreria em função do cinema ser concebido como parte do imaginário social, que, por sua vez, também não pertencia ao campo de estudo da historiografia. A produção cinematográfica antes vista com desconfiança ou de maneira pejorativa pelos historiadores, por ser concebida como mero entretenimento e diversão popular, adquiriu outro status e nova qualificação. O historiador passou, então, a buscar na projeção da ficção a percepção de novas sensibilidades e a tomou como objeto de questionamento, como modo de decifrar as práticas socioculturais representadas.

Surgem novas problemáticas e sentidos para a História, muitas vezes sequer entrelaçados entre si. Nesse novo campo metodológico e teórico chegou a ocorrer uma reinvenção do objeto, e através dele, a projeção de novas pistas, capazes de possibilitar a abordagem dos universos simbólicos dos séculos XIX e XX, em suas particularidades.

O historiador está numa posição instável. Se dá prioridade a um resultado "objetivo", se visa colocar no seu discurso a realidade de uma sociedade passada e a reviver um desaparecido, ele reconhece, entretanto, nessa reconstituição, a ordem e o efeito de seu próprio trabalho. O discurso destinado a dizer *o outro* permanece seu *discurso* e o espelho de sua operação. Inversamente, quando ele retorna às suas práticas e lhes examina os postulados para renová-las, o historiador descobre nelas imposições que se originaram bem antes do seu presente e que remontam a organizações anteriores, das quais, seu trabalho é o sintoma e não a fonte (CERTEAU, 1982, p. 46).

Essa historiografia caracterizou-se não somente por trabalhar com um corpus documental diversificado e novos objetos de pesquisa, mas por buscar nas velhas fontes

novas releituras. A partir da Nova História surgiram outras modalidades, como a História Cultural, que passou a ter maior visibilidade nas últimas décadas do século XX. Segundo Chartier (1990), a História Cultural é a história da maneira como os indivíduos e a sociedade representam a realidade e de como essas representações orientam suas práticas socioculturais.

Logo, o conceito de cultura dentro da História Cultural torna-se central para apreendermos os preceitos defendidos por essa historiografia. Embora, a cultura seja uma palavra imprecisa e com inúmeras definições, em nossa perspectiva teórica, a cultura se constitui de “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encanados” (BURKE, 2010, p. 11). Mais do que isso, devemos entender a cultura como modos de vida, visões de mundo e formas de organizá-lo.

Certeau (1995) compreende a cultura como algo flexível e salienta que no campo historiográfico, a cultura deva ser entendida como uma produção social e histórica a se expressar, através do tempo, em valores, modos de ser, objetos e práticas, que se mostram de maneira simbólica, capaz de agregar sentidos conferidos às palavras e às ações, aos objetos e aos agentes sociais. Em outros termos, a cultura, é para o autor, uma tradução do mundo em significados e não deve ser tomada como “reflexo” da realidade. Portanto, não nos cabe discuti-la em seus aspectos globais, sem reconhecermos, em primeiro lugar, que tratamos desse assunto apenas segundo certo lugar, sob uma determinada ótica, que é a nossa. “Nunca poderemos obliterar nem transpor a alteridade que mantêm, diante e fora de nós, as experiências e as observações ancoradas alhures, em outros lugares” (CERTEAU, 1995, p. 222).

O significado do conceito foi ampliado e revisto pelas últimas gerações de historiadores, à medida que os intelectuais ampliaram seus interesses. Antigamente, o termo se referia ao labor, e depois, passou a aludir à arte, a literatura, a música, a chamada cultura intelectual e artística. Atualmente, os historiadores, ao seguirem o exemplo dos antropólogos, passaram a imprimir o termo com maior abrangência.

O conceito é utilizado para se referir a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou “senso comum” agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de século a outro, que é “construído” socialmente e, portanto requer explicação e interpretação social e histórica (BURKE, 2010, p. 22-23).

Nessa perspectiva, outro conceito relevante nessa abordagem é o de representação, considerado como categoria central dentro da História Cultural, o qual foi incorporado pelos historiadores a partir das formulações de Marcel Mauss e Émile Durkheim. O conceito de representação é apreendido durante toda essa pesquisa, pois corrobora na análise da cultura, da sociedade, no estudo e pesquisa histórica a partir das fontes imagéticas e audiovisuais.

Desse modo, é importante salientar que concebemos o cinema como uma forma de representação que tem como objetivo apreender e representar a realidade, mesmo que de forma fictícia. Sendo que nosso objetivo vai de encontro com o grande desafio da História Cultural que é o de atingir um reduto das sensibilidades e de perceber como se dão os processos de reconstrução da realidade.

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautam a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade (PESAVENTO, 2004, p. 39).

Assim, a História Cultural fundamenta os nossos princípios teóricos e metodológicos, mas, sabemos que nosso caminho não é fácil, pois a pesquisa que toma as representações audiovisuais e a narrativa fílmica como fonte, requer abordagens específicas. A imagem em movimento dessas produções, aliadas às múltiplas técnicas de filmagem, montagem, edição, seleção do enredo, de elenco, de locações, de cenários e de figurinos criam um sistema de significações que nos cabe decifrar.

Essas histórias têm o poder de nos transportar para um mundo de prazer, de sonhos, e também de tristezas. Capaz de estimular o nosso inconsciente e de ultrapassar as fronteiras do que entendemos por realidade e ficção. Contraditoriamente, para compreendermos esse mundo ficcional criado pelo cinema faz-se necessário o apreendermos como uma forma de “realidade”. No qual, os códigos e signos expressos nessas obras representam outra realidade, outra história e outro tempo.

Toda representação é relacionada por [...] seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos, jamais formulados: nem por isso são menos formuláveis verbalmente, e, o problema do sentido da imagem é, pois o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem. Ponto bastante estudado, do qual vamos só lembrar que não há imagem ‘pura’, puramente icônica, já que para ser plenamente

compreendida uma imagem necessita do domínio da linguagem verbal (AUMONT, 1995, p. 248).

Nesse sentido, será necessário olharmos para o cinema brasileiro como uma produção local, inscrita no contexto da cinematografia mundial e que agrega determinado contexto histórico, influências do mercado externo e interno, relações estabelecidas entre o Estado e a indústria cinematográfica, entre outros aspectos. Para tanto, abordamos as articulações que se desenvolvem no “momento de feitura¹⁰” da obra fílmica, considerando que na análise dessas narrativas audiovisuais não devemos nos restringir apenas ao seu conteúdo, àquilo que elas buscam representar, mas ao que elas transmitem ou buscam ocultar.

Estudiosos como Napolitano (2001; 2013) e Pelegrini (2000) advertem que para a análise da obra fílmica se faz necessário compreender o contexto de produção da obra e os relatos que são expressos no decorrer de sua confecção. Nesse processo, é importante observarmos o cotejamento entre a narrativa do filme e a conjuntura que envolve a sua produção, para assim, empreendermos um exercício que traga à tona as intenções e as escolhas feitas no processo de concepção e produção da obra.

Como foram selecionados para essa investigação filmes do gênero cômico, nos cumpre esclarecer que a principal característica da comédia é fazer rir. Entretanto, esse riso tem o poder de nos explicar comportamentos inseridos no interior de uma sociedade. Desse modo, compreender as características adquiridas pela comicidade e sua relação com a população constitui uma das formas de decifrar e decodificar os códigos sociais e culturais comuns a determinadas épocas.

Historicamente, o gênero cômico, desde seu surgimento na Grécia antiga, esteve relacionado ao popular e quando comparado ao gênero dramático (tragédia) era tomado como inferior, pois primava pela “imitação” de homens simples, membros dos segmentos menos abastados da sociedade. A epopeia e a tragédia, por sua vez, eram os gêneros voltados à representações de personagens nobres, tomados como seres superiores aos homens comuns. Todavia, a comédia desde o início apresentava um caráter crítico, sendo a sátira destinada principalmente à crítica política.

A comédia é [...] 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

¹⁰ Essa expressão é utilizada por Sandra Pesavento quando a autora se refere ao papel da imagem como documento histórico.

e disforme, não tem [expressão de] dor (ARISTÓTELES, 1991, p. 250).

Aristóteles (1991) ao refletir sobre a comédia observa que sua narrativa se dá através do “feio”, contudo, apresenta finais reconciliadores, nos quais seus personagens são pessoas comuns, com ações baseadas na vida cotidiana. Logo, conclui, que a comédia representa os defeitos dos seres humanos, de modo a causar o riso.

Nesse sentido, a produção fílmica *d'Os Trapalhões* é relevante fonte para entendermos os significados socioculturais das práticas e dos modos de viver de parte da população brasileira. A partir dessa produção analisamos as características da comicidade e como essas obras representam questões pertinentes ao seu tempo, com especial atenção ao filme *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981), dirigido por Josip Bogoslaw Tanko, baseado na peça teatral *Os Saltimbancos* de Sérgio Bardotti e Luis Enríquez Bacalov. Como contraponto à cinematografia do grupo, analisamos a comédia *Vai Trabalhar Vagabundo* (1973), dirigido por Hugo Carvana, obra censurada pelo governo militar.

Também foram alvos de nossa investigação a legislação criada pelo Estado para normatizar a produção cinematográfica no Brasil, reportagens publicadas em revistas, jornais e dados estatísticos, pois compreendemos que tais fontes enriquecem a análise pretendida. A partir da problematização de tais fontes e visando alcançar o nosso objetivo, os resultados da pesquisa serão apresentados em três capítulos.

No primeiro deles, discutimos o contexto histórico e as políticas culturais implantadas no Brasil durante os Governos Militares entre os anos de 1964-1985, com destaque à legislação implantada para normatizar as produções cinematográficas e às proibições impostas pela censura às manifestações artísticas.

No segundo capítulo, o foco das discussões são questões envolvendo a Indústria Cultural e a Industrialização da cultura no Brasil, desenvolvidas sobre o ponto de vista da política e do mercado. Em seguida, analisamos a indústria e a produção cinematográfica brasileira a partir das proposições do cinema moderno, representado pelo movimento do Cinema Novo e sua influência na década de 1960. Como também, a consolidação da EMBRAFILME na década de 1970 e a crise da indústria cinematográfica até o início dos anos de 1990.

Por fim, no terceiro e último capítulo, o enfoque volta-se para a análise da produção fílmica *d'Os Trapalhões*, entre os anos de 1970 e 1980, e do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. A partir dos quais, buscamos compreender quais as formas de

comicidade que são transmitidas, suas especificidades, sua relação com a produção cultural e a relevância da produção fílmica cômica no mercado cinematográfica no Brasil, em um momento de grande repressão e censura por parte do Estado brasileiro.

CAPÍTULO 1

1. A Produção da Cultura

Cultura se faz, não se consome, nem se ganha de graça, muito menos se impõe!

Otto Carpeaux

As relações estabelecidas entre Cultura e Estado, por vezes, são compreendidas de formas ambíguas, o Estado normalmente é relacionado ao poder, força, ordem, coerção, legislação, controle e administração, a Cultura é compreendida a partir de sua relação com o imaterial, espiritual, liberdade de expressão, criatividade. No entanto, essas relações têm maior diferenciação quando observamos o papel do Estado como gerenciador principalmente da cultura de massa e da cultura popular. Essa discussão é relevante, pois a produção cinematográfica no Brasil após o golpe militar de 1964 passou a ser fomentada pelo Estado brasileiro, para a qual foi criada uma legislação específica, recebendo também investimentos do Estado, mas, em contrapartida, toda a produção deveria passar pelo controle estatal, a partir dos órgãos censuradores criados pelos militares.

Ao analisarmos a produção cultural de massa, observamos que o Estado é o provedor, controlador e conta com a participação empresarial, abrangendo principalmente a imprensa, as rádios, a televisão e o cinema. Certeau (1995) observa que a cultura de massa permanece afeta ao “coeficiente social”, situação que a distingue de uma cultura operacional, sempre salvaguardada.

A cultura de massa não tem mais uma função colonizadora (tanto no bom quanto no mau sentido da palavra: ao mesmo tempo civilizadora e conquistadora), como foi durante quase dois séculos para a educação que difundia as concepções de uma elite, vulgarizando-as. Ela tornou-se um objeto rentável e maleável, segundo as necessidades da produção, mais que uma arma de combate (CERTEAU, 1995, p. 215).

A cultura popular, por sua vez, é um dos conceitos mais controvertidos, pois desde os anos finais do século XVIII, vem sendo utilizado com objetivos distintos e em contextos variados, quase sempre envolvidos com juízos de valor, idealizações, homogeneização e disputas teóricas e políticas.

Para muitos, está (ou sempre esteve) em crise, tanto em termos de seus limites para expressar uma dada realidade cultural, como em termos práticos, pelo chamado avanço da globalização, responsabilizada, em

geral, pela internacionalização e homogeneização das culturas (ABREU, 2003, p. 83).

A cultura popular muitas vezes é caracterizada como folclore, englobando os conjuntos das tradições culturais de um país ou região, para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (associada à expansão do rádio, cinema e televisão) não sendo possível dissociar o que é originalmente ou essencialmente do povo e dos setores populares.

Para muitos, com certeza, o conceito ainda consegue expressar certo sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade, embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes (ABREU, 2003, p. 83).

Abreu (2003) salienta que a cultura popular não é um conceito que pode ser definido a priori, como uma fórmula imutável e limitante. Provavelmente, deva ser apreendida como uma perspectiva no intuito de se observar a sociedade e sua produção cultural. Devemos considerá-la como instrumento que possa nos auxiliar, na problematização e nas evidências das diferenças, ajudando “a pensar a realidade social e cultural, sempre multifacetada, seja ela a da sala de aula, a do nosso cotidiano, ou a das fontes históricas” (ABREU, 2003, p. 84).

A partir de meados do século XX, a cultura popular assumiu uma perspectiva política, o conceito segundo Abreu (2003), principalmente a partir da década de 1960, foi incorporado pela esquerda, com o sentido de resistência de classe, ou, inversamente, referenciando uma suposta necessidade dos oprimidos a uma consciência mais crítica, que precisava ser despertada. O cinema teve papel importante nesse contexto, principalmente após a década de 1960, pois os ideais da cultura popular passaram a serem encontrados entre os idealizadores e seguidores do movimento do Cinema Novo, que defendiam o papel crítico que o cinema deveria ter acerca de questões relacionadas à realidade do país, com funções políticas, sociais e culturais. Intelectuais da teologia da libertação, dos centros populares de cultura e entre os educadores ligados aos princípios de Paulo Freire também passaram a incorporar o conceito.

Canclini (1987) insiste na necessidade de olharmos com atenção para os cruzamentos entre a cultura popular e a cultura de massa, no qual devemos captar a interpenetração entre o hegemônico e o popular, e os resultados ambivalentes que produzem a mescla entre ambos. Uma das maneiras de captar essa relação seria através

do estudo da maneira como a cultura de massa se enriquece com a cultura popular tradicional, a partir da utilização de mecanismos e dispositivos de enunciação, narrativos, melodramáticos, combinações de visualidade e do ritmo tomados do saber que os povos acumularam.

Martin-Barbero (1991) assinala que o popular ativado pelo massivo, nos permite captar as profundas anacronias de que é feita a modernidade cultural. Uma memória popular está constantemente sendo acionada e ativada pela produção industrial da cultura.

Lo que activa esa memoria no es del orden de los contenidos ni siquiera de los códigos, es del orden de las *matrices culturales*. De ahí los límites de una semiótica anclada en la sincronía a la hora de abordar la dimensión del tiempo y sus destiempos, las profundas anacronías de que está hecha la modernidad cultural (MARTIN-BARBERO, 1991, p. 250).

A partir dessas perspectivas, o termo “cultura popular de massa” passou a ser utilizado para denominar essa produção que conecta os elementos presentes no universo popular como também, os elementos presentes na produção industrial da cultura moderna.

Nesse sentido, uma das tendências ligadas ao conceito de industrialização da cultura e comunicação de massa é pensar o popular em termos do grande público. As questões culturais, desde os anos de 1970, estão sendo o enfoque de inúmeras discussões por parte de intelectuais e de órgãos governamentais. A Conferência Intergovernamental sobre Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros da Política Cultural, promovida pela UNESCO, em Veneza na Itália, em 1970, demonstra que a área cultural ganhou maior atenção por parte dos Estados. No Brasil, a UNESCO e o MEC, no ano de 1976, realizaram um encontro com o intuito de elucidar questões envolvendo as problemáticas acerca da cultura no país.

A preocupação da UNESCO com as questões da política cultural perpassou por esses anos e chega até a contemporaneidade. Inúmeros estudos estão sendo desenvolvidos nas últimas décadas acerca da politização da cultura, com o intuito de elucidar os possíveis caminhos, mecanismos e ações que os Estados utilizam para controlar e fomentar a produção cultural.

Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas cultural necesita

ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad (CANCLINI, 2005, p. 78).

O autor assinala que às políticas culturais podem ser abordadas como tipos de operações que assumam essa densidade e complexidade, com a finalidade de retomar os “problemas identitários como oportunidades e perigos da convivência na heterogeneidade”.

En esta perspectiva, la función principal de la política cultural no es afirmar identidades o dar elementos a los miembros de una cultura para que la idealicen, sino para que sean capaces de aprovechar la heterogeneidad y la variedad de mensajes disponibles y convivir con los otros (CANCLINI, 2005, p. 79).

Entretanto, o conceito de política cultural é apresentado com frequência sob uma forma altamente ideologizada. Coelho (1997) observa que a cultura é apreendida como um forte controlador social, não raro é possível observar que as políticas culturais são definidas como o conjunto de intervenções dos diversos agentes no campo cultural com o objetivo de obter um consenso de apoio para a manutenção de certo tipo de ordem política e social ou para uma iniciativa de transformação social. Nessa ótica, a política cultural estaria interligada a política social, como um dos principais mecanismos que o Estado contemporâneo teria para garantir sua legitimidade como entidade que cuida e fala em nome de todos.

A política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários [...] Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (COELHO, 1997, p. 292).

As reflexões de Certeau (1995) corroboram para a definição da política cultural no pensamento estratégico do Estado. A qual lida com o “campo de possibilidades estratégicas”, especificando objetivos “mediante a análise das situações” e insere “alguns lugares cujos critérios sejam definíveis, onde intervenções possam efetivamente corrigir ou modificar o processo em curso” (CERTEAU, 1995, p. 193).

As medidas adotadas pela política cultural estão presentes em inúmeros setores da administração governamental. No mercado cultural essas políticas ocupam-se do apoio aos setores de produção, distribuição e consumo da cultura. Incluindo medidas como, por exemplo, no financiamento da produção cinematográfica, de apoio à

produção e distribuição de livros, facilitação do acesso econômico a espetáculos artísticos como peças teatrais ou musicais.

Coelho (1997) observar que existem inúmeras estruturas de perspectivas ideológicas dentro das políticas culturais, como, por exemplo, às *políticas de dirigismo cultural* que são executadas principalmente por Estados fortes e partidos políticos que exercem o poder de modo autoritário, promovendo uma ação cultural em moldes previamente definidos como de interesse do desenvolvimento ou da segurança nacional. Esse modelo se enquadra na política cultural desenvolvida durante os governos ditatoriais brasileiros, voltadas principalmente para a produção da cultura de massa, no qual a produção cinematográfica se enquadra.

Em suma, é a partir das políticas culturais que o Estado fomenta a criação artística do país e assegura o desenvolvimento cultural em todos os setores artísticos. A partir de meados do século XX ocorrem transformações notáveis nas relações que se estabeleceram entre o Estado e as políticas culturais no Brasil. A cultura brasileira, passou de um mercado cultural “escolar-universitário”, restrito e excludente, para um novo circuito cultural, ambientado e constituído pelo sistema de mídias. Esse processo teve início nos anos de 1960, se desdobrando pelas décadas posteriores.

A partir da década de 1980, com a criação e o uso das leis de incentivo a cultura, ocorreu uma mudança significativa do mercado cultural. O Estado passou a beneficiar a produção cultural com incentivos fiscais. A política cultural a partir desse período passou a se apoiar na seguinte estrutura: leis; empresas; artistas. As leis de incentivo abriram espaço para a profissionalização, propondo um reposicionamento de artistas, companhias e produtores. Na medida em que os investimentos (incentivos) começaram a ser distribuídos, iniciou-se um plano de concorrência e uma maior procura pela especialização e qualificação.

Foram grandes as discussões entre os intelectuais, políticos e produtores acerca da cultura a partir da década de 1980. Essas discussões ficaram mais intensas com a promulgação da Lei 7.505¹¹ de 02 de junho de 1986, mais conhecida como “Lei Sarney”, de incentivos fiscais destinados à cultura. A Lei surgiu no contexto em que a presença do Estado se fazia intensa. Após a criação do Ministério da Cultura (Decreto-

¹¹ Lei nº 7.505, de 02 de junho de 1986, decreta que: Art. 1º. O contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta Lei.

Lei nº 2.273, de 15 de março de 1985), o setor cultural ganhou maior autonomia perante as políticas públicas formuladas pelo Estado, que até então eram formuladas pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Castro (1988) aponta que a criação do Ministério da Cultura representou o desmembramento da antiga Secretaria da Cultura, elevada a posição de Ministério, já que sua reforma administrativa só ocorreria em 1987. O Decreto apresenta as seguintes justificativas:

[...] a necessidade de atribuir-se, no Brasil, maior atenção à cultura nacional, há tanto tempo ressentida de uma proteção e de um gozo maiores da parte do Estado;

[...] que o nível ministerial é o mais indicado para a formulação e a execução, no setor da cultura, de uma política nacional adequada especificidade da realidade histórico-social brasileira; (DECRETO-LEI Nº 2.273, 15 DE MARÇO DE 1985).

O Decreto demonstra que o Estado brasileiro reconheceu que as anteriores ações no setor cultural ou eram precárias e inadequadas, ou mesmo insuficientes para uma plena política cultural no país. Pois, desde a criação do Conselho Federal de Cultura (Decreto nº 74, de 21 de novembro de 1966), órgão responsável por elaborar a política nacional de cultura, as avaliações eram com frequência, divergentes. A partir da criação do Ministério da Cultura, o foco das discussões passou a se orientar nos possíveis caminhos que as políticas culturais poderiam adotar. Conjuntura que implicou em reverter as orientações anteriores ou em recolocá-las em um novo arcabouço político-institucional compatível com as novas orientações do Estado.

1.1. As Políticas Culturais para a Produção Cinematográfica no Brasil

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.

Getúlio Vargas – 1934

Na construção das políticas culturais no Brasil, o período do Regime Militar, particularmente o governo de Emílio Garrastazu Médici nos anos de 1969 – 1974 é relevante para compreendermos como a produção cinematográfica foi apreendida

politicamente. Mesmo que essas ações executadas pelo Estado não fossem no período, configuradas como políticas culturais são através delas que podemos examinar os momentos de maior relevância das intervenções do Estado na produção artístico-cultural, principalmente na cinematográfica.

A produção cinematográfica fez parte essencial do projeto de política cultural desde o período de governo de Getúlio Vargas (1930-1945). O Estado, ao entrar nessa área modificou a estrutura do mercado cinematográfico, antes controlada principalmente pela iniciativa estrangeira, liderada pelos Estados Unidos, vista como uma produção comercial e movida de interesses particulares. Após a intervenção estatal, tornou-se produto cultural e de divulgação da imagem do governo.

Getúlio Vargas desde a década de 1930, percebeu que o cinema teria características elementares no auxílio de uma política nacional e poderia ser utilizado como símbolo de progresso. Pouco antes de instituir o Estado Novo, em discurso pronunciado na manifestação promovida pelos cinematografistas em 25 de junho de 1934, o Presidente se refere ao cinema como:

[...] entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influindo 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).

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 citadinos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir (VARGAS, 1934, p. 188).

Nesse processo de legitimação do cinema como mecanismo de disseminação de políticas estatais, os governos apesar das leis que lhes garantia certa estabilidade sob a produção cinematográfica, atuavam dentro dos limites impostos pela liberdade de comércio, não intervindo na livre circulação dos produtos estrangeiros no mercado interno. O Estado tornou-se menos intervencionista e mais condescendente com a liberdade de exibição e circulação de filmes no mercado nacional e os setores ligados aos processos de produção passaram a demonstrar maior capacidade de organização e de pressão na busca e defesa dos seus interesses. Todavia, o Estado procurou através da direção do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) estimular e difundir os filmes de caráter educativo e, obviamente, nacionalistas.

O Brasil assistiu principalmente nos anos finais da década de 1950, o crescimento das atividades culturais, gerenciadas principalmente pela iniciativa privada, com programas de televisão e a produção fonográfica e cinematográfica, ou aqueles relacionados a grupos teatrais como o Teatro da Arena e o Teatro Oficina, ambos em São Paulo. Como também, os grupos estudantis e de esquerda, organizados no Centro Populacional de Cultura (CPC)¹² da UNE (União Nacional dos Estudantes).

A concepção de arte manifesta pelo CPC restringia de certa maneira o próprio sentido de sua produção: a arte era concebida enquanto instrumento de tomada de poder. A dimensão desse entendimento seria sistematicamente abordada a partir da definição do conceito de arte popular revolucionária, considerada coletiva e problematizadora do social (PELEGRINI, 2001, p. 52).

No cinema, desde o final da década de 1950, jovens cineastas já começavam a produzir seus filmes, conquistando o reconhecimento da crítica e inúmeros prêmios em festivais internacionais, essas produções buscavam temas voltados a questões nacionais e populares, explorando novas formas de narrativa fílmica. Dessa articulação, surgiu no cinema o movimento Cinema Novo e na música, a Bossa Nova, por exemplo.

Todavia, após o golpe militar que depôs João Goulart em abril de 1964, os rumos da produção cultural¹³ são alterados, o Estado retoma o projeto de maior institucionalização da produção artístico-cultural, no qual a cultura seria parte integrante

¹² Artistas, estudantes e intelectuais, unidos pelo objetivo de transformar o Brasil a partir da ação cultural capaz de conscientizar as classes trabalhadoras, fundam o CPC. Inspirado no Movimento de Cultura Popular - MCP, de Miguel Arraes, o CPC, multiplicado em inúmeros grupos espalhados pelo país, levava ao povo diversas manifestações artísticas cujo objetivo era usar formas da cultura popular para promover a revolução social.

¹³ Fiuza (2006) observa que o arquivo da Censura em Brasília guarda uma série de documentos esclarecedores do controle da produção cultural durante a ditadura militar e parte do período de redemocratização junto ao cinema, televisão, jornalismo, música e teatro.

das relações estatais. O estreitamento entre Estado e Cultura ocorreu de forma mais definida e as estratégias políticas adotadas ganharam sentido conjunto, possibilitando um real aumento da produção, que auxiliou na consolidação da industrialização da cultura. Por outro lado, a repressão e o controle autoritário por parte do Estado retirava a liberdade de produção, extirpando a democracia do país. No campo econômico iniciou um processo de modernização econômica, com a abertura dos mercados nacionais aos investimentos e produtos estrangeiros, bem como, a expansão da indústria e do mercado cultural.

Em termos culturais, essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. [...] Evidentemente, a expansão das atividades culturais se faz associada a um controle estrito das manifestações que se contrapõem ao pensamento autoritário. [...] O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política, por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (ORTIZ, 1988, p. 114-115).

A intervenção estatal começou sua reformulação em meados do ano de 1966, com a elaboração de uma comissão para estudar possíveis reformas no Conselho Nacional de Cultura (CNC)¹⁴, com o objetivo de torná-lo elaborador de uma política cultural de alcance nacional. O novo conselho visava não somente assessorar o Estado na formação de políticas para a área cultural, mas, principalmente, criar ações efetivas, com projetos próprios e dotação orçamentária para tais medidas.

Na área cinematográfica, em 18 de novembro desse mesmo ano, é instituído o Decreto-Lei nº 43, que cria o Instituto Nacional do Cinema (INC), com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior.

¹⁴ O CNC era composto por 24 membros indicados pelo Presidente da República. Alguns planos de cultura foram apresentados ao governo, em 1968, 1969 e 1973, mas nenhum deles foi integralmente posto em prática. A questão central dos planos era a da recuperação das instituições nacionais, tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Nacional do Livro, etc. De maneira que pudessem passar a exercer o papel de construtores de políticas nacionais para suas respectivas áreas. O CNC tinha a atribuição de analisar os pedidos de verba ao MEC instituindo uma política de apoio a uma série de ações, papel exercido efetivamente até 1974 (CALABRE, 2007, p. 04).

Podemos observar que a partir dos projetos iniciais do CNC e o projeto final do INC, que os políticos estavam comprometidos com a área, bem como, com os representantes do mercado cinematográfico, demonstrando interesse em compreender e praticar uma política cultural mais abrangente, na tentativa de resolver problemáticas mais complexas da indústria cinematográfica brasileira. Os debates, principalmente em torno da criação do INC foram gerais, culminando na exposição de teses, artigos, posições contrárias, sugestões e resultados por parte de todas as categorias de profissionais que faziam parte da produção e, também, por parte do governo.

Os debates em torno desses órgãos diminuíram no ano de 1969, com a criação da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S/A)¹⁵, a empresa foi o mecanismo que o Estado se utilizou para fazer-se presente na produção cinematográfica, podendo agir nas atividades comerciais e industriais relacionadas ao cinema e intervir de forma centralizada.

Fiuza (2006) observa que o cinema também era submetido ao mesmo controle que as outras expressões artísticas, entretanto, foi a partir dos anos de 1960 que esse controle foi intensificado. Pois, nesse período, surgiram novas experiências estéticas e mesmo temáticas que foram exploradas por inúmeros cineastas pelo mundo, principalmente, na França, Itália, URSS, que influenciavam a produção brasileira. A década de 1960 foi marcada pela atuação de cineastas como Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Walter Lima Júnior, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros, que retratavam em suas obras características da identidade nacional, representando as suas mazelas e inquietudes de um Brasil subdesenvolvido. Esses intelectuais pretendiam promover o debate e a reflexão, sem estar diretamente vinculados a um comprometimento com o mercado ou em parceria com o Estado.

Pelegrini (2001) pondera que a produção artístico-cultural nacional, entre os anos finais da década de 1950 até 1970, revela, de modo geral, ela que não dissimulou a intenção de desvendar os problemas do seu tempo, mas, também, propôs estratégias supostamente capazes de promover o desenvolvimento da sociedade humana. A esquerda política nesse contexto de acirramento da ditadura militar destaca-se na

¹⁵ Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Art. 1º Fica autorizada a criação da Sociedade de Economia Mista denominada Empresa Brasileira de Filmes S A. - EMBRAFILME, com personalidade jurídica de direito privado, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. Art. 2º A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (DECRETO-LEI Nº 862 – DE 12 DE SETEMBRO DE 1969).

contribuição da chamada “arte engajada”, com objetivo de formar uma visão crítica da realidade brasileira.

O florescimento cultural e político da década de 1960 estavam ligados a uma série de condições sociais comuns a diversas sociedades em todo o mundo, como o aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, aumento significativo dos jovens na composição etária da população, cenário de crescente urbanização e consolidação de modos de vida culturais típicos das metrópoles, recusa às guerras coloniais e imperialistas, sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos.

Com o acesso cada vez maior a um modo de vida que incorporava ao cotidiano o uso de eletrodomésticos, especialmente a televisão. Essas condições materiais por si sós não explicam as ondas de rebeldia e revolução, nem as estruturas de sentimento que as acompanharam por toda parte. Mas foi em resposta às mudanças na organização social na época que se construíram certas estruturas de sentimento, como aquela da brasilidade revolucionária (RIDENTI, 2005, p. 90).

Com a instauração do AI-5 em dezembro de 1968 e posteriormente com o início da década de 1970 e o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), o país passou por um período de extrema repressão política e censuras, a todo tipo de expressões e opiniões contrárias ao Estado.

No início dos anos 1970, a cultura brasileira vivia um momento difícil. Ao menos quatro tendências básicas configuravam uma cena cultural complexa e paradoxal, após o silêncio imposto ao rico debate político e cultural de 1968, pelo AI-5: o exílio e a censura impingidos aos principais artistas e intelectuais; o crescimento notável dos meios de comunicação de massa; a propaganda ufanista do regime militar; e a busca de novos espaços e estilos de expressão cultural e comportamental (NAPOLITANO, 2001, p. 81).

A produção cinematográfica também acompanhou essas transformações e crises. O início da década de 1970 é marcado pela atuação do INC e, posteriormente, pela EMBRAFILME. Durante os nove anos que o INC atuou, 112 resoluções foram implantadas, influenciando de forma direta a produção cinematográfica nacional, destaque para a produção de filmes de curta-metragem educativos que passou de 91 filmes entre os anos de 1937 a 1965, para 174 filmes entre 1966 a 1975, totalizando 265 filmes. Com a EMBRAFILME, desde sua fundação até o ano de 1973 foram financiados 80 filmes.

Selonk (2004) demonstra que inicialmente a política empregada pela EMBRAFILME era no financiamento de empresas produtoras de filmes, sem julgar os

méritos de qualidade ou os projetos ideológicos. Os financiamentos eram concedidos como empréstimos bancários, com carência de 12 meses, juros de 10% ao ano e pagamento em 24 meses. Os filmes financiados entregariam percentuais da renda líquida e dos prêmios obtidos para a empresa, até o pagamento total da dívida. Essas ações favoreceram a empresa, que concentrava inúmeros recursos. Dos 80 filmes financiados, 38 eram de produtoras que realizaram um filme, 11 de produtoras que obtiveram financiamento para 02 filmes, 04 de produtoras que apareceram com 03 filmes e 02 produtoras com 04 filmes.

Após o ano de 1973, a EMBRAFILME passa a distribuir os filmes brasileiros, e o governo a enfrentar as dificuldades desse mercado. Na perspectiva de Bernadet (2009), o Estado brasileiro ao se defrontar com a distribuição, finalmente entra em embate com o setor chave no qual até então se negava a adentrar, pois somente ao nível da distribuição que se poderiam enfrentar os filmes estrangeiros no mercado interno. Para o autor, as medidas realizadas nos períodos anteriores eram protecionistas, não passando de ações paliativas, intervindo apenas no setor de exibição. A distribuição pela primeira vez ganhou o status de “maior problema do cinema brasileiro, que pode também ser interpretado como a atividade mais importante e carente de atenção do cinema brasileiro” (SELONK, 2004, p.86).

As políticas culturais desse período não se restringiram somente à atividade cinematográfica. Dos anos finais da década de 1960 até 1973, o Conselho Federal de Cultura elaborou duas propostas para o chamado Plano Nacional de Cultura. Estas propostas incluíam sugestões como a criação do Serviço Nacional de Música e do Serviço Nacional de Artes Plásticas, os quais, juntamente com o serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, seriam organizados em uma secretaria de cultura, que futuramente se tornaria o Ministério da Cultura. Essas políticas também abordavam reformas administrativas e econômicas, fortalecendo a estrutura do Conselho Federal de Cultura, concedendo-lhes maior autonomia financeira para que pudessem executar suas atividades.

No ano de 1974 é criada uma Comissão pelo Ministério da Educação e Cultura, com o intuito de elaborar novas propostas aos órgãos do MEC voltadas para a área cinematográfica. A partir dessa Comissão surgiu a proposta de extinguir o INC e criação

do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE)¹⁶, como, também, ampliação da EMBRAFILME¹⁷. Em 09 de dezembro de 1975, com a Lei nº 6.281, se extingue o INC e amplia as atribuições da EMBRAFILME, que passaria a ter como funções: assessorar diretamente o Ministro da Educação e Cultura, estabelecer orientações normativas e fiscalizar as atividades cinematográficas no país. Dentre os artigos, destacamos:

Art. 6º Fica a Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME autorizada a incluir outras atividades no seu campo de ação, para abranger:

- I - coprodução, aquisição, exportação e importação de filmes;
- II - financiamento à indústria cinematográfica;
- III - distribuição, exibição e comercialização de filmes no território nacional e no exterior;
- IV - promoção e realização de festivais e mostras cinematográficas;
- V - criação, quando convier de subsidiárias para atuarem em qualquer dos campos de atividade cinematográfica;
- VI - concessão de prêmios e incentivos a filmes nacionais, dentre estes o calculado proporcionalmente à renda produzida por sua exibição no País (LEI Nº 6.281 – 09 DE DEZEMBRO DE 1975).

Segundo Malafaia (2012), durante o governo do Presidente Médici, principalmente no decorrer do seu último ano, as políticas culturais assumiram caráter preparatório para as transições operadas nos anos posteriores, no qual, o Estado autoritário revelou predisposição para elaborar uma política cultural que dialogasse com os interesses de setores que defendiam propostas de caráter nacionalista e também, aqueles que desejavam afirmar suas atividades, lutando por espaços na economia em desenvolvimento.

Reivindicações e bandeiras nacionalistas, nos moldes dos anos 60, perdiam sua força e significação. Em contrapartida, o Estado através da atuação do Ministro Jarbas Passarinho, começa a se colocar de forma inovadora diante da questão cultural, e a conferir importância relevante ao cinema. Constatamos, a partir de suas declarações, a apropriação de antigas proposições nacionalistas para o campo cultural, as quais eram agora articuladas pelo representante de um Estado que, concomitantemente, dava continuidade à política de internacionalização da economia. [...] O Estado tinha no cinema um terreno onde poderia propagar a criação de uma indústria nacional e ainda articular isto como uma proposta que bradava contra a “alienação cultural” (RAMOS, 1983, 91-93).

¹⁶ Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976, cria no Ministério da Educação e Cultura o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), diretamente subordinado ao Ministro de Estado, como órgão de orientação normativa e fiscalização das atividades relativas a cinema.

¹⁷ Decreto nº 78.108, de 22 de julho de 1976, aprova o novo Estatuto Social da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME, assinado pelo Ministro de Estado da Educação e Cultura, e a discriminação e caracterização do bem imóvel do extinto Instituto Nacional do Cinema - INC, transferido à EMBRAFILME, pela Lei nº 6.281 de 09 de dezembro de 1975.

Desde o início da década de 1970 até os anos iniciais de 1980, o setor cinematográfico vivencia sua fase áurea, sendo a industrial intermediada pelo Estado. Amâncio (2000) observa que nesse período ocorreu uma consolidação do mercado em amplas proporções, mesmo que essa proporção seja de produtos estrangeiros. Um exemplo é o aumento da obrigatoriedade de exibição do filme nacional nesse período. Em 1979, a reserva de mercado destinada para o longa-metragem brasileiro passa a ser estabelecida em 140 dias no ano.

As interferências estatais nesse período geraram uma série de discussões e tensões entre os envolvidos na área cinematográfica. Grande parte dos exibidores condenava a exibição compulsória, enquanto o produtor nacional revelava seu apoio ao Estado na competição com o cinema estrangeiro. É visível o crescimento do mercado cinematográfico nacional, pois nos anos finais de 1970 a EMBRAFILME se destaca em vários setores na concorrência contra a produção estrangeira, seu papel na distribuição dos filmes era fundamental para a obtenção dos lucros.

Simis (2008) aponta que na política cultural do cinema, o CONCINE foi transformado no órgão mais forte do cinema nacional, responsável pela formulação, controle e cumprimento das normas e leis regentes do segmento cinematográfico, além da política de comercialização e regulamentação do mercado, incluindo filmes publicitários. Mesmo após a crise econômica instaurada na década de 1980, o mercado cinematográfico brasileiro não estava preocupado em gerar sua própria estabilidade.

Os responsáveis pela produção do cinema, na ótica de Selonk (2004), preferiam continuar sendo mantidos pelas políticas do governo. Entretanto, pela primeira vez a indústria cinematográfica viu-se atrapalhada pelos seus próprios conflitos e a influência do cinema estrangeiro na produção do país, deixou de ser o único inimigo do cinema nacional.

Mesmo com a crise, ao final da década de 1980, o CONCINE colhia os frutos de sua atuação, disciplinando em grande parte o mercado de vídeo e cinema, movimentando milhões. Durante sua existência, o CONCINE instituiu 195 resoluções, sob os mais diversos temas. Na verdade, o Conselho continuou prosseguindo com as iniciativas introduzidas pelo INC, e avançando em diversas medidas, como o uso obrigatório do ingresso único, de borderô e de máquinas registradoras, proporcionando uma garantia maior de recebimento da porcentagem real dos filmes.

O Concine, ao longo de sua existência, adquiriu toda uma experiência no levantamento e na sistematização de dados sobre legislação,

produção, distribuição e exibição e demais aspectos que envolvem a atividade cinematográfica que, a partir do governo Collor, foi ignorada e o órgão foi extinto. Com o fim da Embrafilme e de seu braço regulador, o Concine, caiu a fiscalização para o cumprimento da legislação. Com isso, a lei do Curta dissipou-se e não houve mais fiscalização sobre a remessa de lucros enviada pelos representantes das empresas estrangeiras. A agilização dos acordos de coprodução, da integração do cinema ibero-americano em um mercado comum tiveram que esperar anos para uma definição e serem implementados (SIMIS, 2008, p. 52).

O CONCINE, como a EMBRAFILME, foram órgãos concebidos durante o regime militar, como parte da política cultural para desenvolver o cinema nacional. O CONCINE, a partir do fim do governo militar, em 1985, torna-se efetivamente instrumento importante para uma política cultural aberta e democrática.

1.2. Contexto Histórico da Política Brasileira (1964-1985)

Os 21 anos do Regime militar brasileiro (1964-1985), encetado em 31 de março de 1964 até a entrega da faixa presidencial a José Sarney em 15 de março de 1985, foi marcado por profundas transformações nas estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais no país. Quando, os militares depuseram o então presidente João Goulart e ocuparam o poder, na verdade, estavam dando sequência a uma longa tradição intervencionista que remonta aos séculos anteriores da história do Brasil. Um dos argumentos centrais para justificar tal ato, foi o perigo comunista que assombrava o mundo capitalista após o fim da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, o foco principal nesse item, é examinar as principais características históricas que o país adquiriu após o ano de 1964 até o ano de 1985. Esse contexto pode ser dividido em três períodos: o primeiro vai de março de 1964 a dezembro de 1968, o segundo de dezembro de 1968 a 1979 e o último de 1979 a 1985.

O primeiro período é marcado inicialmente pelo Ato Institucional nº 1, de 09 de Abril de 1964, sendo à primeira legislação imposta pelo Estado, foi instituído por uma junta de militares, composta pelo general do exército Arthur Costa e Silva, o tenente-brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo e pelo vice-almirante Augusto Hamann Redemaker Grünewald. O AI-1 mantinha a Constituição de 1946, mas, suspendia os direitos constitucionais pelo período de seis meses, além de conferir ao presidente da república o direito de cassar mandatos legislativos federais, estaduais e municipais,

excluindo a apreciação judicial desses atos e suspendendo os direitos políticos por dez anos. O AI-1 também determinava que as eleições deveriam ser realizadas de maneira indireta, ou seja, os governantes não seriam mais eleitos pelo povo, mas pela maioria absoluta do Congresso Nacional.

Em 15 de abril inicia o governo do general Castelo Branco, que buscou consolidar as iniciativas dos militares. As liberdades estavam restringidas, todavia, ainda havia certo espaço para opositores. Diferente do que havia decretado o AI-1, as eleições para a escolha de um novo presidente não ocorreram no prazo de seis meses, e o governo de Castelo Branco foi prorrogado, sendo no dia 27 de outubro de 1965 assinado o Ato Institucional nº 2, que extinguiu os partidos políticos existentes desde 1945 e atribuía a Justiça Militar o julgamento de civis acusados de crimes contra a segurança nacional. O general Castelo Branco ainda assinou em fevereiro de 1966 o AI-3, que extinguiu o sistema pluripartidário, estabelecendo eleições indiretas para cargos de presidente da República e governador (respectivamente pelo Congresso Nacional e as assembleias legislativas), com o novo Ato Institucional uma nova temporada de cassações iniciou-se.

Em 07 de dezembro de 1966, Castelo Branco decretou o AI-4, o qual convocava o Congresso a votar e promulgar o projeto de uma nova Constituição, que revogaria em definitivo a Constituição de 1946. Desse modo, nascia a quinta Constituição do período republicano, que entrou em vigor em 15 de março de 1967. A Constituição institucionalizava a ditadura, atribuindo ao presidente da República ainda mais poderes, inclusive de publicar e mandar cumprir emendas constitucionais sem consultar a sociedade civil. Também reduzia os poderes do Congresso Nacional e permanecendo o Poder Judiciário submisso ao Executivo.

Castelo Branco, em 09 de fevereiro de 1967 instaura a Lei nº 5.250 (Lei da Imprensa) que regulava a liberdade de manifestação do pensamento e de informação, dois dias antes do fim do seu governo, assina o Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967, o qual definia os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social. No dia 15 de março de 1967, o então general Costa e Silva toma posse da presidência da República, segundo Fleischer (1994), no início do seu governo Costa e Silva procurou “humanizar” a “revolução” e manteve relações razoáveis com o Congresso, pois a partir da nova Constituição, o presidente havia perdido o poder de cassar mandatos, encontrando-se numa situação semelhante à do presidente Getúlio Vargas em 1934. Porém, em 1968, o Congresso tornou-se cada vez mais recalcitrante e a oposição ao

regime readquire força no âmbito das ruas, das fábricas e das escolas, apesar de toda repressão.

Três fatores foram utilizados como pretexto pelo Estado para desencadear o quinto Ato Institucional. Em primeiro lugar, as denúncias sustentadas dentro do próprio partido de oposição criado pelo regime; o crescimento das manifestações de rua; e o possível surgimento de grupos de oposição armada. O clímax para a implantação do Ato ocorreu em decorrência de um discurso do deputado federal Márcio Moreira Alves, considerado ofensivo às Forças Armadas no dia 07 de setembro.

Contra essa série de manifestações que estavam acontecendo no país, no dia 13 de dezembro de 1968, o presidente da República se reuniu com 23 membros do Conselho de Segurança Nacional (os ministros, o Vice-Presidente, os chefes de estado-maior das três armas, o chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, os chefes das Casas Militar e Civil da Presidência e o chefe do SNI) no Palácio das Laranjeiras, Rio de Janeiro, para votar o quinto Ato Institucional (AI-5), redigido pelo ministro da Justiça, Gama e Silva. De todos os presentes, apenas o vice-presidente Pedro Aleixo votou contra. Ao contrário dos Atos anteriores, o AI-5 não vinha com vigência de prazo, o presidente da República usufruiria de poderes ilimitados, podendo decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de vereadores. O Presidente também teria o poder de suspender os direitos políticos de qualquer cidadão pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais. O AI-5 também legalizava:

Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função; II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais; III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política; IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:

a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado;

Art. 6º - Ficam suspensas as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por prazo certo.

1º - O Presidente da República poderá mediante decreto, demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade quaisquer titulares das garantias referidas neste artigo, assim como empregado de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das polícias militares, assegurados, quando for o caso, os vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço (ATO INSTITUCIONAL Nº 5 – 13 DE DEZEMBRO DE 1968).

O Presidente teria o poder de decretar o estado de sítio, como também, o confisco de bens de indivíduos que tenham enriquecido ilicitamente, no exercício de cargo ou função pública. A garantia de *habeas corpus* foi suspensa em casos de crimes políticos, crimes contra a segurança nacional, a ordem econômica, social e a economia popular. Nessa conjuntura, é iniciado o segundo período de análise, que vai até o ano de 1979.

O AI-5 potencializou o poder do Estado, que aumentou a censura, proibindo notícias que faziam críticas ao governo ou que apontassem para ações repressivas, como também, a críticas na política econômica ou a abertura desenfreada ao capital estrangeiro. O pouco que restava de liberdade foi parar nos porões dos quartéis e no DOPS¹⁸. Fiuza (2006) assinala que o controle do DOPS não tinha um cunho totalitário, contudo, as instâncias do controle estatal da produção artística eram diversas. Nesse contexto, a imprensa viu-se obrigada a se calar e a oposição a resistir, mesmo que isso significasse o risco de entrar numa luta armada pela derrubada do regime. O país entrou em um de seus períodos mais duros e repressivos, quando passaram a ocorrer prisões, quase sempre seguidas de sessões de torturas que por diversas vezes terminaram em mortes.

O presidente Costa e Silva no final do mês de agosto sofreu um “mal súbito” sendo afastado da presidência. Seu vice, Pedro Aleixo, foi impedido de assumir a presidência por uma junta militar (Ato Institucional nº 12, de 31 de agosto de 1969), até que no dia 25 de outubro de 1969 é escolhido como presidente o general Emílio Garrastazu Médici, para um mandato até 15 de março de 1974. Um mês e meio após Médici assumir o poder o ex-presidente Costa e Silva morre. Em 14 de outubro de 1969, é instaurado o último Ato institucional, o de número 17, que permitia a Junta transferir para a reserva, militares que tivessem “atentado” ou viessem a atentar contra as Forças Armadas. O Ato, na verdade, expunha a oposição que o então presidente enfrentava no meio militar.

O resultado de todo esse arsenal de Atos, decretos, cassações, proibições e censuras foi a paralisação quase por completo do movimento popular de denúncia, resistência e reivindicação, restando praticamente uma única forma de oposição, a clandestina. A resistência armada intensificaria suas ações e partiria para sequestros,

¹⁸ Departamento de Ordem Política e Social foi um dos órgãos do governo brasileiro criado durante o Estado Novo, cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

exigindo em troca a libertação de presos políticos. A Junta Militar, como contrapartida, adota as “penas de morte” e o banimento, tornando mais duras as punições previstas na Lei de Segurança Nacional, além de outorgar uma “nova” Constituição mais autoritária, que é batizada de Emenda Constitucional nº 1.

Com o lema “Segurança e Desenvolvimento”, Médici inicia o governo que representará o período mais absoluto de repressão, violência e supressão das liberdades civis da história republicana do Brasil. O Estado desenvolve um aparato de órgãos de segurança, com características de poder autônomo, que levará ao cárcere, tanto políticos, como milhares de cidadãos, transformando a tortura e o assassinato numa rotina cotidiana.

Nessa conjuntura, as manifestações contrárias ao Estado e seus métodos de governar, não chegaram a transparecer durante o Governo Médici, pois o aparato repressivo e a censura conseguiram camuflar as reais atitudes do Estado.

A face do Presidente Médici tornou-se rapidamente conhecida dos brasileiros como peça central de uma astuta estratégia de relações públicas. O novo governo transmitiu a mensagem de que o Brasil estava se transformando velozmente em potência mundial, graças aos seus 10% anuais de crescimento econômico e à intensa vigilância do governo contra os negativistas e os terroristas (SELIGMAN, 2006, p. 02).

As relações públicas do governo foram executadas pela AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) fundada em 15 de janeiro 1968, com o objetivo de centralizar os órgãos governamentais de propaganda. A AERP propunha estabelecer um canal de comunicação entre o governo e a população, pois acreditava que a população necessitava de informações a respeito das ações e atividades desenvolvidas pelo Estado, desse modo, tentava desconstruir a imagem negativa que a opinião pública divulgava acerca do golpe de 1964. Uma equipe de jornalistas, psicólogos e sociólogos trabalhavam a partir de propostas feitas pelo governo e depois contratavam agências de propaganda para produzir documentários para a televisão e o cinema, juntamente com material publicitário para os jornais. Algumas frases de efeito então utilizadas nas propagandas revelam bem a filosofia que embasava a AERP: *Você constrói o Brasil; Ninguém segura este país; Brasil conte comigo!*

Essas propagandas exaltavam a importância do trabalho, valorizavam a educação e o papel construtivo das forças armadas. As mensagens eram trabalhadas habilidosamente com o uso de imagens sonorizadas e o emprego de frases extraídas da linguagem popular. A meta principal do governo era promover uma imagem

empreendedora de si mesmo, criar um clima de progresso e satisfação social. Uma das técnicas mais eficientes da AERP consistiu em associar o futebol¹⁹, a música popular, o presidente Médici e o progresso brasileiro. Neste ponto, o presidente Médici era excelente material para a campanha. Além de torcedor do Grêmio, um dos times de futebol mais conhecido no país, sua figura foi humanizada ao aparecer ouvindo jogos de futebol com o radinho de pilha colado ao ouvido.

Foi no início de 1970 que a sociedade brasileira deu-se conta da existência da nova propaganda. Os primeiros filmes da AERP começaram a ser veiculados desde antes do carnaval. Mas foi com o comercial divulgado em março de 1970, que mostrava um gol de Tostão na Copa do Mundo, que eles realmente chamaram a atenção. A propaganda dizia que o futebol e a vida se equivaliam: “o sucesso de todos depende da participação de cada um” (FICO, 1997, p. 103).

A televisão foi fundamental elemento nesse processo de divulgação da imagem benéfica do governo militar. O Brasil emergira subitamente como um dos mais dinâmicos mercados de televisão do terceiro mundo.

As compras pelo crediário e as facilidades de aquisição de aparelhos de televisão, expandiram de 9,5% na década de 1960, para uma proporção de 40% de residências urbanas com aparelhos de TV na década de 1970 (SKIDMORE, 1988, p. 222).

Grandes investimentos foram feitos para implantar as bases de um sistema amplo e eficiente de telecomunicações como, por exemplo, a expansão das redes elétricas nas cidades, instalação do sistema de satélites (Intelsat), criação de órgãos como a Embratel, a Telebrás e o Ministério das Comunicações. Além disto, as décadas de 1960 e 1970 assistiram a um grande desenvolvimento tecnológico da engenharia eletrônica, que também modernizou o sistema televisivo. Entre as empresas de mídia eletrônica a Rede Globo se destacou nesse contexto.

Criada por um império jornalístico conservador, muito bem sucedido, a TV Globo aceitara anteriormente financiamento parcial das organizações norte-americanas Time-Life. Seus adversários, principalmente aqueles que estavam perdendo suas licenças para a emissora, denunciaram que os laços financeiros desta com a Time-Life violavam a lei brasileira de telecomunicações, que proíbe a propriedade de órgãos de comunicação por estrangeiros. O governo rejeitou a denúncia e a TV Globo continuou a crescer, ultrapassando suas concorrentes como líder de audiência. Diziam seus críticos que esta ascensão podia ser explicada pela defesa dos interesses oficiais, através da sua programação, durante o Governo Médici (SELIGMAN, 2006, p. 03).

¹⁹ No ano de 1971 é criado o Campeonato Brasileiro de Futebol.

A AERP, também foi importante elemento auxiliador na implantação das bases da ideologia de Segurança Nacional. Este processo aliou-se as políticas de comunicação e políticas culturais nos governos militares. A política de Segurança Nacional desenvolvida na Escola Superior de Guerra (ESG) tinha uma amplitude bem maior e mais antiga, com ideais que vigoravam no exército nacional desde a época do Tenentismo²⁰. Datada do pós Segunda Guerra Mundial, a ESG seguiu os princípios ideológicos dos militares estadunidenses. Destinou-se à formação de civis e militares para a composição de uma classe dirigente.

Depois de 1964, os mais altos postos do Executivo foram ocupados por egressos da ESG e os rumos foram traçados de acordo com esta postura. Tratava-se de um projeto para assegurar, através da repressão e da propaganda política, os feitos militares (SELIGMAN, 2006, p. 03).

No campo cultural foi utilizada a mesma estratégia das demais áreas, o binômio “integração e desenvolvimento”. A integração significava na época, unificar uma profusão de culturas e identidades num país de dimensões continentais. Essa integração se daria, por exemplo, no momento em que a mesma mensagem chegasse ao Rio Grande do Sul e ao Rio Grande do Norte. Todos os meios de informação e comunicação de abrangência nacional (TV, imprensa escrita, programas unificados no rádio, como os cursos à distância e a Voz do Brasil²¹) facilitariam que apenas uma única versão dos fatos fosse contada e tida como verídica, sendo que todas as notícias passavam pela apreciação da censura.

Os militares compreendiam que a criação de uma única identidade nacional facilitaria a inserção do Estado e a sua posterior tutela nas manifestações culturais e artísticas. O desenvolvimento cultural planejado pelos governos militares passava necessariamente pelas mãos de um Estado forte e dominador.

Na sociedade brasileira, os segmentos sociais que lideraram o golpe civil-militar entenderam que o Brasil integrava o bloco de países ocidentais nesse contexto internacional da Guerra Fria devido a sua extensão territorial, ao seu posicionamento geopolítico e a sua vulnerabilidade ao fantasma da revolução; logo, qualquer tipo de antagonismo ou pressão era sinal de desagregação social ou quebra de

²⁰ O Movimento Tenentista surgiu nos quartéis espalhados em todo território nacional a partir da década de 1920. Teve como principais movimentos a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana em 1922, a Revolução de 1924 e a Comuna de Manaus de 1924 e a Coluna Prestes.

²¹ A Voz do Brasil está no ar há mais de 70 anos. O objetivo é levar informação aos cidadãos dos mais distantes pontos do país. O programa tem uma hora de duração. Os primeiros 25 minutos são produzidos pela EBC - Empresa Brasil de Comunicação e levam aos cidadãos as notícias, de seu interesse, sobre o Poder executivo. Os demais 35 minutos são divididos e de responsabilidade dos Poderes Judiciário e Legislativo, o modelo de transmissão é mantido o mesmo até os dias de hoje.

soberania. O ideário político postulava que aqueles que se opunham ao regime desenvolviam ações sociais com vistas a conquistar as mentes do povo para disseminar as sementes da rebelião com o fito de que a população se sentisse em condições de afrontar a autoridade constituída (ROLIM; BARROS, 2014, p. 176).

A política econômica também passou por várias transformações estruturais, o país vivenciava a fase do “milagre econômico”, dos projetos de impacto e das grandes obras estatais, como a ponte Rio - Niterói e a rodovia Transamazônica, num clima de ufanismo insuflado pela propaganda oficial, com a imprensa amordaçada pela censura.

Durante os anos de 1968 a 1973, a economia brasileira alcançou altos índices de crescimento. Diniz (1994) compreende que o combate à inflação foi substituído pela aceleração do crescimento. Nesse período, o Estado procurou legitimar-se através do êxito de sua política econômica. Consolidação que viria a partir do desenvolvimento capitalista, baseado em uma forte intervenção estatal, na concentração oligopolista da produção e na internacionalização da economia. Nessa perspectiva, privilegiou-se a grande empresa nacional, estatal e multinacional, configurando o chamado modelo tripé.

A estratégia de desenvolvimento do governo privilegiou o setor de bens de consumo duráveis como base do crescimento da produção, estimulando à abertura da economia. As empresas multinacionais consideravam o Brasil uma área segura e rentável para investimentos. Veloso (2008) assinala que o cenário internacional nesse período foi favorável para o “milagre” brasileiro, pois apresentou uma conjunção de elementos benéficos à economia do país, entre eles: termo de troca favorável, forte expansão do volume de comércio internacional, baixas taxas de juros e farta disponibilidade e crédito no mercado externo.

O crescimento anual do PIB passou de 3,7% no período de 1962-1967, para 10,1% de 1968-1974. A indústria foi o setor líder do crescimento, expandindo-se a taxas anuais de 12,2% [...] O comércio exterior atingiu altos índices de expansão, diversificando-se a pauta de exportações, com a maior participação dos produtos manufaturados, que cresceram de 7,2% para 27,7% em 1965-1974 (DINIZ, 1994, p. 205).

Tabela 1. Brasil: indicadores macroeconômicos selecionados: 1968-1973.

INDICADORES SELECIONADOS	1968	1969	1970	1971	1972	1973
Taxa de crescimento do PIB (%)	9,8	9,5	10,4	11,3	11,9	14,0
Inflação (IGP, dez./dez., var. %)	25,5	19,3	19,3	19,5	15,7	15,6
Investimento (% do PIB a preços correntes)	18,7	19,1	18,8	19,9	20,3	20,4
Taxa crescimento exportações em US\$ (var. %)	13,7	22,9	18,5	6,0	37,4	55,3
Taxa crescimento importações em US\$ (var. %)	28,7	7,4	25,8	29,5	30,3	46,3
Saldo da balança comercial (em US\$ milhões)	26	318	232	-344	-241	7
Resultado em conta corrente (em US\$ milhões)	-582	-364	-839	-1.630	-1.688	-2.085
Dívida externa líquida/exportação de bens	2,04	1,72	1,84	2,26	1,82	1,36
Saldo do balanço de pagamentos (em US\$ milhões)	97	531	534	537	2.538	2.380

FONTE: Apêndice Estatístico em Giambiagi et al. (2005). In: VELOSO; VILLELA; GIAMBIAGI, 2007.

A tabela demonstra o crescimento do PIB entre os anos de 1968 a 1973, período que apresentou um declínio na inflação e uma forte aceleração na taxa de crescimento das exportações e importações. Embora, o saldo das transações correntes tenha se deteriorado em cerca de US\$ 1,2 bilhões, o saldo do balanço de pagamentos, que era deficitário, tornou-se superavitário na média de US\$ 1,1 bilhão, no período de 1968 a 1973.

O órgão de maior proeminência nesse período foi o Conselho Monetário Nacional (CMN), responsável pela administração e gerenciamento do então “milagre econômico” de 1967 ao fim do governo Médici. Diniz (1994) observa que no decorrer do tempo o CMN extravasou seu âmbito de atuação inicial, transformando-se em órgão central para a sustentação do regime. Com a ampliação sucessiva de suas esferas de competência e o alargamento da participação de altos funcionários governamentais em seu plenário, o Conselho deixou de atuar apenas como autoridade financeira, passando a agir de fato na política econômica do país.

Em sua composição, variável ao longo do tempo, predominavam ministros da área econômica e presidentes de instituições financeiras. Entre os membros nomeados, figuravam dois representantes da iniciativa privada. Posteriormente, já no governo do general Geisel, os membros nomeados foram reduzidos de seis para três, porém todos representantes do setor privado. Além disso, por decreto de 1969, o

ministro da Fazenda, na qualidade de presidente do conselho, poderia convidar para participar das reuniões ministros de Estado e outras pastas, bem como representantes de outras entidades públicas ou das classes produtoras (DINIZ, 1994, p. 208).

Apesar do aparente desenvolvimento econômico desse período, em meados de 1973 o “milagre econômico” começou a mostrar sinais de falência. O governo do novo presidente o general Ernesto Geisel, iniciou-se em 15 de março de 1974, em meio à crise econômica. Segundo Fiuza (2001), a ditadura militar, não só a brasileira, facilitou a entrada das empresas transnacionais no país, contribuindo com a nova configuração do capitalismo no Brasil, que passou a determinar exatamente o "lugar" dos países pobres nesta nova ordem econômica. “Este lugar está bem expresso na crise econômica da década de 1980, quando do comprometimento da riqueza do país no pagamento de juros da dívida externa” (FIUZA, 2001, p. 107). Portanto, um dos resultados desta política econômica foi justamente o aumento da dívida externa e o comprometimento das finanças do país.

De 1974 a 1975 a taxa de crescimento da economia sofreu sensível decréscimo, o mesmo ocorreu com o setor industrial, que em 1975 caiu para 5,6%. A taxa de inflação que no período anterior estabilizava-se em torno de 15%, aumentou para 30% em 1975, chegando a 76,8% em 1979. Diniz (1994) afirma que o aumento resultante no déficit de contas correntes foi contornado por doses maciças de empréstimos externos, o que acarretou no agravamento da dívida externa de US\$ 10 bilhões, em 1972, para mais de US\$ 22 bilhões no fim de 1975.

A crise do petróleo e os problemas enfrentados no mercado mundial repercutiriam no país, criando sérios obstáculos ao seu desenvolvimento subsequente, pois o modelo de desenvolvimento brasileiro era calcado na obtenção de empréstimos internacionais para desenvolvimento interno, com a crise internacional, o Brasil sofreu com a inexistência de meios alternativos para continuar seu crescimento. Entretanto, o governo do general Geisel introduziu importantes mudanças, em relação ao governo anterior, tanto nos planos econômicos e na esfera política, como na estrutura administrativa federal. Do ponto de vista econômico, ao lado da implementação dos grandes projetos governamentais, como os programas hidrelétricos, nuclear e siderúrgico, o apoio às empresas privadas nacionais assumiria o primeiro plano das iniciativas dos órgãos da área econômica e financeira.

Skidmore (1988) aponta que quando ocorreu o choque do petróleo decretado pela OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo), o governo Geisel

confiou no fator tempo, acreditando que talvez o Brasil pudesse negociar, em termos bilaterais, um preço melhor para as suas importações de petróleo. Se o aumento de preços da OPEP fosse irreversível, então o Brasil teria que alterar radicalmente sua política energética. Os economistas do governo responderam à necessidade de uma estratégia a longo prazo e de várias maneiras.

Primeiro, a Petrobrás expandiu seu programa de exploração no mar, um alvo mais promissor do que o continente, onde a quantidade de petróleo descoberta fora até então decepcionante. Mesmo com investimentos rápidos em larga escala, um retorno significativo demoraria anos. Em seguida começou-se a pesquisar outras fontes de energia. No mundo industrial a alternativa mais falada era a energia nuclear. Mas a capacidade nuclear brasileira era rudimentar (um reator Westinghouse sendo instalado, dependente de combustível dos Estados Unidos) e exigiria a importação de muito capital para alcançar nível significativo. A segunda alternativa era o álcool, que exigiria a destilação de etanol da biomassa (principalmente cana-de-açúcar) para abastecer motores especialmente desenhados. Nenhuma das alternativas poderia ajudar a balança de pagamentos do Brasil a curto prazo. Aliás, ambas exigiriam pesados investimentos antes de eventualmente produzirem resultados satisfatórios. Finalmente, havia a energia hidrelétrica. Mesmo antes do choque da OPEP, o Brasil iniciara o ambicioso programa de construção de uma usina. O local famoso era Itaipu, no Rio Paraná, entre o Brasil e o Paraguai, e, quando pronta, a enorme central hidrelétrica seria a maior do mundo. Mas toda essa eletricidade não serviria para abastecer caminhões, ônibus ou automóveis (SKIDMORE, 1988, p. 351-352).

Na esfera política, o ano de 1974 é marcado pela derrota da ARENA (partido governista) nas eleições diretas de outubro. Essa derrota foi atribuída à forma como a política governamental começou a ser executada após o início do governo de Geisel, pois em todo seu mandato, o general desenvolve uma política que tem como linha básica:

Revigoração do prestígio dos militares, a reativação da vida partidária, a reabertura do diálogo com setores marginalizados das elites e a contenção da dinâmica oposicionista dentro de limites que não ameaçassem a chamada Segurança Nacional (ARNS, 1985, p. 64).

Ainda haverá repressão, torturas e censuras, porém com medidas de abertura, mesclada com gestos de abrandamento, mas não podemos nos iludir, todas essas atitudes eram para a manutenção do sistema instaurado em 1964.

Do ponto de vista de Fiuza (2006), alguns arcebispos de extrema direita mantiveram de forma ferrenha apoio aos militares, inclusive recusando-se a interceder por religiosos presos e torturados. Entretanto, a Igreja que apoiou a deposição de João Goulart passou por transformações e começou a contestar o regime, sobretudo, em razão

da atuação das Comunidades Eclesiais de Base²², a partir de então, começaram a enfrentar dificuldades crescentes nas suas relações com o Estado, tornando-se também vítima de atos repressivos. Alguns líderes destacaram-se na luta contra a ditadura, como D. Paulo Evaristo Arns, D. Hélder Câmara, D. José Maria Pires e D. Pedro Casaldaliga, entre outros. No Brasil, como na ditadura chilena, o papel da igreja foi importante no combate ao regime ditatorial.

O papel da Igreja como ator no processo de negociação, que dispõe de consideráveis recursos e que opera com um certo grau de impunidade com respeito aos governos nacionais, também é importante. Desse ponto de vista, os casos chileno e brasileiro são semelhantes; nos dois países a Igreja desempenhou um papel crucial na defesa das liberdades básicas, na proteção dos movimentos sociais e políticos, e enquanto conduto através do qual grandes somas de dinheiro neles ingressaram. Na Argentina, no Uruguai e no Paraguai não ocorreu esse envolvimento ativo da Igreja, o que sem dúvida aumentou as dificuldades da oposição nesses países (ANGELL, 1990, p. 93).

Em 1977, diante do fracasso das pressões governistas junto ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro) para que fosse aprovado um projeto de reformulação do sistema judiciário, o presidente Geisel fecha o Congresso Nacional e institui o chamado Pacote de Abril. O fechamento do Congresso perdurou do dia 1º até o dia 14 de abril, quando foi baixando o Ato Complementar nº 103.

No intervalo, Geisel fez publicar as Emendas Constitucionais nº 726 e nº 8, esta última veiculando a fórmula para ultrapassar eventuais impasses políticos futuros: o quórum de aprovação das emendas constitucionais ficava reduzido para a maioria absoluta dos membros do Congresso. A emenda nº 8 também estabeleceu que as eleições seguintes para governador, que seriam livres, se realizassem indiretamente, pelo mecanismo do colégio eleitoral. Curiosamente, a facilitação da modificação da Constituição viabilizou um posterior ganho de popularidade ao governo, por ter facilitado a aprovação da Emenda Constitucional nº 9, de 28 de junho de 1977, a qual instituiu a possibilidade de divórcio no Brasil. A sociedade brasileira, mais urbanizada e dotada de novos costumes, já ansiava por tal mudança. O governo, ciente de tal pleito social, liberou a bancada da ARENA para votar como lhe aprouvesse, o que possibilitou o acolhimento da emenda (COLNAGO, 2013, p. 11).

Em outubro de 1978, o Congresso finalmente executou um passo decisivo para a remoção da legislação autoritária ao aprovar a emenda Constitucional nº 11, que além de revogar todos os Atos Institucionais, acabou com a censura prévia e restabeleceu a

²² As comunidades eclesiais de base são constituídas por células de estudos leigos cuja criação foi encorajada pela hierarquia eclesiástica a partir de 1960. Não têm estrutura definida. O agente pastoral, ou organizador, é usualmente um padre ou uma freira. As comunidades se compõem em média de 15 a 25 pessoas, embora seu número possa chegar de 100 a 200 na zona rural. Começaram como grupos de estudos da bíblia, com reuniões semanais (SKIDMORE, 1988, p. 348).

garantia do *habeas corpus*. Era o fim do AI-5, a face mais ostensiva da ditadura brasileira, estava pavimentada a via para que o governo seguinte, do general Figueiredo, pudesse aprofundar as reformas democráticas.

Com a posse de Figueiredo em 15 de março de 1979, se inicia o terceiro período do regime militar que vai até 1985. O governo inicia-se em meio a crises econômicas decorrentes da crise do petróleo e as modificações constitucionais do governo anterior, conjuntura que criaram brechas para o crescimento das pressões democráticas. O Brasil que Geisel recebeu de Médici era muito diferente do que deixou para Figueiredo. Em suma, até o fim do regime militar, em abril de 1985, uma série de medidas foi executada para a retomada da democracia no país. A partir de 1979, os sindicatos ganham força, demonstrada nas greves gerais no ABC paulista, que concentrava a maior quantidade de fábricas de automóveis do país. Em agosto do mesmo ano, o Congresso nacional assina a Lei 6.683, conhecida como “Lei de Anistia”:

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (LEI Nº 6.683 - 28 DE AGOSTO DE 1979).

Em dezembro de 1979 é modificada a Lei nº 5.682 de 1971, e o Congresso reestabelece o pluripartidarismo no Brasil. Nesse contexto, os partidos se modificam, a ARENA torna-se o Partido Democrático Social (PDS), o MDB deu origem ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), e foram criados novos partidos, entre eles o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), o Partido Democrático Trabalhista (PDT), o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido Popular (PP).

No final da década de 1970, a ditadura brasileira já não interessava a algumas facções da elite econômica e política, grupos, por sua vez, em processo de metamorfose visando uma adequação ao novo regime que se vislumbrava. Tal “adaptação” foi também incorporada por significativas parcelas de ex-integrantes dos próprios governos [...] (FIUZA, 2006, p. 273).

O clima de transição só se consolidaria no ano de 1982, quando foram retomadas as eleições diretas para os governos estaduais. O início do ano de 1984 foi marcado pela campanha popular em favor da “Emenda Dante de Oliveira” que previa eleições diretas para a presidência da república em 15 de novembro de 1984. Essas manifestações

ficaram conhecidas como “Diretas Já”, constituindo um dos maiores movimentos civis da história brasileira, o qual movimentou milhões de pessoas em prol da democracia.

Era o ressurgimento do espírito cívico com uma dimensão sem precedentes, acrescentando que nenhum candidato estava pedindo voto para si mesmo. Ao contrário, o objetivo era restaurar o direito de voto. Era uma dramática mensagem da sociedade civil que firmemente reconquistava a sua voz (SKIDMORE, 1988, p. 472).

Apesar da Emenda não alcançar o *quorum* constitucional, em 15 de janeiro de 1985 a nação brasileira comemorava o fim de um dos períodos de maior repressão da história nacional, com a eleição de um presidente civil em mais de duas décadas. No entanto, a alegria se converteu em desesperança, pois o então presidente eleito Tancredo Neves não resistiu ao agravamento de seu estado de saúde e veio a falecer em 21 de abril, com a morte de Tancredo, seu vice José Sarney assume o poder.

Sarney era identificado com o regime militar, em razão dos anos em que esteve vinculado com a ARENA e sua filiação ao PSD era vista como uma jogada política, logo o então presidente não tinha o apoio popular que tinha Tancredo Neves. Desse modo, o início do seu governo é marcado por medidas de nítida busca de legitimação como, por exemplo, a Emenda Constitucional nº 25²³, que restabelecia as eleições diretas para prefeito das capitais e incluía os analfabetos entre a parcela da população com direito ao voto e um plano econômico para controlar a inflação.

Podemos concluir que os anos de governo de José Sarney não chegam a ser negativos, de certa forma, seu governo acaba preparando o país para um aguardado momento, a eleição direta para a presidência da República. Em suma, os 21 anos de governo militar acarretaram em um enorme atraso no exercício da democracia no Brasil. O progresso democrático que vinha desde os anos de 1945 e que sempre enfrentou grandes dificuldades ficou contido durante essas longas duas décadas.

Somente na década de 1990 o povo brasileiro readquiriu o direito ao voto, escolhendo como então presidente da República, Fernando Collor de Mello, que passou a executar uma política neoliberal. Drásticas mudanças econômicas movimentaram o país no início da década, por exemplo, o confisco das cadernetas de poupanças, congelamento de preços, a volta do cruzeiro e a liberação das importações. O então presidente, acusado de corrupção, é julgado pela Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) e perde seu mandato em dezembro de 1992. Itamar Franco foi seu sucessor e

²³ Antes da Emenda Constitucional nº 25, a escolha dos prefeitos das capitais estaduais, assim como de algumas cidades tidas como especiais, ocorria mediante a nomeação do Governador do Estado ou do Presidente da República, conforme previa o artigo 15 da Constituição de 1967.

lança o plano Real, comandado pelo seu Ministro da Economia Fernando Henrique Cardoso que viria a ser eleito presidente da República por dois mandatos consecutivos, em 1994 e em 1998, apesar das dificuldades e contratempos iniciais, a democracia voltou ao Brasil.

CAPÍTULO 2

2. A Industrialização da Cultura

O processo de industrialização da cultura foi um dos marcos da produção cultural do século XX, as novas tecnologias de reprodução combinadas aos meios de comunicação de massa permitiram o desenvolvimento em grande escala de produtos culturais. Esses processos de industrialização são normalmente apreendidos a partir das fases: de criação dos conteúdos; reprodução; distribuição e divulgação dos produtos; os quais exigem capitação de recursos por parte dos organizadores e do mercado distribuidor.

Historicamente, o mercado cultural esteve intimamente atrelado ao impulso do desenvolvimento tecnológico. O embrião da futura indústria cultural só foi possível se desenvolver com o advento da Revolução Industrial do século XVIII. Embora, a Revolução tenha influenciando na condição básica para a existência dessa nova indústria, ela por si só não é uma condição suficiente. Nessa conjuntura, para que se desenvolva a indústria da cultura é necessário acrescentá-la a uma economia de mercado, baseada no consumo de bens, na qual, a matéria-prima é a cultura, que passa a ser produzida em série e, seus princípios são os mesmos da produção econômica geral, não é mais apreendida como instrumento da livre expressão e de conhecimento, mas, “como produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto” (COELHO, 1997, p. 217).

A indústria da cultura, assim como, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa²⁴ surgem a partir do fenômeno da industrialização na contemporaneidade. Todavia, essa industrialização, desde seu surgimento tem sido foco de inúmeras discussões e abordagens, dos que a defendem, como também, dos que são contra os seus princípios. No campo teórico, os debates e discussões, ocorreram principalmente a partir da metade do século XX, os quais foram fundamentados, sobretudo por Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, que buscaram compreender essa

²⁴ La cultura de masa no aparece de golpe, como un corte que permita enfrentarla a la popular. Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular. Sólo un enorme estrabismo histórico, y un potente etnocentrismo de clase que se niega a nombrar lo popular como cultura, ha podido ocultar esa relación hasta el punto de no ver en la cultura de masa sino un proceso de vulgarización y decadencia de la cultura culta (MARTIN-BARBERO, 1991, p. 135).

estrutura e tiveram conclusões distintas acerca dos impactos que essa nova indústria teria sobre a produção e recepção da cultura.

Originalmente, a expressão indústria cultural foi cunhada na década de 1940, por Adorno e Max Horkheimer²⁵, pensadores da Escola de Frankfurt²⁶, os quais lançaram a obra *Dialética do Esclarecimento* (1947), no ensaio intitulado: *A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas*. Nesse texto, introduziram o conceito que passaria a definir a dinâmica dos bens simbólicos inseridos em um sistema de produção e consumo ampliados, o termo seria utilizado com o objetivo de distinguir a cultura popular da cultura de massa. A formulação do conceito foi decorrente de uma reflexão sobre a cultura industrializada durante o período do nazismo na Alemanha²⁷.

Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente. Ao juntar elementos de há muito correntes, ela atribui-lhes uma nova qualidade (ADORNO, 1986, p. 92).

Para os autores, a ideia de indústria cultural estaria relacionada à produção voltada para o consumo em massa e a partir da padronização de gostos e costumes, elementos fundamentais para a consolidação de um mercado em constante expansão. Por se tratar de uma indústria da diversão, do entretenimento, era compreendida como instrumento de alienação, por permitir aos seus consumidores apenas um falso prazer. O significado de cultura, segundo os autores, é exatamente o oposto, significaria a não

²⁵ Adorno e Horkheimer viveram no bairro de Hollywood durante a década de 1940. De acordo com McCann (1994) eles testemunharam o domínio oligopolista de Hollywood pelos grandes estúdios (Warner Bros, RKO, 20th Century-Fox, Paramount e MGM) que controlavam não só a produção, mas também a distribuição e exibição dos filmes. Nessa época, a crescente produção de filmes desencadeou uma reorganização produtiva na indústria cinematográfica com ênfase na centralização administrativa e na supervisão: A produção de um filme tornou-se altamente organizada a partir do princípio da linha de montagem, cuja base se caracteriza por uma grande e desenvolvida divisão do trabalho e hierarquias de autoridade de controle [...]. Estrelas, diretores, roteiristas, músicos e técnicos eram mantidos na base do contrato pelos estúdios [...]. Foi esta calculada aparência de diversidade dentro de um sistema comercial racionalizado que Adorno e Horkheimer vieram a analisar (LOUREIRO, 2010, p. 185).

²⁶ O termo refere-se à escola de teoria social marxista inaugurada na primeira metade do Século XX, ligada à Universidade de Frankfurt, Alemanha. Com estudos críticos ao capitalismo Ocidental e ao socialismo da então União Soviética, teve em Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, dois de seus maiores expoentes.

²⁷ Adorno e Horkheimer cunharam o conceito sob o impacto da ascensão nazista na Alemanha, ao observarem que todas as ramificações da indústria cultural eram totalmente dirigidas para a estruturação e manutenção do regime nazista. Entretanto, ao refugiar-se nos EUA, Adorno observa uma indústria cultural não muito transparente, que tinha como principal objetivo ocultar as contradições sociais e produtivas do capitalismo, a chamada indústria do entretenimento estadunidense na concepção do autor apresentava características semelhantes a da Alemanha nazista.

aceitação, o questionamento, a reflexão. A indústria cultural, nessa ótica, jamais promoveria algo fora dos padrões do modo de produção, ou seja, um produto que pudesse promover a reflexão e a crítica dos seus consumidores/espectadores.

O conceito de indústria cultural manteve-se arraigado à esfera da reconciliação entre a produção material e o mundo das ideias. Esse produto cultural, integrando a lógica do mercado e das relações de troca, tenderia, por essa via, a exaurir a cultura de suas características originárias na medida em que satisfazia a necessidade de acumulação do sistema. Nessa direção, a indústria cultural definir-se-ia como a forma *sui generis* pela qual a produção artística e cultural seria organizada no contexto das relações capitalistas (PELEGRINI, 2000, p. 107).

Adorno e Horkheimer (1985) afirmam que a indústria cultural tratava da regressão do esclarecimento em ideologia, cuja expressão mais influente era, (no momento em que publicaram sua obra em 1947), a produção radiofônica e a cinematográfica. Para os autores, não foi fortuito que a industrialização da cultura tenha surgido nos países industrializados liberais como os Estados Unidos, no qual seus meios característicos como o cinema, o rádio, o jazz e as revistas tiveram grande popularidade com o público.

A obra de Adorno e Horkheimer (1985) foi um “contra-ataque” ao ensaio produzido por Walter Benjamin publicado em 1936. Na perspectiva do autor, a relação entre reprodução técnica e cultura de massa era parcialmente positiva, enquanto que Adorno e Horkheimer consideravam que a cultura de massa não é cultura e não provém da massa e as mensagens produzidas são planejadas e visam exclusivamente o consumo, frustrando a arte erudita e reprimindo a arte popular. Essa cultura industrializada acabaria por manipular o público e recriaria a ideologia dominante.

Nas observações dos autores frankfurtianos, a existência dessa indústria é fato da reprodução técnica no processo de comercialização da obra de arte, entretanto, Benjamin (1987) afirma que a arte ao ser difundida através da reprodução, permitiria uma maior difusão da cultura por todas as classes sociais e com isso proporcionaria o surgimento de um novo tipo de arte que romperia com os conceitos tradicionais. A estrutura para o autor já estava modificada e não poderia voltar, portanto, a “nova arte” seria inevitável, pois a reprodução técnica já estava alterando inclusive o conceito tradicional de arte.

Se para Adorno e Horkheimer o processo de massificação implicava a dissolução do conteúdo artístico da obra de arte e a perda da sua dimensão crítica (incluindo-se o fim da dialética), para Benjamin, a “desaurização” da obra de arte e sua consequente democratização, ao

intensificar-lhe o valor de exposição, criar-lhe-ia uma nova qualidade, a do valor de consumo, aspecto que em última instância acabaria por acenar para a possibilidade de promover a politização das massas (PELEGRINI, 2000, p. 108).

Adorno (1977) observa que a indústria cultural seria um mecanismo de opressão, camuflando as contradições do capitalismo apontadas por Karl Marx, desse modo, sua função seria homogeneizar e estimular o indivíduo à produção. Nessa abordagem, o cinema estadunidense seria um forte elemento para consolidar essa política. Segundo o autor, na década de 1930, a produção cinematográfica teve função de planificar os sentidos, desviando a atenção da população para as reais condições que o país passava, sobretudo, devido a grande depressão, ocasionada pela crise de 1929. O cinema clássico estadunidense, na visão do autor, foi um cinema subordinado à lógica de mercado, um produto da indústria cultural, concebido enquanto forma de entretenimento e não como obra artística. Essa subordinação ao mercado fez com que esse cinema alterasse seu modo de produção e, consequentemente, seus produtos.

O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção (BOURDIEU, 2007, p. 136).

Nesse contexto, nos Estados Unidos um novo modelo de produzir filmes foi adotado e uma nova categoria surgiu, o chamado cinema industrial. Em pouco tempo, essa nova produção se consolidou, tornando-se extremamente lucrativa, sendo exportada para dezenas de países, através de estratégias de marketing desenvolvidas tanto por empresas como pelo próprio governo. Essa estrutura industrial do cinema apreendida por Adorno foi fundamental para a formação de sua teoria, pois ao observar que as empresas cinematográficas estadunidenses além de buscar a dominação no cenário nacional e internacional, o autor constatou que o modo de produção e o consumo de massa, eram similares aos das empresas nazifascistas.

Na concepção de Adorno (1977), a maioria das entidades culturais do seu período já haviam se transformado em mercadorias e a cultura em um grande mercado rentável, no qual tudo se transformaria em produto de consumo. Para os autores, o termo indústria cultural está relacionado a uma padronização da produção, no qual a

obra de arte perde sua individualização e a diferenciação de tais obras é executada de forma marginal.

Sob o peso dos monopólios, toda a civilização é idêntica e a ossatura de seu esqueleto conceitual fabricado por este modelo começa a se revelar. Os dirigentes não se preocupam mesmo em dissimulá-las; a sua violência cresce à medida que sua brutalidade se mostra à luz do dia (ADORNO; HOKHEIMER, 1985, p. 144).

A produção artística passaria a ser gerida com características específicas para o consumo das massas, a indústria assimilaria determinada arte ou manifestação popular e atribuiria características específicas de mercado, que garantiria o seu consumo perante a população, consolidando sua dominação.

As mercadorias culturais da indústria se orientam [...] segundo o princípio de sua comercialização e não segundo o seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. Toda a práxis da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais. A partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação. Mas eles não almejavam o lucro senão de forma mediata, através de seu caráter autônomo. O que é novo na indústria cultural é o primado imediato e confesso do efeito, que por sua vez é precisamente calculado em seus produtos mais típicos (ADORNO, 1977, p. 289).

Todos esses processos e características tinham como objetivo reproduzir os interesses da classe dominante e do mercado capitalista, como também, uma tentativa de promover a alienação e efemeridade, no qual, até mesmo o produtor é dominado. Desse modo, as chamadas “criações espirituais”, segundo Adorno (1977), estariam fadadas ao desaparecimento, pois a indústria cultural produz uma padronização e manipulação da cultura, passando a reproduzir ideologias que auxiliam na sua própria perpetuação e legitimação. A produção cinematográfica também seria concebida a partir desses preceitos, perdendo sua essência artística.

O cinema e o rádio não têm mais a necessidade de se passar por arte. Não passam de um negócio, aí está a sua verdade e sua ideologia, que eles usam para legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. [...] Por enquanto, a técnica da Indústria Cultural levou apenas à padronização e a produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e do sistema social (ADORNO; HOKHEIMER, 1985, p. 144).

Esses elementos técnicos de padronização e manipulação são importantes no processo de produção cultural. Nesse sentido, Adorno (1986) demonstra a influência

dessas técnicas e ao mesmo tempo as define utilizando como exemplo as obras de arte dentro da indústria cultural.

O conceito de técnica na indústria cultural só tem em comum o nome com aquele válido para as obras de arte. Este diz respeito à organização imanente da coisa, à sua lógica interna. A técnica da indústria cultural, por seu turno, na medida em que diz respeito mais à distribuição e reprodução mecânica, permanece ao mesmo tempo externa ao seu objeto. A indústria cultural tem o seu suporte ideológico no fato de que ela se exime cuidadosamente de tirar todas as consequências de suas técnicas em seus produtos. Ela vive, em certo sentido, como parasita sobre a técnica extra-artística da produção de bens materiais, sem se preocupar com a determinação que a objetividade dessas técnicas implica para a forma intra-artística, mas também sem respeitar a lei formal da autonomia estética (ADORNO, 1986, p. 95).

Marrach (2009) assinala que Adorno relaciona a indústria cultural ao anti-iluminismo, pois o Iluminismo tinha como finalidade a utilização da razão para libertar os homens do medo, do mito, da magia, tornando-os livres, autônomos, conscientes e com domínio da ciência e da técnica. Porém, ao serem libertos, acabavam por tornarem-se vítimas da dominação técnica, da “opinião pública”, instrumento utilizado para conter a consciência das massas, integrá-los verticalmente, dando ilusão de cidadania e participação, reduzindo a humanidade de cada um, considerando o integrante da massa apenas como consumidor e como empregado.

Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência; [...] a gota de água acaba por perfurar a pedra, em particular porque o sistema da indústria cultural reorienta as massas, não permite quase a evasão e impõe sem cessar os esquemas de seu comportamento [...] Ela [a indústria cultural] impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente (ADORNO, 1986, p. 98).

Como observamos, Adorno tem uma visão distinta da defendida por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*, no qual reconhece que em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível, pois tudo que é criado e produzido pelos homens, pode ser “imitado” ou reproduzido por outros homens. O autor compreende que os novos meios de comunicação de massa foram superando formas mais antigas da cultura, no qual a reprodução em massa de fotografias, filmes, gravações, publicações, deixou de fazer sentido distinguir esses produtos da obra original e cópia, colocando desse modo, um ponto final ao tradicional conceito de “aura” da obra artística.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura.

Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos, dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. Esse fenômeno é especialmente tangível nos grandes filmes históricos, de Cleópatra e Ben Hur até Frederico, o Grande e Napoleão. E quando Abel Gance, em 1927, proclamou com entusiasmo: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas" ele nos convida, sem o saber talvez, para essa grande liquidação (BENJAMIN, 1987, p. 168-169).

Benjamin também analisa as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística, no caso, o cinema e a fotografia no campo cultural, e às possibilidades trazidas por essas técnicas, principalmente pela reprodutibilidade das obras de arte, que provocam alterações na produção e recepção da obra de arte e redimensionam o papel desta na sociedade. Na reprodução técnica há uma possibilidade de democratização estética, desde que elas conservem as características do original. O principal elemento defendido pelo autor em sua narrativa é a tese de que a reprodutividade técnica destruiria a característica áurea da obra de arte, no qual a autenticidade e unicidade são substituídas pela produção serial. Em franca oposição à visão de Adorno, Benjamin concebe nas técnicas e nas massas um modo de emancipação da arte.

[...] do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa a reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. [...] Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente,

aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto (BENJAMIN, 1987, p. 167-168).

A reprodutividade na perspectiva de Benjamin (1987) coloca-se contra a ideia da originalidade, do controle individual sobre o processo de criação, propondo, desse modo, uma obra de arte aberta à interferência por parte do público. Nesse processo, a questão da autenticidade depende da materialidade da obra, das relações envolvendo os substratos físicos que envolvem os processos de produção, os quais ficam registrados nas transformações físicas e nas relações de pertença por que passa a obra. A reprodução não consegue levar consigo o testemunho da história gravado no substrato original, o que provoca, segundo o autor, a perda da autoridade e do tradicional da obra de arte, pois a autenticidade é algo único e não pode ser reproduzida.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1987, 168).

A unicidade nesse processo também não pode ser reproduzida, pois o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, trata-se do valor de culto acerca da obra, a imagem é sacralizada e se torna única, mesmo nas artes mais profanas do culto ao Belo essa sacralização ocorria. Com a reprodução, essas obras perdem sua sacralidade e, é com o surgimento da fotografia que esse processo tem maior desenvolvimento.

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual: A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1987, p. 171-172).

A unicidade e autenticidade são superadas com a reprodutividade técnica, as obras de arte perdem seu caráter unitário e passam a serem concebidas em série. O valor de culto é substituído pelo valor de exposição, a obra de arte não é mais produzida para

ser cultuada individualmente e espiritualmente, mas, para ser exposta ao público e, assume novas funções sociais, dentre as quais a função artística.

Nesse sentido, o cinema é apreendido por Benjamin (1987), como fundamental nesse processo, pois nos oferece a base mais útil para examinarmos essas questões, permitindo um confronto com a pré-história da arte, desde a metodologia utilizada até os materiais. A partir do potencial de perfectibilidade do cinema²⁸ e das artes perfectíveis, observamos a renúncia dos valores eternos pela obra de arte moderna.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p. 174).

A obra de arte passaria a desempenhar uma nova função social, superando o conceito e a prática idealista da cultura, na qual a obra de arte era admirada de forma individual e subjetiva pelo sujeito a partir de sua esfera superior. Com o avanço técnico, emerge em seu lugar, o conceito e a prática materialista da cultura, que se torna uma construção humana e histórica, possível de ser apreendida, apropriada, desfrutada e principalmente produzida por qualquer pessoa.

É fundamental destacar que a ideia de reprodutividade de Benjamin (1987), não se restringe unicamente a mera cópia da obra de arte, “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutividade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1987, p. 180). A ideia de perfectibilidade²⁹ também é importante nesse viés, pois as duas perspectivas juntas modificariam a essência reprodutível da obra de arte, se libertando de seu substrato físico, de seu caráter tradicional, podendo ser acessada, como também, aprimorada por

²⁸ O cinema também acrescenta a reprodução técnica do som. Desse modo, não só o espaço é recriado, mas também o tempo pode ser reconstruído e os discursos. Enquanto a fotografia se encarrega de congelar uma fração de tempo e, desse modo, expor o fenômeno de seu encadeamento linear na sucessão de fenômenos da qual faz parte, a obra audiovisual fixa durações, sucessões específicas de acontecimentos fictícios. Entretanto, antes de reproduzir o som as técnicas audiovisuais reproduzem apenas a imagem em movimento. É com a reprodução do som que o cinema se tornou mais próximo do ser humano, pois passa a existir a linguagem falada, diferente do cinema mudo. O cinema falado representa, portanto, a possibilidade de construção e representação a partir da linguagem audiovisual, da realidade com maior exatidão que as outras técnicas artísticas.

²⁹ Benjamin (1987) demonstra que com o surgimento do cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, pois o audiovisual finalizado não é produto de uma só linguagem, mas é montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha das imagens, que poderiam, desde o início da filmagem, terem sido corrigidas, sem qualquer restrição.

seus produtores e consumidores, cujos papéis modificar-se-iam conforme a atividade realizada.

A indústria da cultura nesse processo promoveria a escassez no momento da seleção dos conteúdos e distribuição das obras ao público, pois a seleção dos conteúdos advém do fato da indústria ser intermediária, entre as relações autor e público, de maneira que pode escolher quais produtos serão produzidos, ficando a distribuição a cargo da indústria, que detém dos direitos autorais.

Ao analisar as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística no campo cultural, Benjamin apresentou sua tese: a superação da aura pela obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Demonstrando uma série de prognósticos acerca das tendências evolutivas da arte nas atuais condições produtivas, dentre as quais destacou o fim da originalidade, a ampliação das possibilidades de acesso, a democratização das possibilidades de criação, o poder dos consumidores em determinar os conteúdos da obra de arte e a fragmentação estética em lugar da totalização. O autor conclui que as novas condições de produção permitiram que a arte desempenhasse novas funções sociais e se politizasse.

Adorno foi um dos principais autores que criticou as concepções de Benjamin acerca do papel conferido à tecnologia. Gatti (2008) aponta que o autor compreende que a partir do momento que a lógica de produção da arte é subordinada à lógica de produção do mercado, não é possível analisar a técnica artística sem analisar sua função social. Entretanto, Benjamin concebia essa estrutura de forma diferente, entendia ser necessário explorar as características de uma nova tecnologia e revelar suas potencialidades de realizar as promessas da modernidade.

O esforço de Benjamin em recuperar tais utopias se traduz na convicção de que elas não podem ser simplesmente aceitas como verdadeiras ou então descartadas como falsas. Sua análise de fenômenos artísticos e históricos é feita assim do ponto de vista da possibilidade presente de realização de promessas malogradas no passado. Em outras palavras, ao reportar-se às imagens inconscientes do futuro que viveram no passado, Benjamin está procurando outro futuro para o passado, distinto daquele que se transformou no seu presente (GATTI, 2008, p. 222).

Esses dois principais modelos metodológicos envolvendo a industrialização da cultural foram incorporados por inúmeros pensadores, pesquisadores e intelectuais a partir da segunda metade do século XX. Porém, Warnier (2000) observa que foi preciso esperar até o final da década de 1970 para que a expressão indústria cultural se impusesse e iniciasse as teorias e debates sobre o tema, no qual passou a se considerar:

As imagens, a música e a palavra fazem parte das culturas tradicionais. Consequentemente, o cinema, a produção de suportes de música gravada (discos, fitas) e a edição de livros e de revistas foram considerados por todos, como indústrias culturais (WARNIER, 2000, p. 27).

É justamente a partir dessas determinações que termina o consenso. Warnier (2000) ao examinar os teóricos, conclui que estes critérios de conteúdo envolvendo o discurso, o visual e a música, eram insuficientes e que seria necessário completá-lo com outro critério de suporte como, por exemplo, o papel, o disco, o filme e, os aparelhos que os acompanham, o cabo, a televisão, os satélites, que são objetos que compõem uma produção industrial. Essas questões permitiram que analistas reconsiderassem o perfil da indústria cultural e elaborassem um novo perfil, que englobassem tanto questões mercadológicas, como econômicas e políticas.

A partir desses novos critérios ocorreu uma abrangência maior de reflexão. A televisão, o rádio, a fotografia, o cinema, a publicidade, o turismo de massa, entre outros, foram incorporados e se tornaram foco de análise. Desse modo, Warnier (2000) define as indústrias culturais como atividades industriais, que produzem e comercializam discursos, sons, imagens, artes e, qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo homem enquanto membro da sociedade, e que possuem, em diversos momentos, características culturais.

O importante é destacar que em cada momento e lugar determinado, a industrialização da cultura assumirá características particulares. Em cada caso, adotará uma feição particular, de modo que, no conjunto, as condições gerais de funcionamento sejam cumpridas. Segundo Bolaño (2010), essas mediações realizadas pela industrialização da cultura a nível local e internacional, não ocorrem segundo a lógica estruturalista dos modelos de base e superestrutura, mas, pela dinâmica concorrencial, que se constitui no interior de cada indústria cultural, em especial, durante grande parte do século XX a partir da radiodifusão, mas, o modelo também é válido para as indústrias de edição.

Umberto Eco (2008), ao analisar esses embates teóricos entre os diferentes autores desenvolveu duas posições para caracterizar essas linhas teóricas, os Apocalípticos e os Integrados. Os apocalípticos seriam o grupo dos autores que afirmam que os produtos de comunicação de massa funcionam como instrumento fundamental para o controle e a manutenção da sociedade capitalista. Denunciam a grande ameaça que essas novas formas, voltadas para a “massa”, traziam para a cultura. Já os

Integrados seriam os autores que compreendem que os meios de comunicação de massa funcionam como instrumentos de manutenção e expansão das sociedades democráticas. Argumentam que a verdadeira razão pela qual os apocalípticos contestam a cultura de massa, não é a preocupação ou o cuidado com o nível de cultura da sociedade, mas, pela manutenção de seus privilégios de guardiões da cultura, que estariam eles, ameaçados com o desenvolvimento dos meios de comunicação e a democratização do acesso aos bens culturais promovidos por estes meios.

No entanto, ambas as posições são criticadas por Eco (2008), por não perceberem com clareza que a cultura de massa enquanto configuração sociocultural forjada pela nossa sociedade contemporânea, dentro de seu processo histórico, é a nossa cultura. Para o autor, os Integrados perderiam sua consciência crítica, assumindo uma posição passiva e ingênua. Os apocalípticos, por sua vez, refugiam-se em seu grupo e elaboram inúmeras críticas e denúncias à negatividade dessa cultura, como se fossem os últimos guardiões das verdadeiras tradições culturais do mundo. Sendo a cultura de massa compreendida como uma contradição de termos, pois a cultura é algo que exige sensibilidade e inteligência, características que seriam ausentes nas massas. O que a massa assimilaria como cultura, na concepção dos Apocalípticos, não passaria de uma cópia barata, que estaria sendo sufocada pelo avanço inexorável da indústria cultural e de seus produtos.

Em sua ótica, Eco (2008) propõe um enfrentamento honesto dessa situação, com a finalidade de compreender melhor a novidade de nosso tempo e da presente cultura, como algo produzido por todos nós e que nos representa.

A partir dessas discussões, podemos concluir que a produção cinematográfica é concebida de forma otimista por Benjamin, diferente da concepção de Adorno, que olhava o cinema como expoente máximo da degradação social. Enquanto que Benjamin o concebia como “modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe” (MARTIN-BARBERO, 1991, p. 58).

Adorno, a partir da perspectiva de Martín-Barbero (1991), se empenha em prosseguir julgando as novas práticas e as novas experiências culturais a partir de uma hipóstase de arte que o impediria de entender o enriquecimento perceptivo que o cinema nos traz ao permitir-nos ver novas coisas, mas também, outra maneira de ver velhas coisas. As produções cinematográficas realizadas por Chaplin, como o neorrealismo

italiano, entre outros movimentos cinematográficos, confirmam as hipóteses elencadas por Benjamin acerca do papel do cinema.

O cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. [...] os procedimentos da câmara correspondente aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador (BENJAMIN, 1987, p. 189).

O cinema concebido por Benjamin (1987) introduziu uma lacuna na velha verdade de Heráclito, o qual afirmava que o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. Entretanto, a arte cinematográfica possibilita que todo e qualquer sonho, fantasia se torne possível e que todos possam usufruir dessas imagens técnicas, convertidas em linguagem audiovisual.

2.1. A Indústria da Cultura no Brasil (1950-1980)

Os anos de 1940 no Brasil, na ótica de Ortiz (1988), foram marcados com o início de uma sociedade de massa no país, contexto em que se consolidava a sociedade urbana industrial e já existia a presença de inúmeras atividades vinculadas à cultura popular de massa. As empresas radiofônicas desde a década de 1920 já estavam em atividades no país e os programas de rádio se tornaram grandes sucessos populares.

O cinema alcançou o auge no país a partir da década de 1940, principalmente com os filmes produzidos por Hollywood. Houve uma tentativa nesse período de se criar uma cinematografia brasileira, segundo Ramos (2004), o cinema com pretensões industriais e comerciais se concentrou na produção de comédias musicais, principalmente com a criação em 1941 da Atlântida, responsável pela produção das chanchada³⁰s cariocas. E em 1949, da paulista Vera Cruz, com sua importação de

³⁰ O que se chama no Brasil de comédia cinematográfica é a pura ‘chanchada’, é o disparate vulgar combinado há um pouco de sexo e frases de duplo sentido. Influência do baixo teatro, da burleta e do pior radiologismo. É do rádio e do teatro que têm vindo nossos cômicos (DIAS, 1993, p. 31).

técnicos ingleses e italianos e a busca por padrões de produção que se igualassem aos do cinema internacional.

Na década seguinte cresceu a produção cinematográfica e o mercado de publicações também ampliou suas produções, aumentando o número e a circulação de jornais, revistas e livros. A televisão apesar de ter sido inaugurada no início dos anos de 1950, conservou inicialmente uma estrutura não compatível com a lógica comercial, apenas a elite brasileira tinha acesso a esse meio de comunicação.

Ortiz (1988) demonstra que no Brasil de meados dos anos de 1950, seria difícil aplicar o conceito de indústria cultural desenvolvido por Adorno ou Benjamin. A economia brasileira criava obstáculos ao desenvolvimento capitalista, que colocava limites concretos para o crescimento de uma cultura popular de massa. As empresas culturais não tinham as características da indústria cultural elencada pelos autores. Contudo, as décadas de 1960 e 1970 assistiram à consolidação de um mercado de bens culturais. Nesse contexto, à televisão firmou-se como veículo de massa, a partir de meados de 1960. E o cinema, apesar da falência de algumas empresas, se estruturou como indústria a partir de 1970, principalmente após a criação da EMBRAFILME. O mesmo ocorreu em outras áreas como: a consolidação da indústria fonográfica, editorial e publicitária.

O desenvolvimento desses setores está associado às transformações estruturais pelas quais passava a sociedade brasileira. O modelo econômico adotado pelo governo militar produziu consequências imediatas em termos culturais, pois fortaleceu o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. Por outro lado, a expansão das atividades culturais ocorria associada ao controle das manifestações artísticas e culturais, com grande repressão aos que se opusessem às ideologias do Estado autoritário.

Os ensaios da política autoritária pautar-se-iam então pela criação de uma série de órgãos estatais na esfera cultural. Partindo do conhecimento de que a cultura envolvia uma relação de poder que poderia favorecer ou não os ideais de integração do Estado e que os meios de comunicação de massa seriam detentores da capacidade de difundir ideias, o governo militar investe na criação de instituições com vistas a manter sob o seu controle o processo de gestão da política cultural (PELEGRINI, 2000, p. 118).

Rolim (2007) observa que entre os anos de 1950 a 1980 o Brasil tornou-se uma sociedade urbano-industrial. E, a estrutura de seu sistema urbano como as ocupações se moveram no sentido de acentuar os desequilíbrios e as desigualdades. Apesar de ter

ocorrido um relativo dinamismo do emprego industrial, houve a persistência de acentuados níveis de desigualdade e pobreza no Brasil.

Ortiz (1988) destaca que a presença do Estado autoritário nesses anos desviou a atenção em grande parte da análise dos críticos da cultura, do que se passava estruturalmente na sociedade brasileira. O autor demonstra que o Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, reuniu em 1975, uma parcela relevante de intelectuais nacionais, com o objetivo de discutirem os caminhos da cultura contemporânea no Brasil. O Ciclo examinou temas relacionados ao cinema, televisão, jornalismo, literatura e publicidade. As conclusões dos debates enfatizavam que o Brasil vivenciava naquele momento dois tipos de cerceamento:

O da censura e o da desnacionalização [...] esquece-se, desta forma, a presença de uma realidade socioeconômica, que a meu ver reestrutura na década de 1970 os parâmetros do panorama cultural: a consolidação de um mercado de bens culturais (ORTIZ, 1988. p. 16).

Nesse contexto, o próprio Estado militar desenvolveu atividades no meio cultural, o qual estabeleceu uma relação orgânica com os grupos empresariais, principalmente com os ligados a televisão. Segundo Pelegrini (2000), Adorno concebia a televisão como o cinema doméstico ou como a combinação de filme e rádio, inserida no âmbito do esquema abrangente da indústria cultural, cujo intento maior era cercar e capturar a consciência do público por todos os lados, e fazer com que o espectador acreditasse na realidade que estava sendo observada.

A imagem é tomada como parcela da realidade, como um acessório da casa, que se adquiriu junto com o aparelho, cuja posse, além do mais, aumenta o prestígio com as crianças; Dificilmente será ir longe demais dizer que, reciprocamente, a realidade é olhada através dos olhos da TV, que o sentido furtivamente imprimido ao cotidiano volte a refletir-se nele (ADORNO, 1987, p. 349).

A linguagem televisiva, segundo Sodré (1971), produz uma narrativa que comunica a linguagem da ideologia, desse modo, os códigos estão relacionados aos aspectos ideológicos e culturais da sociedade brasileira. Com a linguagem televisiva, temos um monopólio controlável e uma representação do real que nos é transmitida e imposta. “O veículo impõe ao receptor a sua maneira especialíssima de ver o real” (SODRÉ, 1971, p. 61). Os códigos televisivos limitariam os espectadores a uma experiência de “consumidor-dominado”, ao ligarmos o aparelho, já estaríamos fazendo parte de uma “teleorganização”, cujos códigos são usados pelo produtor emissor. A televisão é uma forma social, e o meio técnico serve para manter essa relação entre a imagem e o receptor.

Na perspectiva de Ortiz (1988), com a implantação da indústria cultural no país, se modifica o padrão de relacionamento com a cultura, pois a mesma passou a ser concebida como um investimento comercial. O Brasil foi um dos primeiros países do mundo a instalar a televisão comercial durante a década de 1950. O processo de industrialização da televisão se aperfeiçoou durante as décadas posteriores, e os aparelhos se espalharam pelos domicílios de todas as regiões do território nacional.

Tabela 2. Proporção de domicílios com televisão no Brasil.

	1960	1970	1980	1991
NORTE	0,00%	8,0%	33,9%	48,7%
NORDESTE	0,26%	6,0%	28,1%	47,2%
CENTRO-OESTE	0,34%	10,5%	44,7%	69,7%
SUDESTE	12,44%	38,4%	74,1%	84,4%
SUL	0,80%	17,3%	60,5%	79,7%
BRASIL	4,6%	22,8%	56,1%	71,0 %

FONTE: Dados dos Censos Demográficos de 1960, 1970, 1980 e 1991. In: HAMBURGER, 1998, p. 453.

Hamburger (1998) comenta que ao longo da história da televisão no Brasil, o Estado, por intermédios dos seus diversos governos, influiu diretamente e de diferentes maneiras nessa indústria. Deteve o poder de conceder e cancelar concessões, mas em todo esse período não deixou de estimular as emissoras comerciais. Durante as décadas de 1950 e 1960, o poder público contribuiu para o desenvolvimento da indústria televisiva, mediante a concessão de empréstimos cedidos por bancos públicos às emissoras privadas.

No período dos governos militares os investimentos aumentaram na forma de instalação de infraestrutura e divulgação de anúncios publicitários. Porém, ainda no início dos anos de 1960 havia pouca regulamentação sobre a televisão no país. Foi durante o governo do presidente Jânio Quadros, com o Decreto n° 50.666³¹ de 30 de

³¹Art. 2º O Conselho Nacional de Telecomunicações tem por finalidade: a) Estudar e definir o problema nacional de telecomunicações e suas ligações no âmbito internacional, assessorando o Presidente da República na fixação da Política de Telecomunicações; b) Rever, coordenar e propor legislação sobre Telecomunicações e seus órgãos de planejamento, execução e controle, devendo apresentar dentro de três meses após sua instalação anteprojeto do Código Nacional de Telecomunicações e, dentro de seis meses, anteprojeto de lei complementar sobre radiodifusão; c) Delinear os grandes troncos do Sistema Nacional de Telecomunicações, enunciando seus principais componentes e diretrizes gerais de exploração; d)

maio de 1961, que foi criado o Conselho Nacional de Telecomunicações, regulamentando a duração dos comerciais e determinando que os programas estrangeiros devessem ser dublados e que as estações de televisão deveriam exibir um mínimo diário de filmes nacionais.

Hamburger (1998) destaca que as telecomunicações foram consideradas estratégias na política de desenvolvimento e integração nacional do regime autoritário no Brasil. Os militares investiram na infraestrutura necessária à ampliação da abrangência da televisão e aumentaram seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas. “Em 1968 foi inaugurado um sistema de transmissão de micro-ondas que aumentou o tráfego de ondas de televisão via terrestre para além dos estreitos limites anteriores” (HAMBURGER, 1998, p. 454).

Na década de 1970 o Estado passou a financiar a comunicação via satélite, centralizada na estação de Itaboraí. A partir de 1974 novas estações via satélite possibilitaram que os sinais televisivos atingissem áreas como Manaus e Cuiabá. Em 1981 após acordo entre a Embratel com as redes Globo e Bandeirantes, permitiu que as emissoras transmitissem suas programações em sinais aberto para todo o território nacional. Nesse contexto, o papel que desempenha a telenovela brasileira, é esclarecedor, pois auxiliou na difusão do aparelho ao conquistar o público com suas histórias e possibilitou a realização das políticas públicas do Estado.

Com o aperfeiçoamento das técnicas, e a introdução do videoteipe, novos gêneros foram reinventados para a televisão. A produção da telenovela diária foi possível a partir desse aperfeiçoamento, pois para produzi-la é necessário uma infraestrutura empresarial sólida, maiores investimentos iniciais, e uma divisão acentuada na divisão de trabalho, em um ritmo intenso de produção.

É interessante observar que no Brasil a telenovela foi escolhida como o produto por excelência da atividade televisiva. Contrariamente aos Estados Unidos, onde a *soap-opera* seguiu na televisão o esquema do rádio, se dirigindo a um público feminino durante o horário da tarde, a novela se transformou entre nós num produto *prime-time*, e para ela convergiam todas as atenções (de melhoria do padrão de qualidade e dos investimentos). O interesse comercial que existia em relação às radionovelas no Brasil se transfere, portanto, para as telenovelas, as firmas preferindo um tipo de investimento seguro para atingir um público de massa (ORTIZ, 1988, p. 145).

A televisão ao adquirir todas essas características e importância durante o governo militar, passou a representar um canal significativo para as articulações econômicas e rearticulações políticas. Segundo Pelegrini (2000), se apreendermos a televisão como empresa dependente da publicidade, reconheceremos que ela pode ter seu conteúdo de programação influenciado pelos interesses dos anunciantes e patrocinadores. A publicidade por parte do Estado se operaria na esfera dos veículos que se mostravam afinados aos interesses governamentais. Essas relações entre o Estado e o mercado publicitário funcionaram para a afirmação da TV Globo³², que é considerada a empresa inicial ou a primeira indústria de comunicação televisiva do Brasil.

A TV Globo, apoiada pelo Governo Militar, procurava nesse período firmar-se como uma rede nacional. [...] essa expansão da emissora, por um lado, significava uma possibilidade de alargamento do campo de atuação artístico, representava para muitos dramaturgos uma alternativa de trabalho e sobrevivência, além da abertura de perspectivas tecnicamente inovadoras, se comparadas aos padrões da época. [...] o chamado padrão globo de qualidade imporia a busca de maior perfeição técnica e o aprimoramento da linguagem visual (PELEGRINI, 2000, p. 122).

Essas técnicas desenvolvidas pela TV Globo associadas às políticas do governo, atendia uma das metas do Estado, acelerar o processo de integração nacional. Se durante o Estado Novo, Getúlio Vargas percebeu que o cinema teria esse papel na integração da população brasileira, os militares perceberam que caberia a televisão essa função durante os seus anos de governo. A Rede Globo reorganizou sua programação, a qual passou a valorizar os programas nacionais, com ênfase ao estabelecimento de vínculos mais estreitos com a realidade.

Pelegrini (2000) aponta que a solidez da produção audiovisual da TV Globo apoiava-se na exploração das estruturas tecnológicas que possibilitavam a utilização racionalizada da produção em estúdio e certa agilidade nas gravações efetuadas em locações. O sistema de produção da emissora, desde essa época, consolidava-se em um ritmo intenso de trabalho.

Nessa conjuntura, o importante a se ressaltar é que uma abordagem crítica da televisão deve apreender tanto a materialidade e institucionalidade da indústria, como a imersão dos produtores e suas produções numa estrutura cultural e histórica. A apreensão dos desdobramentos da política de produção televisiva se torna, então, bem

³² A rede Globo se desenvolveu rapidamente, movida por uma combinação de diversos fatores, como relações amistosas com o regime, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em aperfeiçoar o marketing e a propaganda, um grupo de criadores de esquerda vindos do cinema e do teatro (HAMBURGER, 1998, p. 455).

mais complexa, envolvendo questões econômicas e tecnológicas, de linguagem, de gênero e também de recepção.

2.2. Indústria e Produção Cinematográfica no Brasil (1960-1980)

Como observamos, o sistema televisivo adquiriu significativa importância a partir da década de 1960 no Brasil. O governo militar ao notar o potencial da televisão para a manutenção de suas políticas, gerenciou uma série de investimentos na produção, desenvolvendo a indústria. No entanto, nesse mesmo contexto, observamos o início do cinema moderno no Brasil, representado pelo movimento do Cinema Novo, que desenvolveu novos modos de produção cinematográfica, optando por um cinema de autor³³, contrapondo-se ao cinema industrial.

No projeto dos cinemanovistas, autoria significava não só anti-indústria, mas também, postura crítica, engajamento político, contra a inautenticidade e o universalismo tecnicista. Sua produção era baseada no modo de produção independente e de baixo custo, com equipes pequenas, filmando em locações e com atores não profissionais. Nessa análise é necessário referenciar as principais características e artistas que fizeram parte do movimento cinemanovista, pois o movimento representou um rompimento com a produção cultural no país desenvolvido pelo Estado. Na perspectiva de Johnson (1993), o Cinema Novo apresentou não apenas um novo começo para o cinema brasileiro, mas também, uma nova definição do papel social do cinema, já não concebido como mera forma de entretenimento, mas, como um modo de intervenção artística e cultural na conjuntura histórico-social do país.

Foi em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade que surge o cinema brasileiro moderno. Segundo Xavier (2001), duas obras são importantes para compreendermos a modernidade no cinema brasileiro, a primeira: *Revisão crítica do*

³³ Glauber Rocha (2003) através do cinema de autor defende a centralidade da figura do autor, no qual existe operações críticas, um proceder dos filmes, que tudo condensa na referência a um momento de criação chave: o da *mise-en-scène*. O autor segue o referencial da *política dos autores* formulada pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*. Para Glauber Rocha a noção de autor está estreitamente vinculada ao jogo de poder no interior de uma produção, tem uma dimensão “contratual” que diz respeito à defesa prático – política do diretor – autor nas relações com produtores. Esta dimensão é apenas parte de um problema mais complexo, mas tinha segundo Glauber Rocha um peso especial, dadas as necessidades de afirmação do novo cinema onde a figura do produtor só era essencial na medida em que desse espaço para os diretores com ambição radical de auto - expressão. Uma ambição que permitiria ajustar um estilo (que quebrasse o domínio dos técnicos) à escassez de recursos de um cinema que deveria abandonar os sonhos industriais.

cinema brasileiro de Glauber Rocha publicado em 1963, a segunda: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes, de 1973.

Dez anos separam o texto de Glauber Rocha do de Paulo Emílio, nesse meio tempo, observamos o apogeu do Cinema Novo e suas correções de rumo em resposta ao golpe militar de 1964, com uma produção de filmes que pensaram a crise dos projetos políticos da esquerda e o desdobramento do debate cultural com emergência, no ano de 1968, com o Tropicalismo. Em seguida tivemos o Cinema Marginal, com uma proposta radical do final da década, que surgiu no momento mais duro do regime militar, se ofuscando como movimento de grupo, seja por asfixia econômica ou censura política, logo antes do balanço histórico realizado por Paulo Emílio.

Xavier (2001) examina a diferença de ênfase dos dois textos demonstrando bem a atmosfera que marca cada conjuntura. No início dos anos de 1960, Glauber Rocha poderia ser polêmico e revolucionário e não soar como delirante, pois estava efetivamente a encarnar a força produtora de uma nova era do cinema brasileiro, já em 1973, é o tom antiépico da reflexão do crítico em nome da continuidade da cinematografia que alcança, como nenhum outro texto do início dos anos de 1970, um enorme impacto na cultura³⁴.

No Glauber Rocha de 1963, a tônica era a vontade de ruptura, a par do balanço histórico; em Paulo Emílio, o que vale é um princípio de continuidade englobante, a par do reconhecimento das oposições e conflitos. De uma perspectiva que supunha a Revolução iminente e pedia um cinema à altura dos desafios do tempo, passamos a uma visão que alia, ao movimento de recuperação da história, o balanço de quem reconhece o peso das conjunturas; não se trata mais de propor o grande salto e sim de afiançar a continuidade de uma tradição (XAVIER, 2001, p. 12).

Podemos observar que no início dos anos de 1960, o país não estava mais em face de problemas genéricos de mudança social, mas, de revolução social, e o início do cinema moderno traça caminhos paralelos às experiências europeias e latino-americanas. O cinema vivencia nesse início de década, os debates em torno do nacional-

³⁴ O manifesto *Luz e ação*, a por Glauber Rocha, Joaquim Pedro, Leon Hiszman, Nelson Pereira, Carlos Diegues, Walter Lima Jr. e Miguel Faria Jr., também de 1973, é outro documento da época que, não por acaso, debate sobre a continuidade. É dirigido aos cineastas de todas as tendências, um pouco aos críticos e ao próprio esquema de poder, para uma mobilização que suscite novas ideias, compatíveis ao ideário do grupo, capazes de fazer o cinema brasileiro sair da crise. É através da experiência do Cinema Novo que a ideia de superação de impasses é entendida para dar andamento à experiência e aos exemplos de invenção que o próprio movimento evoca. O manifesto se define como uma abertura de diálogo com o grupo do cinema marginal, lembrando que a continuidade depende da manutenção do contato com o público, forma de sugerir o que em pouco tempo estaria traduzindo nas gestões da Embrafilme e no esforço de conquista de mercado quando os controladores do Estado foram convencidos de que a continuidade significava o diálogo com a geração e a área de influência do Cinema Novo (XAVIER, 2001, p. 12).

popular e da problemática do realismo. Por outro lado, em contrapartida com as novas estratégias encontradas pelo cinema político, foram típicos, ao longo da década, os debates em que discutiram os caminhos do cinema entre linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais questionadora, de pesquisa aberta, do *cinéma-vérité*.

Tais debates colocavam em confronto cineastas que acreditavam na potência comunicativa da linguagem clássica e cineastas que [...] definiam a crítica ao próprio cinema como condição de um cinema crítico voltado para as questões sociais. No final da década de 1960, a polêmica entre Cinema Novo e Cinema Marginal foi a última versão deste debate constante da década, colocando em pauta temas vinculados ao cinema conceitual e à desconstrução que tanto mobilizavam as revistas francesas (XAVIER, 2001, p. 16).

O cinema moderno brasileiro foi produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura nacional, promovendo um diálogo de maior profundidade com a tradição literária, como o Modernismo, e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento histórico. O diálogo com a literatura não se fez apenas presente nas adaptações fílmicas, como em *Vidas Secas* (Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Saraceni, 1963), *O padre e a moça* (Andrade, 1965), *Menino de Engenho* (Lima Jr. 1965), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Santos, 1965) e *Macunaíma* (Andrade, 1969). A literatura expressou uma conexão profunda, que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados a questões da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil em sua formação social.

Rocha (2003) aponta que a maioria dos críticos se especializava em cinema hollywoodiano, porque era mais fácil falar destes filmes sem maiores preocupações culturais. Se o crítico era ligado a distribuidoras estrangeiras, subitamente dominava um assunto particular como, por exemplo, sobre o cinema japonês, cinema russo, cinema francês, e na maioria dos casos, fazendo corretagem publicitária entre seu jornal e determinada distribuidora. Nas palavras do autor:

Cada crítico é uma ilha; não existe pensamento cinematográfico brasileiro e justamente por isto não se definem os cineastas, fontes isoladas em intenções e confusões, algumas autênticas, outras desonestas. Teoricamente, o clima é de “vale tudo”; a partir de 1962, o que não era chanchada virou cinema novo (ROCHA, 2003, p. 34).

Nesse contexto, o aspirante a realizador sofreria mais que o crítico, pois não havia campo profissional, não havia escolas de formação teórica, não havia produções suficientes para manter uma prática ininterrupta e evolutiva. “O aspirante é um suicida que se obriga a deixar os compromissos e sofrer as humilhações até, por jogo de azar, dirigir um filme” (ROCHA, 2003, p. 34). Nesse processo, os que tinham como objetivo na profissão o possível sucesso e dinheiro, com o tempo se equilibram no mercado, concebendo filmes sem um sentido ideológico ou significação cultural, faziam filmes apesar do cinema e desconhecendo cinema. Já os autores, ao contrário, eram desprestigiados e muitas vezes renegados.

Se na Europa e nos Estados Unidos ainda existem reservas para um diretor dotado de inteligência, cultura e sensibilidade, no Brasil estas qualidades são sinônimos de loucura, irresponsabilidade e comunismo. Em nosso ambiente cinematográfico um diretor é medido pela altura de sua voz: se berra no estúdio ou na sala de dublagem é um grande diretor, venerado pelos técnicos, atores e produtores; ainda é medido pela chamada capacidade de trabalho que se reflete na sua disposição de carregar o tripé para filmar qualquer história disfarçada em “filme sério”; incorpora os mitos da mulher nua e da pornografia, faz dois filmes por ano, é um monstro sagrado. Do outro lado está o diretor-autor, que já recusa a “história”, o “estúdio”, a “estrela”, os “refletores”, os “milhões”; o autor que necessita apenas de um operador, uma câmera, alguma película e o indispensável para o laboratório; o autor que exige apenas liberdade. Vencida a chanchada, surgiu o cinema comercial como um inimigo maior e complexo do cinema no Brasil. O autor, na sua obsessão criativa, terá de resistir à incompreensão, má-fé, antiprofissionalismo, indigência intelectual do meio e desrespeito mesquinho da crítica (ROCHA, 2003, p. 34-35).

Era com esses obstáculos e objetivos traçados que o cinema moderno representado pelos cinemanovistas inicia sua produção. Na trajetória do Cinema Novo podemos dividi-lo em três momentos distintos de acordo com sua produção, cada um correspondente a uma fase específica da vida política brasileira entre os anos 1960 a 1970 (1960-1964; 1964-1968; 1968-1970). Entretanto, o movimento deve ser visto como um processo “Ininterrupto, continuando talvez até hoje, no qual, não obstante mudanças e evolução da linguagem cinematográfica utilizada, a premissa ideológica básica permanece a mesma, uma visão crítica da realidade brasileira” (JOHNSON, 1982, p. 80).

A fase inicial do movimento inicia-se no ano de 1960 e vai até 1964, inclui filmes que estavam completos ou quase terminados, mas que ainda não haviam sido lançados quando os militares depuseram João Goulart em 1964. Nessa época, o país estava em pleno desenvolvimento cultural e político e, os problemas sociais afloravam

de tal forma, que os intelectuais se interessavam em estudar tais problemáticas, cada um, com seu ponto de vista particular.

Os filmes mais representativos dessa fase são os que discutem temas relacionados ao Nordeste brasileiro como: *Vidas secas* (Santos, 1963), *Deus e o Diabo na terra do sol* (Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Guerra, 1964). Essa fase é caracterizada por um compromisso com a realidade nacional, refletindo a influência dos movimentos estrangeiros como o neorrealismo italiano, por exemplo. Os filmes tentavam representar o que seus realizadores entendiam por realidade brasileira, ou seja, a miséria e exploração resultantes do subdesenvolvimento do país. Entretanto, para o cineasta Joaquim Pedro de Andrade nessa fase, faltava ao movimento certa comunicação com a população brasileira.

No que se refere ao movimento cinematográfico brasileiro, em matéria de política, eu acho que ninguém pode ter a consciência tranquila [...]. Não basta que um cineasta indique estar numa posição progressista em relação aos fenômenos que ocorrem no Brasil [...]. Para que um filme seja instrumento político efetivo, é preciso primeiro que se comunique com o público visado [...]. Isto não ocorreu até agora em qualquer dos filmes feitos a partir de uma posição política revolucionária [...]. A meu ver, um dos fatores dessa defasagem de nossos filmes em relação ao público brasileiro e, portanto, em relação também à realidade brasileira, decorre dos problemas de autoria (VIANY, 1966).

Segundo Xavier (2001), em *Deus e o Diabo na terra do sol*, prevaleceu o impulso de mobilização para a revolta e a tonalidade do filme era de esperança, pois estávamos no período anterior ao golpe militar, no momento de luta pelas reformas de base, com as questões agrárias no centro das discussões. Depois do golpe, o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil: “era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da Revolução” (XAVIER, 2001, p. 20).

Simis (2008) demonstra que com o golpe militar, o Estado autoritário se voltou primeiramente para a repressão aos sindicatos e às forças políticas que lhe eram adversas. A produção cinematográfica, que já havia criado forte presença cultural e intelectual integrada ao processo cultural nacional, foi inicialmente preservada e é significativo que o Itamaraty tenha indicado oficialmente um filme como *Deus e o Diabo na terra do sol* para representar o Brasil no XVII Festival Internacional de Cinema de Cannes. Foi também nesse contexto que o governador Carlos Lacerda ao premiar *Vidas Secas*, criou pela primeira vez expectativas de realização no mercado nacional. A reorganização da área cinematográfica pelas decisões centralizadoras do

Executivo brasileiro, só ocorreu em 1966, quando foi criado o INC, para fiscalizar a produção do cinema nacional.

Com o golpe militar, se inicia a segunda fase do movimento, que vai até 1968. Essa fase é caracterizada por uma crescente experimentação com o objetivo de desenvolver uma linguagem cinematográfica descolonizada. Esta fase é marcada por filmes extremamente pessimistas que, por um processo de autoanálise, tenta examinar o fracasso da esquerda intelectual diante do golpe de 1964. Filmes como *O Desafio* (Saraceni, 1965) e *Terra em Transe* (Rocha, 1967) vão abordar essa problemática.

No ano de 1965, Glauber Rocha vai escrever *Uma estética da fome*, que é referenciada como a obra para se pensar o Cinema Novo. É a concepção estética que simboliza o movimento desde o início de sua produção até o ano de 1967, período no qual as condições políticas no Brasil tornaram-se cada vez menos favoráveis à liberdade de expressão artística.

A discussão elencada por Rocha baseia-se na crise de dependência crônica da América Latina, para afirmar que o Brasil, tal como o continente latino-americano, era um país subdesenvolvido, dominado pela fome. O objetivo da sua tese é afirmar que as imagens da realidade brasileira de pobreza, injustiça social, alienação, estariam sendo representadas e discutidas pelo Cinema Novo, não apenas como sintoma da situação de miséria generalizada (econômica, política, cultural e artística), mas tratadas como “o nervo de sua própria sociedade” (ROCHA, 2004, p. 30).

De Aruanda a Vidas Secas o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo [...]. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político [...]³⁵(ROCHA, 1965).

³⁵Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Porto das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco Vezes Favela), ao experimental (Sol Sobre Lama), ao documental (Garrincha, Alegria do Povo), a comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no golpe de abril. E foi

Durante essa fase, os cineastas perceberam que embora tivessem conseguido criar um cinema popular no sentido de uma obra que representava os problemas enfrentados por grande parte do povo brasileiro como resultado direto do subdesenvolvimento, não conseguiram criar um cinema popular, um cinema com grande audiência, e muito menos um cinema que se comunicasse com as camadas populares. Apesar do sucesso internacional do movimento, os realizadores não conseguiram conquistar o mercado interno, que era, e de certo modo, ainda continua sendo dominado por filmes estrangeiros, sobretudo os hollywoodianos. Além disso, tentativas de criar circuitos paralelos de distribuição foram frustradas em consequência do golpe militar.

Muito mais próximos econômica e culturalmente dos Estados Unidos do que da Europa, os nossos espectadores têm uma imagem da vida através do cinema americano. Quando um cidadão brasileiro pensa em fazer seu filme, ele pensa em fazer um filme “à americana”. E é por isso que o espectador brasileiro de um filme brasileiro exige, em primeira instância, um filme “brasileiro à americana”. [...] O espectador condicionado impõe uma ditadura artística a priori ao filme nacional: não aceita a imagem do Brasil vista por cineastas brasileiros porque ela não corresponde a um mundo tecnicamente desenvolvido e moralmente ideal como se vê nos filmes de Hollywood. Assim, não é mistério quando um filme brasileiro faz sucesso popular: todos os filmes brasileiros que fazem sucesso são aqueles que, mesmo abordando temas nacionais, o fazem utilizando uma técnica e uma arte imitadas do americano (ROCHA, 2004, p. 128).

Carvalho (2006) observa que com o golpe, e posteriormente com a instauração do AI-5, o Estado inviabilizou o projeto original dos cinemanovistas de discutir abertamente questões relacionadas à realidade do país, enfatizando segmentos sociais sem direito a voz, com a proximidade da câmera na mão, do som direto, do diálogo dos cineastas com o real, ou seja, de desenvolver um modo brasileiro de fazer o cinema-verdade. É nesse contexto que a última fase do movimento se inicia e vai até 1970.

A cultura brasileira do final da década de 1960, principalmente após *Terra em Transe*, “representou a perda de inocência diante da sociedade de consumo, e mobilizou o dinamismo do próprio mercado para tentar uma radicalização de seu poder dissolvente do lado patriarcal, da tradição nacional” (XAVIER, 2001, p. 30).

Essa terceira fase, como também, o Cinema Marginal, desenvolveu suas ideias com influência das interrogações vindas da Tropicália. “A nova geração não reivindicava possuir um mandato popular, não supõe a comunidade imaginada da nação de que seria porta-voz” (XAVIER, 2001, p. 31-32). Entre os filmes lançados nessa fase

a partir de abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo (ROCHA, 1965).

Macunaíma (Andrade, 1969), *Jardim das Espumas* (Rosemberg, 1969), *O anjo nasceu* (Bressane, 1969) e *Orgia* (Trevisan, 1970) se destacam. “A tônica dominante é de errância, por um espaço que se afigura como um inferno, inserção numa história que é de violência e corrosão, sofrimento que não se redime” (XAVIER, 2001, p. 33-34).

Ramos (2004) compreende que embora a técnica fosse bastante precária nas produções “heroicas” do Cinema Novo, o primordial era sua concepção de cinema como “arte autônoma”, em termos de criação e, ao mesmo tempo, vinculada a um projeto político-cultural nacionalista, que tinha como objetivo transpor para a tela a precariedade da produção reelaborada pelos cineastas. Todavia, essa concepção de produção cinematográfica foi sendo diluída no decorrer dos anos de 1970, mas, que deixou suas marcas na história do cinema brasileiro. No filme *Bye Bye Brasil* de 1979, Cacá Diegues já procurava construir outro enfoque:

Não pretendo ser prisioneiro do mito da miséria de nossa sociedade, por trás do qual (do mito) se contrabandeia em nome da fome os maiores absurdos técnicos. *Bye Bye Brasil* tenta escapar dessa prisão artificial, na medida em que procuramos dar ao nosso público um nível técnico excepcional (RAMOS, 2004, p. 31).

A trajetória definida pelos últimos filmes do Cinema Novo exprime-se em outro texto de Glauber Rocha de 1971, a *Estética do sonho*. Em sua narrativa o cineasta afirma sua consciência das mudanças políticas e mentais ocorridas durante a década de 1960, que impuseram alterações nos conceitos de arte revolucionária, e na visão do seu tema correlatado, a pobreza. A razão, na concepção do autor, não era mais a medida de uma obra de arte revolucionária, ele passou a defender então que a magia era capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suportaria viver nesta realidade absurda. Desse modo, elabora sua estética do sonho, pois em sua ótica, o sonho seria o único direito que não se poderia proibir.

Através dessa obra, Glauber Rocha assinala que a liberdade do artista seria o elemento mais precioso, situação que não estava ocorrendo nesse período no país. No fim do governo Médici, o então Cinema Marginal já havia perdido fôlego enquanto movimento e o Cinema Novo se tornou uma sigla para identificar um grupo a ser reprimido. Desse modo, a partir de 1974, os cinemanovistas dispersaram-se, cada um a seu modo, na tentativa de sobrevivência e de continuar filmando.

Nesse momento, surge o “Cinema do Lixo”, que também passou a ser rotulado de cinema marginal, motivado talvez pela ideia de que os filmes tendiam a se identificar com as figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura

agressiva foram, segundo Xavier (2001), alijados do mercado nacional pela censura. Essa produção floresceu no período do AI-5, e em geral, assumiu como resposta a repressão, uma linha agressiva do desencanto radical, sua rebeldia eliminara qualquer dimensão utópica e se desdobrava na encenação escatológica, representada por vômitos, gritos e sangue. Cultuava o horror subdesenvolvido, foi produto da imaginação do gibi com o circo-teatro, cuja personagem símbolo é o Zé do Caixão e cujo horizonte estético é *Á meia noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966).

A estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado. Dela resultam filmes que, em média, talvez sejam muitos datados, sintomas da época, mas nessa atmosfera exasperada também se engendra uma poética mais densa, em que a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema³⁶ mais rigoroso (XAVIER, 2001, p. 70).

A produção da Boca do Lixo é, na concepção de Ramos (2004), talvez, o traço mais significativo da existência de um cinema que se fez fora do âmbito do Estado, no caso, da EMBRAFILME. Em dados percentuais, de 1970 a 1980, a produção independente de recursos do Estado ficou com arrecadação que variaram de 62,1%, até 89,1%. Segundo o autor, o Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo apontou em 1979 que, dos 96 filmes produzidos nesse ano, 56 eram de São Paulo e 34 do Rio de Janeiro, sendo que apenas 8 filmes paulistas tiveram apoio da EMBRAFILME, enquanto que 30% dos filmes cariocas contaram com a participação da empresa estatal. A produção da “Boca” nesse período, já ultrapassava a fase da pornochanchada, mostrando uma diversidade de gêneros e forte presença no mercado. No ano de 1978, essa produção era representada por 24 filmes dos 81 lançados, no ano seguinte para 41 dos 104 lançados, e em 1980 para 43 das 93 produções.

Entretanto, com o início da década de 1980, ocorreria uma queda de público de aproximadamente 100 milhões de espectadores, e um novo caminho foi traçado pela produção da “Boca”, que passaria para as produções de sexo explícito, de alcance reduzido. Ramos (2004) observa que esses filmes conviviam com o crescente aumento da cinematografia de Hong-Kong, também de apelo popular, como produções de lutas marciais, Kung Fu, representados principalmente pelos filmes do Bruce Lee³⁷.

³⁶ Segundo Xavier (2001) o exemplo de metacinema em São Paulo é Andréa Tonacci, com *Blá, Blá, Blá* (1968) e *Bang Bang* (1970). No Rio de Janeiro é Júlio Bressane, com *O anjo nasceu e matou a família* e *Fui ao cinema*, ambos de 1970.

³⁷ Ramos (2004) analisa que no período entre 1978 a 1980, os filmes de Hong-Kong atingiram 57 filmes em 1979, se colocando como o terceiro país exportador para o mercado brasileiro. Como já discutimos

A crise do cinema moderno brasileiro e do Cinema Novo foi percebida como uma crise ideológica, na concepção de Dahl (1967), foi uma desorientação produzida por dois fatores: primeiro, a descoberta de uma complexidade maior na análise da sociedade brasileira; segundo, a situação política a partir da ascensão dos militares ao poder. No entanto, apesar da existência desses dois fatores, os argumentos dos cineastas enfatizavam também um esgotamento temático.

Nesse processo, a criação da EMBRAFILME em 1969, tem papel importante no declínio da produção cinemanovista, pois inicialmente a empresa passou a ser compreendida e configurada como possível espaço de reprodução social do movimento. Johnson (1993) demonstra que a aliança do Cinema Novo com o Estado através da empresa criou uma situação na qual parecia que o cinema nacional iria finalmente conseguir se solidificar como indústria com real potencial para autossuficiência. Entretanto, a empresa era criação estatal, e desde sua fundação foi mantida sobre a vigilância e controle dos militares, impossibilitando desse modo, que os ideais do movimento se concretizassem.

Originalmente a empresa foi criada para promover a distribuição dos filmes brasileiros em mercados estrangeiros, sendo que os fundos obtidos do imposto de renda dos distribuidores tornaram-se uma das principais fontes de orçamento. No início da década de 1970 a empresa passou a oferecer aos produtores empréstimos a juros baixos, para financiar a produção de filmes, entre os anos de 1970 a 1979, quando foi cancelado o programa de empréstimos, a EMBRAFILME financiou parcialmente mais de 25% do total da produção nacional. *Bye Bye Brasil* (Diegues, 1980), foi o último filme a ser financiado por esse programa.

Como examinamos no Capítulo 1, em 1973 a empresa criou sua própria distribuidora de escala nacional, no ano seguinte, iniciou um programa de financiamento de coprodução que gradualmente substituiu o programa de empréstimos, Johnson (1993) observa que de acordo com seu projeto original a empresa participava de projetos de filmes com até 30% dos custos totais da produção e recebia em troca 30% dos lucros. Com o avanço de outros 30% relacionados à distribuição, o Estado passou a cobrir até 60% dos custos de produção de um filme. No final da década de 1970 a

essas questões relacionadas à exportação de filmes e hegemonia mercadológica é bastante útil para a discussão do cinema como indústria cultural.

empresa chegou a financiar, em alguns casos, 100% do financiamento de filmes³⁸. Após o ano de 1975, a EMBRAFILME vai ser reorganizada, absorvendo as funções executivas do extinto INC.

Vários fatores explicam a mudança na política estatal com relação à indústria de cinema no país. Entre eles, por inúmeras vezes o Estado sofreu severas críticas de diversos setores da sociedade civil e de órgãos estatais, por ter financiado filmes que eram tidos como “duvidosos”. Nesse sentido, dois conflitos são relevantes para essa discussão. Primeiro, o papel que o Estado deveria assumir culturalmente e comercialmente e, a visão independente, *versus* a visão conservacionista.

Do lado cultural estavam os cineastas que acreditavam que o Estado deveria apoiar filmes com base em sua importância cultural, sem levar em consideração seu potencial comercial. Também existiam os cineastas e alguns burocratas do Estado que concebiam que o papel da EMBRAFILME deveria ser limitado à produção de filmes culturais e educativos, da mesma maneira que fizera o Instituto Nacional de Cinema Educativo, durante o governo de Getúlio Vargas e posteriormente pelo INC. Ainda, existiam os cineastas e produtores que pensavam que o potencial comercial deveria ser a única coisa de interesse da empresa, desse modo, estariam por apoiar o desenvolvimento da indústria, essa ideia vinha da noção que alguns cineastas tinham a cerca do papel do público, que era concebido como o juiz final do valor cultural da produção.

Bernadet (1979) demonstra que ainda existiam os cineastas que defendiam uma atuação comunitária da empresa, o autor utiliza como exemplo Pedro Rovai, produtor e diretor de pornochanchadas, que defendia que a EMBRAFILME, deveria financiar companhias produtoras, semelhante ao que o Estado realizava em outros setores econômicos, e não projetos de filmes individuais. Rovai enxergava a divisão cultural/comercial como uma falsa dicotomia e acreditava, que uma vez que, um filme é projetado numa tela ele transmitiria valores culturais para o espectador.

O programa de coprodução da EMBRAFILME melhorou a qualidade técnica do cinema nacional. Todos os filmes brasileiros exibidos nos Estados Unidos durante a década de 1980 foram produzidos através desses programas. Ao executarem esse modelo, permitiram que os custos de produção fossem inflados a níveis muito acima do potencial de mercado para retorno no mercado nacional. De acordo com os cálculos da CONCINE, a um custo médio de US\$ 500.000, um filme necessitava ser assistido por

³⁸A *idade da terra* (Rocha, 1980) e *Eles não usam Black-tie* (Hirszman, 1981), são exemplos desse financiamento integral.

1.800.000 espectadores pagantes para não ter prejuízo. Em 1988 apenas dois filmes, ambos do grupo *Os Trapalhões* alcançam esse número.

Enquanto aumentava os custos das produções, a EMBRAFILME pouco fez para melhorar e fortalecer sua infraestrutura industrial. Sua atenção, pelo menos em termos de apoio financeiro para a indústria, centrava-se quase exclusivamente na produção e no seu próprio setor de distribuição. A empresa tornou viável, inúmeros projetos de filmes importantes e contribuiu decisivamente para que o cinema brasileiro se tornasse, por um curto período de tempo, o cinema mais importante da América Latina, mas, sua política obviamente não levou à consolidação do cinema brasileiro como uma indústria autossustentável. A imagem da EMBRAFILME após ser bombardeada durante anos com acusações de favorecimento, colocando em dúvida até mesmo à legalidade de suas operações, entrou em crise.

Em meados dos anos de 1980, os modos existentes de produção cinematográfica financiada pelo governo eram obsoletos, e passou a ser necessária uma transformação nas relações existentes entre o cinema e o Estado. No ano de 1986, uma série de artigos foram publicados sobre a administração da empresa. O editorial intitulado *Cine Catástrofe*, se referia as atividades da EMBRAFILME como sendo um “desastre a um só tempo moral, econômico e artístico” (JOHNSON, 1993, p. 42). Inúmeros profissionais da empresa reconheciam a necessidade de uma reavaliação das relações entre o cinema e o Estado.

A grande iniciativa de transformação para a empresa ocorreu durante o governo de Sarney, com Celso Furtado como Ministro da Cultura. O governo reestruturou a empresa, separando suas atividades comerciais e culturais. Entretanto, apesar das mudanças desenvolvidas, o apoio a projetos de filmes individuais e não a indústria como um todo, permaneceu inalterada, e a situação geral da empresa continuou a deteriorar.

Às crescentes disputas entre exibidores e produtores ajudou a agravar sua situação, pois historicamente, todas as vezes que os exibidores foram forçados a exibir um grande número de filmes nacionais, eles tentaram produzir os seus próprios. Podemos observar que desde o ano de 1971, grupos exibidores começaram a se associar para compor companhias produtoras com o objetivo expresso de realizar filmes para cumprirem os requisitos da lei de exibição compulsória.

O resultado foi à enxurrada de pornochanchadas de baixa qualidade que começaram a inundar a reserva de mercado em 1972-73, deixando

ainda menos espaço para filmes culturalmente mais sérios. Nos anos 80, essa produção se tornaria ainda mais nociva na medida em que a pornochanchada mais leve foi substituída pela pornografia de sexo explícito (JOHNSON, 1993, p. 43).

Ao selecionar os clichês da pornochanchada e combiná-los com outros inúmeros elementos, em princípio incompatíveis, como misturar o gênero erótico com a comédia (chanchada), com o terror, ação policial, mesclando cenas de violência com situações cômicas, cenas grotescas com de romance, os cineastas produziam a “ovelha negra” do gênero, que era capaz de provocar no espectador um possível desconforto difícil de ser verbalizado. O fato é que esse gênero estabeleceu com o público nacional um vínculo de amor e ódio, ao conduzir a partir da representação cinematográfica fenômenos socioculturais pouco apreciados.

O modelo de produção adotado pela EMBRAFILME, baseado no financiamento direto do Estado, nos últimos anos de 1980, intensificou as críticas pelos cineastas, pela mídia e pela opinião pública. Havia inúmeros problemas na empresa relacionados à inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e não cumprimento de compromissos. Todavia, a extinção desse modelo, sem sua substituição por outra política para a produção de filmes, causou grande tensão no mercado cinematográfico.

O cinema nacional chegou ao momento em que passou a vivenciar uma fase de esgotamento do seu dinamismo e de perda de originalidade estilística e temática. A partir de 1985, com o fim do governo dos militares, concluiu-se também, uma fase de pensamentos acerca da produção fílmica, ou da produção artística em geral, como também, da política brasileira.

O cinema nacional, ao não conseguir atrair um grande público interno, nem planificar modelos para superar a dependência quase que total do financiamento estatal, diante da própria crise financeira do Estado, principalmente a partir de meados da década de 1970, chegou ao final da década de 1980 desprovido de legitimidade social e incapaz de se opor ao projeto neoliberal.

Portanto, [...] a crise do período 1990-1993 estabeleceu um hiato radical entre o ciclo produtivo anterior e a retomada e, consequentemente, a nova dinâmica foi bem diferente. A partir de 1994-1995 o diretor se reconhece como parte integrante dos meios de comunicação de massa, que transforma frequentemente em temática. Há uma mudança evidente no modo de compreender o papel da fotografia, do cinema e também da televisão na formação do argumento e no modo de conceber o jogo de poder, no qual os produtores de imagens estão inseridos. Muitas vezes o diálogo crítico com os produtos da cultura de massa acontece através da inclusão

dirigida das suas regras e a rejeição final do espírito da produção mais comercial (OTTONE, 2007, p. 278).

O cenário de crise e o colapso que se instalava com o fechamento da EMBRAFILME e do CONCINE, após perderem os incentivos financeiros retirados pelo presidente Fernando Collor de Melo, demonstra que a produção fílmica caiu drasticamente. Em 1991, apenas 8 filmes brasileiros foram lançados e, em 1992, apenas três filmes. Diante dessa crise, os cineastas começaram a se reorganizar, pressionando o Estado pela elaboração de outra política cinematográfica.

A ruptura das relações entre o Estado e o cinema e suas consequências, podem ser compreendidas a partir do filme *Terra Estrangeira* (Salles; Thomas, 1995), que retrata o duro golpe que o Plano Collor representou, não somente na área cinematográfica, mas, na sociedade como um todo. Embora, o filme seja de meados da década de 1990, tem seu enfoque no início do governo de Collor, retratando o desestímulo, apatia, desesperança, a ausência de projetos coletivos e as frustrações que marcaram o período.

Esse filme carrega as marcas do início da década de 1990, tempo em que, parafraseando a famosa frase de Tom Jobim, a melhor saída para o Brasil parecia mesmo ser o aeroporto. *Terra Estrangeira* mostra um mundo cada vez mais integrado e globalizado, mas onde as pessoas parecem cada vez mais soltas, sem referências de lugar, de pertencimento, perdidas no mundo sem fronteiras. A história [...] passa da apatia para a desesperança e por fim para a fuga desesperada, e nesse sentido pode-se traçar um paralelo com o campo cinematográfico brasileiro do período (MARSON, 2009, 151).

Diante da dificuldade de se fazer cinema no Brasil, sem uma política de apoio à produção cinematográfica, sem auxílio do setor privado e sem investimento. Com tamanha desestrutura do mercado cinematográfico, inúmeros cineastas passam a buscar soluções individuais para sobreviverem. Alguns foram trabalhar na televisão, outros encontraram em coproduções internacionais a saída para continuar fazendo cinema, outros voltaram as suas profissões antigas e muitos outros ficaram desempregados. A tônica do governo Collor em relação à área cultural no país foi desvincular o Estado da cultura, no qual a cultura seria papel do mercado e não do Estado.

Somente após o impeachment de Collor, e com o governo de Itamar Franco (1992-1994), que o Estado volta a investir diretamente na produção fílmica, principalmente após a criação da Lei nº 8.685 de 20 de julho de 1993. A partir de 1995, com as leis de incentivo e os programas de apoio e financiamento, o cinema brasileiro renasce, cresce o número de produções, novos diretores estreiam, a visibilidade do

cinema nacional aumenta e o público começa a se interessar pelas obras produzidas no país.

Podemos concluir, ao analisarmos a história do cinema brasileira, principalmente a partir dos anos de 1960, que a presença do cinema hollywoodiano sempre se fez presente no mercado nacional, atraindo grande parcela da população, entretanto, toda essa influência estrangeira, de certo modo, não se refletiu nas estruturas produtivas de mercado. Para Ramos (2004), o cinema brasileiro segue formas semelhantes às da produção independente dos Estados Unidos, o chamado *package-unit*, modelo adotado pelos *Os Trapalhões*, contudo, a diferença da produção nacional comparada com a estadunidense, é que no Brasil, o cinema não apresenta uma indústria nacional sólida para ser acionada.

Outro fator que contribuiu para a fragilidade do mercado nacional, foi o papel do Estado, com uma política cultural, que em grande parte, deixou de privilegiar o produto nacional e incentivar os produtores a realizar um cinema “legitimamente” brasileiro, deixando aberto o mercado para produtos e modelos estrangeiros, principalmente os estadunidenses.

Em suma, o cinema moderno brasileiro, com características “realistas” de representação, ao se desligar e refutar o modelo hollywoodiano, não conquistou a atenção do grande público nacional. Todavia, as produções cinemanovistas são importantes para compreendermos a conjuntura brasileira a partir da década de 1960 e o papel que o cinema moderno exerceu na história social, política e cultural do país, pois mesmo sem terem o devido reconhecimento nacional em sua época, foram contra os modelos dominantes e criando um cinema crítico e brasileiro.

CAPÍTULO 3

O riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir. Sem a liberdade de rir, de caçar e fazer humor, não há progresso da razão.

Georges Minois

No decorrer dos capítulos anteriores concebemos o cinema como um produto cultural que deixou de ser apreendido unicamente como objeto de diversão e entretenimento. Sua concepção foi reformulada e sua significação social e cultural tornou-se fundamental para o novo sentido que essa manifestação artística adquiriu no decorrer do século XX, principalmente no campo historiográfico.

Na cinematografia brasileira, o gênero cômico, desde o surgimento do cinema no país, no início do século XX, alcançou grande popularidade, conquistando a população com seus cômicos galãs, heróis atrapalhados e vilões desajeitados que causavam, e ainda causam grande contentamento no espectador. Porém, o cinema dramático ou histórico sempre recebeu maior destaque e louvores por parte da crítica e atenção acadêmica por parte dos pesquisadores, por ser apreendido como obra de melhor qualidade estética e narrativa e, por tratar de questões políticas, sociais e culturais com maior verossimilhança.

Filmes brasileiros como: *Pra Frente Brasil* (FARIAS, 1982); *Nunca Fomos tão Felizes* (SALLES, 1984); *O que é isso, Companheiro?* (BARRETO, 1997); *Batismo de Sangue* (RATTON, 2006); *Zuzu Angel* (REZENDE, 2006); e os mais contemporâneos *Uma Longa Viagem* (MURAT, 2011) e *Hoje* (AMARAL, 2011), são algumas das obras que abordam questões relacionadas à história brasileira. No caso, a temática desses filmes nos remete ao período do governo militar no país. Essas obras ao representarem os dilemas, as lutas, a população daquele período obscuro da história nacional, passaram a ganhar maior atenção e visibilidade por parte dos estudiosos e interessados em pesquisar as relações e significações entre o cinema e a História.

Esses audiovisuais ao serem apreendidos de forma adequada, com uma metodologia específica, podem tornar-se importantes fontes e documentos na pesquisa historiográfica, desde que, sejam tratados com cuidado e refinamento teórico adequado. As narrativas fílmicas jamais devem ser vistos como uma representação fiel da realidade, mas como obras que podem contribuir e auxiliar de forma significativa a compreensão das vivências do passado ou do presente. Nesse sentido, as obras fílmicas cômicas, como as comédias musicais e as chanchadas, também merecem destaque

nessas abordagens, pois têm muito a nos dizer sobre o período no qual foram produzidas, revelando aspectos relacionados à política, sociedade, cultura, modo de produção e a relação com a população³⁹.

3. Percepções acerca do Riso

As produções cômicas sejam elas, literárias, teatrais ou circenses, veiculadas por meio do cinema ou da televisão, apresentam como principal característica e objetivo central causar o riso e divertir o leitor ou o espectador. A causa desse riso pode ser ocasionada por motivos diversos, desde uma piada, um tombo, uma roupa engraçada, uma situação atrapalhada, personagens inusitados e esquisitos, entre outros.

Esses elementos estimulam e provocam nos receptores a descontração, diversão, leveza, características que agradam e atraem a atenção de grande parte da população para essas obras. Entretanto, ao observamos uma pessoa se divertindo e rindo com esses eventos, podemos concluir premeditadamente que esse indivíduo possa ser uma pessoa pacífica, despreocupada e seu riso demonstre uma vida sem muitos problemas ou preocupações. No entanto, essa conclusão é aquela que nos aparece mais óbvia e aquilo que se transforma em evidente é apenas a naturalização de nossas relações sociais.

O ato de riso e sua significação em determinados momentos históricos foi compreendido de maneiras distintas. Bakhtin (1987) demonstra que no Renascimento o riso poderia ser caracterizado, de maneira geral, com um profundo valor de concepção do mundo, seria uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem. O riso era um ponto de vista particular e universal sobre a sociedade que perceberia de forma diferente, embora não menos importante do que o gênero dramático. Deveria ser admitido da mesma forma que o lado sério, pois somente o riso, com efeito, poderia ter acesso a certos aspectos importantes do mundo. A partir do século XVII, o riso passa a ser caracterizado da seguinte maneira:

³⁹ Marcos Napolitano (2013) trabalha com essas questões envolvendo os filmes musicais e as chanchadas no artigo intitulado *Suicidas e foliões: chanchada, carnavalização e realismo no filme Tudo Azul, de Moacyr Fenelon* (1951), no qual apreende a partir do filme, questões relacionadas à sociedade e a política no Brasil no período entreditaduras. A análise de Napolitano é importante, pois vai ao encontro com as perspectivas dessa pesquisa, que é a partir de uma obra cinematográfica analisar como a sociedade é representada em uma obra fílmica.

O riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem [...] (BAKHTIN, 1987, p. 57-58).

Nessa perspectiva, o gênero cômico perde espaço e apenas o tom sério, dramático, torna-se adequado. O gênero cômico nas diversas expressões artísticas como na literatura foi marginalizado e designado aos gêneros menores, o qual tem como característica descrever a vida de indivíduos marginalizados ou menos abastados da sociedade, indivíduos comuns. A comédia seria um divertimento ligeiro ou uma espécie de “castigo” que a sociedade utilizaria para reprimir os seres tidos como inferiores e corrompidos. Se o século XVI marca o apogeu da História do riso, os séculos seguintes marcam sua degeneração e degradação.

O filósofo inglês Thomas Hobbes⁴⁰, por exemplo, assinala que não era através do cômico que se fundavam as bases de uma civilização sensata e estável. Em sua obra *Leviatã*, afirma que o riso é a marca dos fracos, dos pusilânimes ou daqueles que sempre têm necessidade de se resguardar, se comparando com os outros. O riso estaria sempre associado ao orgulho que experimentamos no momento em que percebemos que somos mais capazes do que alguém e, portanto, superiores.

O entusiasmo súbito é a paixão que provoca aqueles trejeitos a que se chama riso. Este é provocado ou por um ato repentino de nós mesmos que nos diverte, ou pela visão de alguma coisa deformada em outra pessoa, devido à comparação com a qual subitamente nos aplaudimos a nós mesmos. Isto acontece mais com aqueles que têm consciência de menor capacidade em si mesmos, e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para poderem continuar sendo a favor de si próprios. Portanto, um excesso de riso perante os defeitos dos outros é sinal de pusilanimidade. Porque o que é próprio dos grandes espíritos é ajudar os outros a evitar o escárnio, e comparar-se apenas com os mais capazes (HOBBS, 1983, p. 36).

Podemos notar que existe nas palavras de Hobbes uma condenação ética ao riso. A ação ou o ato de rir configura uma manifestação grosseira da superioridade de quem ri, tornando-se um instrumento de poder e opressão. O riso teria a função de constranger

⁴⁰ Thomas Hobbes foi um teórico político, matemático e filósofo inglês. Escreveu inúmeras obras, entre elas *Leviatã* (1651), na qual a partir de sua ótica, analisa a natureza humana e a necessidade de existirem estruturas sociais e governos fortes e legítimos.

e denegrir, uma vez que, estabelece a supremacia de um sujeito que ri, em relação à deformidade ou inferioridade do outro, que seria o objeto causador do riso.

Contudo, outros autores como Minois (2003) compreende que o riso não é mais que uma manifestação aviltante e que despreza a vaidade e o orgulho dos espíritos pequenos. Com uma visão global da existência, o riso se transformou em procedimento intelectual da crítica, instrumento destruidor a serviço da razão.

Para Rabelais, todo mundo pode rir; para Voltaire, o mundo é risível. Na Renascença, todos podem rir, com acentos diferentes, por que o riso é próprio do homem e essência da vida. Na época clássica, muitos não riem mais. Os responsáveis, as autoridades defendem a ordem, a grandeza, a imobilidade das instituições, valores e crenças de um mundo, enfim, civilizado. Essa atitude exige seriedade, já que o riso é o movimento, o desequilíbrio, o caos. O riso é, portanto, relegado à oposição. Reduzido a função crítica, de escárnio, de derrisão, de zombaria, ele se torna ácido. Envelhecendo, o vinho d'Anjou rabelaisiano torna-se vinagre voltairiano. Isso é, ao mesmo tempo, causa e consequência dos juízos severos que fazem incidir sobre ele os defensores dos valores estabelecidos. Degustemos agora o riso novo (MINOIS, 2003, p. 363).

Obras como *O Riso* de Bergson e *Comicidade e Riso* de Propp são relevantes referências nessa abordagem do riso e da comicidade, pois possibilitam leituras acerca das fontes audiovisuais cômicas. Essas obras examinam as questões envolvendo a ação de rir e os vários tipos de risos presentes na humanidade e quais suas relações estabelecidas entre os sujeitos que riam e os que eram o foco do riso.

O riso é concebido como característica inata dos seres humanos, mesmo que algumas pessoas sejam mais propensas ao riso do que outras, devido suas condições históricas e sociais. O riso também deve ser visto como forma de protesto, capaz de quebrar as regras pré-estabelecidas da sociedade, promovendo a demonstração do descontentamento social através da ação do riso. Na ótica de Bergson (1983), existem várias concepções atribuídas ao ato de rir, contudo, o autor parte para uma visão social do risível, afastando-se de uma perspectiva estética ou filosófica, distinto das proposições elaboradas por Hobbes, por exemplo.

O riso deve ser [...] uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON, 1983, p. 15).

O riso teria como natureza central a indiferença, a insensibilidade e seu maior inimigo seria a emoção ou o sentimentalismo. Para o autor, ninguém jamais ri de uma

pessoa que inspira piedade ou afeição, e mesmo quando assim agem, os sentimentos de carinho e benevolência, por exemplo, estariam por algum momento suspensos.

Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse; por outro lado, almas invariavelmente sensíveis, afinadas em uníssono com a vida, numa sociedade onde tudo se estendesse em ressonância afetiva, nem conheceriam nem compreenderiam o riso. Tente o leitor, por um momento, interessar-se por tudo o que se diz e se faz, agindo, imaginariamente, com os que agem, sentindo com os que sentem, expandindo ao máximo a solidariedade: verá, como por um passe de mágica, os objetos mais leves adquirirão peso, e tudo o mais assumir uma coloração austera. Agora, imagine-se afastado, assistindo à vida como espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistiriam a uma prova desse gênero? Não veríamos muitas delas passarem imediatamente do grave ao divertido se as isolássemos da música de sentimento que as acompanha? Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura (BERGSON, 1983, p. 19).

Bergson (1983) sugere uma curiosa associação entre a inteligência e o ato de riso ou, entre o riso e a razão. Podemos notar que em uma situação por vezes trágica, homens menos sensíveis e mais racionais demonstram maior facilidade para rir. Desse modo, como salienta o autor, o riso só acontece se diante de tais circunstâncias eliminarmos momentaneamente as emoções e comoções.

O riso, nessa perspectiva, passa a ser compreendido a partir de sua acepção social, entre indivíduos que fazem parte de um mesmo grupo sociocultural, com características comuns entre si. Só se pode rir porque existem outros que assim o fazem, ninguém ri isolado ou sozinho de uma situação ou de uma pessoa, pois se assim o fizesse, estaria sendo imprudente e insensato. O riso tem a função de reprimir toda e qualquer excentricidade, pois o sujeito excêntrico se isola, não adota as convenções da sociedade e causa um estranhamento do coletivo perante suas atitudes.

Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. E, no entanto, a sociedade não pode intervir no caso por uma repressão material, dado que não é atingida de modo material. Ela está diante de algo que a inquieta, mas a título de sintomas apenas — simplesmente ameaça, no máximo um gesto. E, portanto, por um simples gesto ela reagirá. O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de *gesto social*. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que

correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON, 1983, p. 27-28).

A essência do riso deve ser procurada no interior da sociedade, pois o homem ri para corrigir sua rigidez. O ato de rir além de um fenômeno social é também um fenômeno psíquico. O cômico seria provocado pelas falhas humanas, a partir do riso podemos explicitar e identificar o ridículo no humano, a transgressão social. Assim, rimos de situações das quais não estamos emocionalmente envolvidos.

Bergson (1987) observa que certas deformidades físicas têm o poder de suscitar o riso, nas quais percebemos certos desvios de normalidade ao criarmos uma caricatura dessas deformidades e não observamos o indivíduo que carrega tais “defeitos”. No entanto, se a distorção produzir algum tipo de comoção ou sentimentalismo não causará o riso, por isso, é necessária à existência de certa insensibilidade. É nessa conjuntura que ocorre a diferença entre o drama e a comédia. O drama se fixa na pessoa e a comédia no vício ou no infortúnio. Em uma narrativa dramática estamos condicionados a acompanhar as ações dos personagens, nos aproximando deles, dos seus questionamentos, reflexões e dramas, não notamos seus vícios, diferente da narrativa cômica.

Veremos que a arte do autor cômico consiste em nos dar a conhecer tão bem esse vício, e introduzir o espectador a tal ponto na sua intimidade, que acabemos por obter dele alguns fios dos bonecos que ele maneja; passamos então também a manejá-los, e uma parte do nosso prazer advém disso (BERGSON, 1983, p. 27).

O médico neurologista Sigmund Freud em sua obra *Os Chistes e sua relação com o inconsciente*, do ano de 1905, também analisa questões envolvendo situações cômicas e o ato de rir. Para Freud, o riso relaciona-se com o inconsciente, sendo oposição ao sério, que é remetido ao não sentido (*nonsense*), ao inconsciente. O humor e o riso seriam mecanismos de defesa, na tentativa de evitarem sentimentos como o desprazer e a tristeza. “O humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles” (FREUD, 1977, p. 126).

Para exemplificar tal posicionamento, Freud utiliza-se do exemplo de um condenado à morte que vai ser executado em uma segunda-feira, o autor ao apresentar toda a situação e o desfecho trágico que está prestes a acontecer, confere voz ao condenado que comenta: “Bem, a semana está começando otimamente”. Freud quer

evidenciar que esse humor tragicômico é uma fuga que o sujeito utilizou-se para não entrar em desespero ou para não demonstrar quão desespero estava.

Desse modo, a partir dessas abordagens da comicidade, podemos concluir que o riso pode ser tanto o resultado do prazer quanto do desprazer, de situações engraçadas ou desconfortáveis, pode ser a expressão da alegria, como de cinismo ou deboche em relação a determinadas situações ou deformidades humanas. O riso se define como expressão essencialmente humana, expressando o lado bom ou mau da nossa natureza e, nos dois casos, a ação de rir é o ato final dessa significação. Entender esta duplicidade do riso é essencial para a compreensão da farsa e do cômico presente na produção *d'Os Trapalhões* e no filme *Vai Trabalhar Vagabundo* (1973).

3.1. A Comédia d'Os Trapalhões como Expressão Popular

A comicidade, o farsesco, sempre esteve presente no interior da cultura popular. O gênero cômico caracterizado de forma ampla, mistura elementos envolvendo a crueldade, desejos de hostilidade, travessura, brincadeira e simpatia. Para criar essa significação é importante à figura do ator e a maneira como utiliza seu corpo é central neste tipo de representação, seja em uma obra teatral, circense ou fílmica, as quais exige um ritmo rápido, habilidade, velocidade no comportamento humano, características que são elevadas ao extremo na obra fílmica.

Na produção fílmica *d'Os Trapalhões*, podemos observar que são incorporadas características da *Commedia dell' arte*⁴¹. Segundo Meyer (1991), a *Commedia dell' arte* era uma grande festa que recorria para todos os sentidos, apoiada no dualismo entre “liberdade” e “rigor”, “técnica e improvisação”⁴². Tais elementos eram relacionados em múltiplas temáticas, apoiados em diversas fontes, criando enredos “loucos”, os quais eram baseados em quiproquós, imbróglis, raptos, disfarces e outras peripécias que deixavam o espectador sem fôlego, ao assistirem uma comédia desenfreada, com

⁴¹ A *Commedia dell' Arte*, tradição de teatro popular que vigorou na Europa durante os séculos XVI e XVII, não somente influenciou inúmeros dramaturgos e companhias teatrais de renome (como a *Comédie Française*, herdeira de Molière), nos mais diferentes países, como também deixou seu lastro naquelas outras companhias teatrais extremamente populares que, apesar do quase anonimato quanto ao registro histórico nos livros acadêmicos, mantiveram viva, até os nossos dias, a chama da arte ingênua dos saltimbancos, que pode ser detectada no cinema mudo e suas decorrências (Chaplin, Buster Keaton, Laurel & Hardy, Os Três Patetas, comédias da Atlântida, Cantinflas), no circo, no cabaré (com Karl Valentin, que influenciou Bertolt Brecht, em sua fase inicial) e na revista musical (VENDRAMINI, 2001, p. 57).

⁴² Essas características estão presentes na produção cinematográfica e televisiva dos *Trapalhões*, nas quais existe toda uma técnica empregada para realização das cenas, contudo, existe espaço para o improviso dos atores, desde que tais elementos estejam integrados na narrativa.

invenções burlescas alucinantes, intermédios líricos, músicas, danças, acrobacias. Tais elementos eram distribuídos em um processo dosado, todavia, em um ritmo vertiginoso. A *Commedia dell' arte* mobilizava tudo que pudesse ao mesmo tempo, suscitando o riso, abrindo as portas do imaginário popular. Essas características estão presentes nas obras audiovisuais *d'Os Trapalhões*.

Se na filmografia *d'Os Trapalhões* os personagens, principalmente de Renato Aragão⁴³ (Didi) incorpora o papel do herói atrapalhado, percebemos que essa caracterização do humorista deve como inspiração na figura do *clown* e do palhaço que surgiram na comicidade da *Commedia dell' art* e do circo. No início, a figura do *clown* era um tipo especial, representando o camponês grotesco e desajeitado. Depois, ressurgiu com roupas mais sofisticadas em contraponto com outra figura cômica, de roupas pobres, ingênuo, trapalhão: o palhaço.

Na contemporaneidade, a figura do *clown* abandonou as roupas luxuosas, mas conservou a característica de tentar aproveitar-se da ingenuidade de seu *partner* através de artimanhas e espertezas, características também imbuídas nos personagens *d'Os Trapalhões*, principalmente nas cenas envolvendo Didi e Dedé (Manfried Santana).

O palhaço, por sua vez, pelos nomes que ostenta, pela indumentária que veste, pelos gestos, falas e adereços que o caracteriza, sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, instituições ou objetivos. Aparece como um ser deslocado, ingênuo, impossível de ser levado a sério. Segundo Ramos (2004), o palhaço é caracterizado como ambíguo por excelência, adquirindo formas e valores em situações concretas, seu valor está no descomprometimento, sua aparente ingenuidade, no entanto, lhe confere o poder de zombar de tudo e de todos, quase sempre saindo impunemente.

Nas narrativas fílmicas *d'Os Trapalhões* a estrutura de *partners* circenses é mantida, Didi é o palhaço e Dedé, que geralmente faz dueto com ele, funciona como “escada”⁴⁴ para suas atrapalhadas e cenas cômicas, os dois seriam uma espécie de transmutação do *clown* tradicional. Segundo Carrico (2013), um dos grandes triunfos do “escada” é assegurar a graça do seu parceiro sem perder sua própria comicidade. Essa difícil tarefa Dedé desempenha com maestria, ao garantir o protagonismo de Didi,

⁴³No Brasil, nomes como: Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves, Catulo da Paixão Cearense, Piolin, Genésio Arruda, Oscarito, Grande Otelo, Mazzaropi e Renato Aragão *d'Os Trapalhões*, dentre outros, acrescentam-se à lista dos artistas populares que ajudaram a fazer a história da música, do circo, do teatro e do cinema, imortalizando a figura dos heróis cômicos.

⁴⁴ No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo *clown* em referência àquele palhaço que tem a função de *partner*, ou de palhaço secundário. É ele quem opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de *escada* (BOLOGNESI, 2003, p.62).

mantendo sua própria graça, sem “roubar” a cena. Sem Dedé, não existe a comicidade de Didi. E, no caso do quarteto, Dedé não faz a “escada” apenas para um, mas para os três personagens. Quando Didi e Dedé estão em ação em primeiro plano nas cenas, Zacarias e Mussum compõe outra cena em segundo plano, em paralelo.

Na dramaturgia *trapalhônica*, quando o conflito interpõe-se entre os tipos, ele parte de Didi contra Dedé ou de Didi contra os outros três e nunca se dá entre Dedé, Mussum e Zacarias. É como se o trio Mussum, Zacarias e Dedé, mesmo antes da separação do quarteto e a despeito de suas individualidades e funções dentro da trupe, formasse uma unidade separada do Didi. Na filmografia e no programa Os Trapalhães, há muitas cenas individuais do cômico de Sobral, intercaladas a episódios envolvendo apenas os outros três tipos. Nos planos arquitetados para vencerem os vilões, diversas são as ocorrências em que Dedé, Mussum e Zacarias encarregam-se de executar tarefas separados do Didi (CARRICO, 2013, p. 79).

Podemos concluir que o quarteto é multifacetado, são simultaneamente palhaços, malandros, bobos, simplórios, “paus de arara”, ou simplesmente atrapalhados. Pantano (2007) compreende que para compor a gênese desses personagens foi necessário à utilização de características pessoais dos intérpretes na criação de seus tipos de palhaço.

Para se construir uma personagem (*palhaço*) é necessário levar em conta as próprias características individuais do artista. Partindo de seus próprios aspectos subjetivos, o ator desenha a aparência de sua personagem. Desse modo, dota sua personagem com gostos que lhe são próprios. Nesse sentido, é praticamente impossível escapar de si mesmo ao construir uma personagem. Na maioria das vezes, é esse o caminho trilhado para definir a personalidade da personagem (PANTANO, 2007, p.52).

As caracterizações dos enredos e dos personagens demonstram um profundo enraizamento no imaginário da cultura popular brasileira. Mesmo que o personagem de Renato Aragão seja a figura central nas narrativas fílmicas, essa característica não impede que os outros três comediantes representem com perfeição os seus “tipos”, marcando os traços específicos de cada um, no caso: o galã que se julga esperto na composição de Dedé; o malandro e sambista de Mussum e a delicadeza, ingenuidade e “infantilidade” de Zacarias. Essas características multiplicavam a empatia dos espectadores, até mesmo outros personagens coadjuvantes que compunham as histórias se tornavam familiares ao público.

Na comicidade *d’Os Trapalhães*, mesmo que tenham se valido da repetição de piadas, trocadilhos, tiradas jocosas, gestos e trapalhadas, a corporeidade é o eixo de sua matriz criadora. Tudo é encenado através da centralidade do corpo dos atores, que passam a serem considerados representantes de um humor visual, com pouco texto,

sendo a mímica e os gestos rápidos preponderantes nas piadas, que pode oscilar entre o absurdo, o *nonsense* e a simplicidade. Ao lado de Didi, o personagem Dedé é o “tipo” que mais utiliza o corpo como alicerce de sua poética cômica. O texto se torna um acessório. Seu corpo configura um acervo de partituras premeditadas, ensaiadas e experimentadas inúmeras vezes.

Os atores cômicos, particularmente, têm uma consciência aguda desta necessidade de ser antes de tudo um corpo singular. Isto é tão válido para um Dario Fo de hoje como o foi ontem para um Chaplin ou um Buster Keaton, e outrora para os atores de farsa franceses ou os comediantes deli' arte. Sem dúvida, o desenvolvimento do cinema reforçou, no espírito do público, a noção da importância do físico do ator (ROUBINE, 1987, p. 20).

O cinema introduz nessa relação do ator com o espectador uma dimensão de familiaridade e de variabilidade. Na percepção de Roubine (1987), a obra cinematográfica determina uma gestualidade mais variada e complexa acerca do papel do ator, pois as possibilidades do cinema (edição, montagem, entre outros) oferece ao corpo do ator um espaço de representação ilimitado. Não apenas ele poderá fazer o que a materialidade do palco impede, como também, o que as leis da realidade impossibilitam como: voar, metamorfosear-se, desaparecer. Esses elementos são reprocessados constantemente nas obras fílmicas *d'Os Trapalhões*.

Examinado a filmografia do quarteto, além desses elementos supracitados, encontramos outra série de repetições, como as referências ao “mé” (bebida alcoólica) que o personagem Mussum tanto aprecia e a forma específica que o personagem tinha para falar, o qual modificava o final das palavras, introduzindo o “is” como: turmis, bebadis, pontis, senhoris, cacildis, entre outros. No caso do personagem Zacarias está sempre presente a fragilidade física e a ingenuidade. Em Dedé, a postura é sempre mais sábia e no Didi, ressaltam sua esperteza. Essas características não podem faltar nos enredos. Esses elementos repetitivos têm como função ritual selar a relação entre o público e o grupo. Os atores interpretam seu ritual e os espectadores riem.

Cenas envolvendo a sexualidade também são frequentes, as quais sugerem sempre um duplo sentido, principalmente com relação à homossexualidade, sendo Dedé a vítima preferida, apesar de o personagem ser mulherengo e bom de briga, as piadas sempre recaem sobre ele, principalmente as realizadas por Didi, contudo, outros personagens também são foco dessas piadas.

No filme *O Rei e os Trapalhões* (STUART, 1980), podemos observar essa insinuação irônica ao homossexualismo. Didi prende um gênio dentro de uma garrafa e

para soltá-lo pede para ele dar uma “balançadinha na poupança” (nádegas), o gênio requebra o quadril e Didi completa: “O garotão leva jeito. Depois de dois mil anos não esqueceu”. Essas cenas com duplos sentidos estão presentes em todas as narrativas fílmicas.

Em *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (FARIAS, 1987), certamente está à sequência que mais foge do lado lúdico do grupo. Em uma das cenas, João Grilo (Renato Aragão) pede para que Xicó (Dedé) enfie algumas moedas “no outro lado do gato”, para aplicar o popular golpe do “gato que come dinheiro” na tentativa de vender o animal para a mulher do padeiro. Os dois caminham até a casa da “fogosa e sensual” esposa do padeiro e começam a retirar as moedas do “fiofó”⁴⁵ do gato para que ela se certifique das “qualidades” do animal. Ao final, eles vendem o gato e Xicó fica com a mulher na casa, insinuando que algo malicioso irá acontecer, enquanto João Grilo vai para a igreja. Xicó passa algumas horas com a mulher e ao encontrar novamente João Grilo temos o seguinte diálogo:

João Grilo: Aí seu safado!

Xicó: Você cobrou o preço do gato, eu cobre o preço do cachorro.

João Grilo: Quantas moedas você conseguiu mete?

Xicó: No gato?

João Grilo: Sim... no gato.

Xicó: No gato, três (FARIAS, 1987).

Podemos perceber a partir dessa sequência, com as gesticulações e os diálogos, os limites entre a inocência, o *nonsense*, a ousadia, o grotesco e o cômico. Entretanto, na maioria dos filmes, as piadas, gestos e diálogos são ingênuos, o grotesco não ultrapassa certos limites, como observado nessa cena.

Outra característica destacada nessas obras são os disfarces e outras identidades incorporadas pelos personagens. Na *Commedia dell'arte*, os atores também incorporavam outros personagens a partir da utilização de máscaras⁴⁶ e nas chanchadas essa troca de identidade era feita a partir dos sócias e dos travestimentos⁴⁷. Em alguns dos filmes do grupo, a utilização do disfarce é o ponto de partida do enredo e da narrativa. Como em *Robin Hood o Trapalhão da Floresta* (TANKO, 1974) e *Simbad, o*

⁴⁵ Expressão utilizada pelo personagem de Renato Aragão.

⁴⁶ As máscaras eram feitas de couro molhado e eram fixas num molde, que compunha os mínimos detalhes do rosto. O ator perdia as possibilidades de expressão facial, pois, em vez de explorar a individualidade, assumia um tipo conhecido por todos. As máscaras da *commedia dell'arte* não exprimiam sentimentos como as do teatro chinês ou japonês, mas tinham um caráter invariável, obedecendo a uma imagem-tipo. Em cima desse tipo, e adaptando-se às exigências do efeito cômico, o ator improvisava (VENDRAMINI, 2001, p. 63).

⁴⁷ Exemplo de travestimento é a cena em que Grande Otelo se veste de mulher, no caso, de Julieta, no filme *Carnaval no Fogo*.

Marujo Trapalhão (TANKO, 1976), o personagem de Aragão é escolhido para substituir os verdadeiros heróis por estarem feridos. Ao fim da narrativa, tudo volta à normalidade, com o retorno dos verdadeiros heróis. Em *O Cinderelelo Trapalhão* (STUART, 1979) no momento da cena do casamento com a heroína, o verdadeiro príncipe chega, estragando o final do falso príncipe.

No filme *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO, 1983), o personagem Severino do Quixadá (Renato Aragão) ao trocar de roupas e colocar um óculos, se passa pela figura do capitão Virgulino, transformação essencial para o início das trapalhadas que ocorrem na cidade, onde o falso capitão é recebido com todas as honrarias. Segundo Ramos (2004), a humildade inicial do herói transmuta-se em força após a troca de identidade, força que permanece até o fim na narrativa. Também observamos o travestismo que ocorre com Zacarias, que aparece vestido de cigana, atraindo a atenção e o desejo de um tenente.



Imagem 1. Fragmento extraído do filme *O Cangaceiro Trapalhão*.
Direção: Daniel Filho, 1983.

A comicidade sempre se utilizou da inversão de papéis para compor suas cenas cômicas. Bergson (1983) demonstra que se observamos certos personagens em

determinadas situação, obteremos uma cena cômica fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam. “É assim que rimos do réu que dá uma lição de moral ao juiz, da criança que pretende dar lições aos pais, enfim daquilo que se classifique sob a rubrica do ‘mundo às avessas’” (BERGSON, 1983, p. 70).

Os disfarces nessas obras somam-se a construção dos personagens, os quais recebem uma nova aparência, podendo assumir também uma nova forma de atuação. Outra característica que está presente nas discussões desenvolvidas por Propp (1984), é a importância do “meio mágico passa às mãos do herói”, sendo que essa transmissão pode ocorrer da seguinte maneira:

- 1) animais (cavalo, águia etc.);
- 2) objetos dos quais surgem auxiliares mágicos (pederneira com o cavalo, anel com os jovens);
- 3) objetos que possuem propriedades mágicas como, por exemplo clavas, espadas, guslas, bolas e muitos outros;
- 4) qualidades doadas diretamente como, por exemplo, a força, a capacidade de transformar-se em animal etc. Todos estes objetos de transmissão são denominados (por enquanto, convencionalmente) objetos mágicos (PROPP, 1984, p. 27).

Em suma, esses elementos supracitados são algumas das principais características que podemos encontrar nas obras fílmicas do grupo *Os Trapalhões*. Essa mistura de elementos díspares se adequa ao chamado “gosto popular” influenciando na popularidade e reconhecimento do quarteto. Essas características repetitivas e tanto usadas podem ser compreendidas dentro da indústria da cultura, pois existe um processo de coerção dentro do processo industrial de fabricação desse tipo de ficção, cujo objetivo era alcançar o interesse e o imaginário, principalmente do público infanto-juvenil e popular. Eram obras que seguiam um mesmo processo e que tinham a mesma finalidade.

Os Trapalhões são a expressão mais bem acabada de um cinema dirigido ao público infanto-juvenil, quando no Brasil se consolida um mercado cultural, fruto do desenvolvimento do capitalismo e da industrialização (LUNARDELLI, 1996, p. 59).

Renato Aragão como idealizador e figura central nessas obras conseguiu criar personagens carismáticos em um enredo sem muita complexidade, explorando histórias, situações e personagens nada inéditos, mas que conseguiram aproximar e familiarizar suas tramas e aventuras para os espectadores, criando um cinema popular de massa, inserido dentro de uma produção cultural.

3.2. *Quem são Os Trapalhões?*

Os Trapalhões não se formaram ao acaso, são fruto de um projeto de comédia elaborado por Renato Aragão, sendo mentor não apenas de um “tipo”, mas de todo um plano de comicidade coletiva. *Os Trapalhões* são a definição de uma poética que começou a se desenvolver desde a carreira solo do ator cearense e à qual depois, seguindo suas estratégias, somou-se um segundo ator, um terceiro e um quarto, até consolidar-se como formação em quarteto.

Essa trajetória de sucesso começou a ser desenvolvida em um processo que acompanhou as transformações da indústria midiática e da política cultural brasileira. Renato Aragão é o líder do grupo, sua formação é em advocacia. Iniciou sua trajetória artística na televisão no Ceará, em 1960. Quatro anos depois foi atuar na TV Tupi no Rio de Janeiro, no programa humorístico *AEIO Urca* com Dedé Santana. Com o decorrer dos anos passou pela TV Excelsior com o programa *Os Adoráveis Trapalhões*, TV Record com *Os Insociáveis*, e em 1974 retornou para a TV Tupi na qual mudou o nome do programa para *Os Trapalhões*, nomenclatura que permaneceu até meados da década de 1990 com o fim do programa, que passou a ser exibido pela TV Globo no ano de 1976. A Rede Globo fez com que o grupo tivesse maior estabilidade e visibilidade.

A produção cinematográfica do grupo veio como decorrência da atividade televisiva, que era a cerne da atuação do quarteto. Na filmografia *d’Os Trapalhões* o personagem de Renato Aragão (Didi) às vezes recebe outros nomes de acordo com o enredo, entretanto, sua característica central está na matriz do “vagabundo”, inspirado em Chaplin.

Em filmes como *Bonga, o Vagabundo* (LIMA, 1971); *O Cinderelo Trapalhão* (STUART, 1979); *Os Vagabundos Trapalhões* (TANKO, 1982) e *O Mistério de Robin Hood* (ALVARENGA JR, 1990), essa inspiração na obra de Chaplin é mais clara, pois Aragão protagoniza “tipos” humildes, solidários, de criação simples, que consegue vencer situações envolvendo personagens poderosos. Ramos (2004) atenta que ao final da história o personagem de Renato Aragão sozinho, como em *Bonga* e em *Salimbancos*, coincide com a imagem de Carlitos, uma figura lendária que não podia ser profanada.

A geografia do Brasil é configurada nos personagens representados pelo quarteto. São oriundos de regiões díspares do país, o principal elo de identificação entre eles é o fato de serem originários de áreas periféricas do Brasil. Didi sempre fez questão

de demonstrar que sua origem é nordestina, seja no sotaque cearense, nas expressões e gírias de sua terra natal ou pela habilidade que exhibe em cenas nas quais sobe em coqueiros (o ato de subir nos coqueiros representa os catadores de coco do litoral nordestino, como também, os indivíduos que brincam de subir no pau de sebo nas Festas Juninas espalhadas pelo país). O ator cearense aparecesse muitas vezes acompanhado de animais ligados à fauna do nordeste brasileiro, como cabras e bodes. A religiosidade é outra forte característica, em várias cenas o personagem apela proteção ao popular beato do Ceará “Padim Ciço” (Padre Cícero) e por fim, sua comida predileta, são os pratos típicos da região, como jabá e a farinha.

O personagem Dedé é interpretado por Manfred Santana, descendente de índios e ciganos, percorreu com o circo da família o interior do Brasil até se fixar na cidade de São Paulo. Antes *d’Os Trapalhões* se voltarem totalmente para uma comichão infantil-juvenil, atuou em algumas pornochanchadas: *Lana, Rainha das Amazonas* (FARNEY, 1964), *A Espiã Que Entrou Numa Fria* (CHERQUES, 1967), *Sob o Domínio do Sexo* (VIEIRA, 1973) e, anos depois, *As Sete Vampiras* (CARDOSO, 1986). Sendo que com Renato Aragão, rodou *A Ilha dos Paqueras* (MANSUR, 1970), uma quase pornochanchada.

Dessa sua relação com o circo, herdou a graça ancorada no discurso não verbal, a espontaneidade e a criatividade do pragmatismo. Seu personagem é apresentado como o mais corajoso, contudo, apesar de aparente valentia, em todas as narrativas foge de medo dos vilões. Assume com orgulho que um dos seus dotes é o de ser audacioso herói e líder, tática para intimidar seus algozes, acobertando seu íntimo desbrão.

A diferença entre Didi e Dedé é que normalmente este último termina as histórias conquistando belas moças, ao passo que Didi, na maioria dos filmes, é preterido em suas investidas amorosas. Dedé tem características da periferia, em suas técnicas de sedução observamos que suas gírias são suburbanas. Em suma, o personagem é apresentado como o líder, atlético, machão, criado no subúrbio das metrópoles, com certa malandragem metropolitana.

O terceiro trapalhão Antônio Carlos Bernardes Gomes (Mussum) foi criado no morro da Cachoeirinha, em Lins de Vasconcelos, subúrbio do Rio de Janeiro. Cresceu entre o morro da Mangueira e as mansões de Copacabana, onde sua mãe trabalhava como cozinheira. Na quadra da favela na Mangueira aprendeu suas primeiras lições de samba. Entretanto, foi na Força Aérea Brasileira que viu possibilidade de ascensão social e estabilidade financeira, ficou por oito anos, aprendeu teoria da música e tornou-

se cabo. Nos intervalos e confraternizações do quartel sempre mostrava suas habilidades de percussionista em alguns instrumentos. Foi convidado para fazer parte de um conjunto musical, e depois foi tocar tamborim na Caravana Cultural de Música Popular Brasileira, estreando no Golden Room do Copacabana Palace.

Fundou com alguns amigos o grupo *Os Sete Modernos* que se apresentavam em clubes, praças, teatros. Mesmo trabalhando ainda como militar, cantava músicas de protesto contra o regime militar. Foi com o grupo musical para o México em turnê, onde permaneceram por um ano. Ao retornarem ao Brasil foram rebatizados de *Os Originais do Samba*, passaram a acompanhar cantores como Chico Buarque, Elza Soares e Jorge Benjor. Tocaram com Elis Regina na primeira Bienal do Samba em São Paulo (1968), gravaram discos e fizeram turnês por vários países.

O nascimento de Mussum aconteceu no programa de TV *Bairro Feliz* da Rede Globo, em 1965. No qual Grande Otelo lhe teria conferido o apelido. Antônio Carlos estava na cenografia do programa, como tinha dificuldades em memorizar os textos, característica que o acompanhou durante toda sua carreira, usava “colas”. Durante o programa ao tentar se esconder, derrubou um livro do cenário no chão, revelando a dália escondida, e começou a rir. Sem perder o improviso e aproveitando a situação, Grande Otelo olhou para ele e falou: “Tá rindo de quê, ô, Mussum⁴⁸?”. A tirada despertou o riso geral do auditório.

Quando largou definitivamente o exército, fez inúmeras aparições em programas de TV, mas em pequenos papéis. Entre um programa e outro, foi convidado para se tornar um dos alunos no programa *Escolinha do Professor Raimundo*, atração liderada por Chico Anysio. Do banco da Escolinha foi para a TV Record, no programa *Insociáveis* (1972). Passou a atuar na TV e no cinema com Dedé (amigo de longa data) e Didi, até fecharem o quarteto e formarem *Os Trapalhões* na TV Tupi, dois anos depois.

No quarteto, Mussum representa a população negra, é o palhaço negro, e toda essa identidade envolvendo sua vivência, vem desde o morro onde nasceu até chegar ao estrelato na TV e no cinema, são esses elementos que integram a composição do seu personagem. Mussum não esconde sua origem, como também gosta de exibir com orgulho os valores positivos atribuídos a sua identidade étnica, como: força, esperteza,

⁴⁸ Mussum é o nome de uma enguia preta e sem escamas, e como Antônio Carlos tinha o cabelo raspado e o rosto sem nenhuma barba, devido ao trabalho de militar, Grande Otelo se aproveitou dessas características criando o apelido que acompanharia Mussum pelo resto da vida.

malícia, gingado, dons mediúnicos. Vários dos filmes foram adaptados para que essas características tivessem espaço.

Na maior parte do tempo, é um personagem pacífico, mas sua fúria ocorre quando os outros Trapalhões fazem piadas e alusões com sua origem, ao o compararem com o urubu ou qualquer outro apelido⁴⁹. A indignação do personagem acerca dessas piadas e injúrias, pode representar uma crítica a sociedade brasileira que ainda via o negro de forma pejorativa. Entretanto, sua raiva é rápida, ele não guarda mágoas e não carrega um discurso político ou um engajamento da causa negra, sua indignação dura o tempo da piada.

Uma de suas grandes paixões é a bebida, ou o “mé” como ele chamava. Observamos que ele sempre bebe, mas nunca está bêbado. E isso faz parte da comicidade, cuja dramaturgia pode ser plausível, mas não verossímil. Mesmo com essa característica seu personagem nunca teve problemas com a censura do Estado militar ou com o grande público infanto-juvenil que acompanhava o grupo.⁵⁰

O personagem Mussum é uma “mistura” de elementos brasileiros: negro, pobre, favelado, músico, dançarino, sambista, comilão, alcoólatra, carismático, simpático, desengonçado, mulherengo, folgado. É o mais risonho dos quatro personagens, um malandro que vive reclamando da falta de oportunidade, de um sistema social injusto, mas que não perde as oportunidades deixadas por esse mesmo sistema, para inserir-se nele.

Certamente foi o Trapalhão mais complexo e contraditório, e talvez o mais emblemático. Caracterizou um “tipo” brasileiro, inspirando até os dias de hoje temas de baladas, estampando camisetas, broches, objetos decorativos, marca de cerveja. Essa empatia do público nacional é fruto dessas “misturas”, representada pelos “tipos” brasileiros que encontramos em um único personagem.

Por fim, o último Trapalhão é o ator Mauro Faccio Gonçalves (Zacarias), primogênito de onze irmãos, nasceu em Sete Lagoas, Minas Gerais, em 1934. Cresceu em uma numerosa família de classe média alta. No teatro ficou conhecido pela facilidade com que conseguia imitar vozes de pessoas e som de animais. Em sua

⁴⁹ Inúmeras vezes em cena, Mussum era chamado por seus parceiros de negão, azulão ou *grande pássaro*. Era a ocasião para que ele disparasse um de seus bordões: “É a mãe!”.

⁵⁰ Em depoimento a Revista Veja em março de 2012, Renato Aragão afirma: “Se o Mussum criava piadas em que bebia cachaça era porque aquilo soava divertido e, de certa forma, fazia parte da vida dele. Em nenhum momento incentivávamos o público a consumir bebidas alcoólicas”. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/3-perguntas-para-renato-aragao>>.

primeira peça de sucesso *Não te conto nada*, apresentou pela primeira vez a “risadinha” de grande sucesso que carregaria por toda sua carreira.

Iniciou o curso de arquitetura em Belo Horizonte, contudo, com o tempo, acabou trocando pelo de Belas Artes. Trabalhou em programas de rádio, como ator em rádio novelas e locutor. Na TV, atuou em papéis dramáticos. Em 1963, já no Rio de Janeiro, passou a atuar na TV Excelsior, no programa *Viva o Vovodeville*. Em 1968, na TV Record, trabalhou com Manuel de Nóbrega, na *Praça da Alegria*. Na TV Tupi, participou como dublador de filmes e desenhos animados. No programa *Café sem Concerto*, criou um garçom mineiro tímido e safado, que aprontava inúmeras confusões. Foi com esse personagem e voz marcante, que conquistou a confiança e admiração de Renato Aragão, e ingressou nos Trapalhões em 1974, ganhando o nome de Zacarias.

Seu personagem era ingênuo e ressabiado, vindo do interior do país, era a expressão mais infantil dentro do grupo. Por apresentar características um tanto afáveis e românticas, acabou por incorporar a *anima*⁵¹ dentro das narrativas fílmicas. O ator também atuou em algumas pornochanchadas, como: *Tô na Rua, ô, Bicho* (ARAÚJO, 1971); *O Fraco do Sexo Forte* (FIGUEIROA, 1973) e *Deu a Loca nas Mulheres* (MACHADO, 1977). Lançou um disco de piadas infantis em 1975. Mas nada se compara ao trabalho que desenvolveu no quarteto. O personagem era um menino que não cresceu, o “Peter Pan” mineirinho. Foi o primeiro ator a morrer, segundo Lunardelli (1996), seu desfalque confirmou que a empatia e o sucesso com o público decorria fortemente da diversidade oferecida pelos quatro componentes.

Zacarias é o único não mulherengo, parece não se interessar por mulheres. Sua figura ganha alguns traços femininos, às vezes suspira, “desmunheca”, fala como mulher, os disfarces femininos são normalmente conferidos a ele, sua indumentária é sempre a mais colorida e extravagante. Aparece às vezes usando calças curtas, macacão ou usando roupas de marinheiro.

No filme *Os Três Mosqueteiros Trapalhões* (STUART, 1980), em uma das cenas observamos Dedé, Mussum e Zacarias ajudando a personagem Fernanda com seu

⁵¹Anima: Arquétipo junguiano que representa o componente feminino na personalidade dos homens e que tem origem nas experiências herdadas de homem com mulheres. [...] Representa os humores e sentidos irracionais. [...] Assim como Freud, Jung acreditava que todos os humanos são psicologicamente bissexuais e que possuem tanto um lado masculino quanto um lado feminino. O lado feminino dos homens tem origem no inconsciente coletivo como um arquétipo, e permanece extremamente resistente à consciência. Poucos homens se familiarizam com sua *anima*, porque essa tarefa exige uma grande coragem [...] Para dominar as projeções da *anima*, os homens devem superar barreiras intelectuais, mergulhar nos mais profundos recessos do inconsciente e perceber o lado feminino de sua personalidade (FEIST, 2008, p. 23; 107-109).

casamento. Durante os diálogos notamos, por exemplo, uma série de referências à sexualidade de Zacarias, entre eles:

Dedé: Eu quero ser o padrinho desse casamento.

Mussum: Eu Carrego as alianças.

Zacarias: E eu o que vou ser?

Mussum: Dama de Companias, oras! (STUART, 1980).

Entretanto, embora os filmes apresentem algumas características femininas incorporadas por Zacarias, como o travestimento de mulher, em nenhum momento as narrativas afirmam que o personagem seja homossexual. Nenhum dos outros personagens zomba ou denegre o jeito feminino de Zacarias, o alvo das piadas de conotação sexual normalmente é o personagem de Dedé.

Contudo, não devemos confundir a feminilidade e ingenuidade do personagem como algo passivo ou dócil, apesar de ser o personagem mais meigo, educado e gentil, em todos os filmes existem momentos em que se torna hostil para lutar contra seus algozes. Segundo Carrico (2013), Mauro Gonçalves, diferentemente de seus companheiros, não compôs seu palhaço somente com técnicas corporais, vestiu uma máscara, acrescentando dentes protuberantes e uma peruca, diferente do ator na vida real, sendo considerado tecnicamente o mais bem acabado entre os quatro atores.

Na ótica de Silva (1998), é necessário observar que a composição do “personagem-tipo” é elaborada a partir de uma síntese na qual são articuladas questões e características essenciais encontradas no gênero humano. Nessa perspectiva, os quatro atores utilizaram-se de elementos culturais comuns entre a população brasileira para compor seus personagens, todavia, também incorporaram situações vivenciadas por eles próprios.

Mauro Mendonça se inspirou na figura dos caipiras, para compor seu personagem, agregando um estilo próprio, baseando-se nos recursos da voz, como na delicadeza do gesto. Seja como caipira, travestido de mulher, ingênuo ou raivoso, Zacarias configurou um personagem, um palhaço que se tornou popular, cuja risada era reconhecida em todo o país, sendo imitada até os dias de hoje. O artista é um inesquecível personagem presente na memória da comichade popular brasileira.

Essas características dos personagens e as técnicas utilizadas pelos atores foram constituídas por meio da repetição de estruturas, elementos, modelos e situações. A narrativa fílmica e a alocação dos personagens seguem um modelo fixo na maioria dos filmes: o herói cômico principal (Didi), e os três cômicos companheiros (Dedé, Mussum e Zacarias). Os quais enfrentam um antagonista/vilão e seus comparsas, porém após

uma série de enfrentamentos os mocinhos derrotam os vilões. Nesse contexto, há uma heroína/mocinha por quem o herói (Didi) sempre se apaixona. Entretanto, se no enredo existir um galã, ou um “herói verdadeiro”, o amor do herói trapalhão está fadado ao fracasso e ele terminará sozinho. É a partir dessa estrutura central que se desenvolve a narrativa fílmica, contudo, podem ocorrer algumas variações na construção dos personagens, do desenrolar da narrativa e no desfecho final.

Em alguns filmes a uma inversão do final clássico, onde o herói termina triste ou solitário. Se Didi não termina com a mocinha, tem seu reluzente opala de volta em *Robin Hood*; encontra petróleo em *O Cinderele*; ou termina com ovos de ouro, que lhe permite a vida de milionário num iate cheio de belas mulheres, em o *Cangaceiro*. Porém, Didi também termina alguns filmes com a mocinha, é o caso de *Simbad*, no qual uma pedra mágica “cria” uma segunda personagem Luciana; ou mesmo ocorre nos filmes *Os Heróis*, mas sem os recursos mágicos, no qual termina com a atriz Luma de Oliveira (Maia); *Terra dos Monstros* com Vanessa de Oliveira (Cira) e em *Princesa Xuxa* com a própria Xuxa.

O curioso dessas obras é que principalmente o personagem de Renato Aragão é sempre representado com características de um herói, às vezes assexuado e infantil. Todavia, essa aura ingênua é desmistificada no filme *O Casamento dos Trapalhães* (ALVARENGA JR, 1988), pois o personagem se casa com Joana, que fica grávida e tem o parto do seu filho realizado em um caminhão, assistido unicamente pelo marido. E como observamos também no filme *Os Trapalhães no auto da Compadecida* (FARIAS, 1987), no qual a narrativa introduz elementos pouco pueris.

Nessas obras, é importante apreender não somente os atributos cômicos dos personagens, mas como através dessa comicidade são representadas questões socioculturais comuns entre os brasileiros. Esses elementos podem ser encontrados no decorrer das narrativas fílmicas, entretanto, os quatro principais protagonistas são a essência dessa representatividade.

Nesse mapa geográfico desenhado pelos *Trapalhães* compreendemos que eles têm uma origem, mas não são de lugar nenhum. Não têm emprego, são explorados, marginalizados, vivem à margem da sociedade. Mas, isso pode ser visto como um ponto positivo, pois se eles não têm nada, também não têm nada a perder. Situação que faz com que vivenciem constantemente inúmeras aventuras. São ingênuos e atrapalhados, mas, também corajosos e destemidos, sempre prontos a revidar quando são provocados.

Os quatro atores representaram o migrante, o malandro, o vagabundo, o sonhador, o justiceiro, entre tantos outros, mas que não se deixavam abater pelas situações menos favoráveis que vivenciavam, encaravam tudo com humor e alegria. Certamente está nesse ponto a identificação e afeição com o espectador brasileiro, que apesar de viverem em uma época conturbada, em que o Estado não favorecia grandes e positivas mudanças, os poucos momentos de fuga de milhares de brasileiros eram apreciados através dessas narrativas fílmicas, nas quais, os indivíduos simples, pobres e semianalfabetos, eram o herói da história.

Se o espaço no cinema para os belos e comportados príncipes e as belas e ingênuas princesas hollywoodianas estava cada vez mais crescendo, o cinema cômico d'Os Trapalhões vai confrontá-los, apresentando seus heróis ou no caso, anti-heróis. Agregando características que dialogam com o público nacional.

Não havendo onde dormir serve o banco da praça; na falta de dinheiro para pagar as contas, pernas para que te quero. Adaptando um conto das arábias, ou se enfronhando na Serra Pelada, o cenário é sempre de uma carência que o espectador reconhece. Neste sentido, os filmes são fortemente decalcados do real e ocupam, no universo do lazer cinematográfico das classes médias e pobres, o lugar da Chanchada nos anos 40/50 (LUNARDELLI, 1996, p. 54).

O quarteto cômico a partir da comicidade, do humor e do riso, mostrou aos espectadores e críticos brasileiros de uma geração que o produto nacional ainda valia a pena. O grupo tirou a atenção de crianças, jovens e adultos que estavam acostumados com os grandes sucessos do cinema hollywoodiano para ficarem na companhia de Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, seja no cinema, como na televisão. Permitindo-lhes explorar a cultura brasileira, revelando um país genuíno, com inúmeras mazelas sociais e imperfeições que eram difíceis de serem vistas em outros filmes da época, devido à censura e repressão por parte do Estado, que não permitia que os filmes explorassem narrativas que questionassem o poder estatal e a real situação do país (características que observamos nos capítulos anteriores), e que se fazem pertinentes para que possamos compreender porque alguns filmes cômicos do período foram censurados e outros não, como foi o caso da obra *Vai Trabalhar Vagabundo* (CARVANA, 1973).

3.3. O Riso vem do Cinema

Nos primeiros anos do século XX, apesar da precariedade das técnicas existentes no país, inúmeras são as produções audiovisuais. Simis (2010) observa que de 1897 até

o ano de 1907, são realizados 151 filmes no país, essa fase representa uma introdução e apresentação da invenção cinematográfica no Brasil, pois ainda não há um mercado estabilizado, a exibição é ambulante e a produção esporádica. A maioria desses filmes é de curta-metragem, sendo grande parte de documentários e sequências de filmagens de vistas (paisagens naturais ou das cidades) e uma pequena parcela de ficção.

Tabela 3. Número de filmes nacionais (Brasil: 1897 - 1907).

Ano	Total de filmes nacionais produzidos
1897	3
1898	12
1899	24
1900	27
1901	12
1902	1
1903	7
1904	7
1905	7
1906	11
1907	40

Fonte: SIMIS, 2010, p. 138.

Os dados da tabela demonstram que existe uma produção em desenvolvimento, mas não uma produção contínua. A partir desse período introdutório, inicia-se a construção dos estúdios e as produções nacionais começam a se desenvolver. De modo geral, os realizadores seguiam os modelos e os gêneros fílmicos importados, principalmente aqueles inspirados nas produções hollywoodianas.

Os documentários são predominantes nesse período, às imagens de paisagens, os filmes falantes e cantantes (sincronizados com o som de fonógrafos), filmes sacros, os filmes livres, os filmes policiais e as comédias ganhavam as telas. No entanto, o gênero cômico adquiria maior popularidade, em especial, aqueles cujo repertório representava repetidamente uma visão cínica e debochada da realidade brasileira.

As comédias envolviam sempre algum tipo de malvadeza. As vítimas eram muitas: amantes, policiais, cozinheiros, vagabundos, tintureiros chineses, proprietários de mercearias. Havia bagunça de todo tipo: guerra de travesseiro entre internas, guerras de farinha de trigo e de tortas entre adultos, brigas entre policiais e civis. Estas comédias frequentemente cínicas em relação à autoridade e à moralidade vigente. Esperava-se a infidelidade. A corrupção era motivo de piada. Proliferavam estereótipos raciais e profissionais (COSTA, 1995, p. 21).

A primeira comédia de enredo brasileira foi *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908)⁵², também pode ser considerada como a primeira chanchada nacional ou pelo menos, a predecessora do gênero chanchadista. A película explora o humor e a ironia, com uma linguagem narrativa que ainda não havia sido explorada, trazendo para as telas a figura do caipira brasileiro, apresentando uma matriz de comédia popular que, mais tarde, iria aparecer nas chanchadas.

Já estão presentes as linhas mestras que a chanchada herdou do teatro cômico: o trapalhão (Nhô Anastácio), o turismo (paisagens do Rio, que sempre ‘embelezaram’ os argumentos das chanchadas), o namoro, a música (indiretamente representada pela cantora, já que o filme era mudo), a confusão (originada pela vinda da esposa) e o final feliz, que voltaria a colocar tudo nos eixos, eliminando a tensão (PIPER, 1977, p. 11).

O primeiro filme policial foi *Os Estranguladores* (1908)⁵³, a película foi uma adaptação da peça teatral *A Quadrilha da morte*, de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel. O enredo narra à rebuscada história de dois assassinos. A obra alcançou grande sucesso, com mais de 800 exhibições, tendo sido produzido pela Photo-Cinematografia Brasileira, sociedade do cineasta português Antônio Leal e José Labanca.

Nesse mesmo ano foi produzido *O Crime da mala*⁵⁴, pela empresa Cinematográfica Paulista, o qual reconstituía o assassinato de Elias Farah, por Miguel Traad, que esquartejou a vítima em um navio com a intenção de jogar os pedaços do corpo no mar. O filme apresenta imagens reais e imagens fictícias, inaugurando uma nova categoria no cinema brasileiro, que seria novamente utilizada em filmes como *Noivado de sangue* (1909), *Um drama na Tijuca* (1909) e *A mala sinistra* (1908).

⁵² Nhô Anastácio chegou de viagem, produção Arnaldo Gomes de Souza e Marc Ferrez, 1908 - Rio de Janeiro. Curta-metragem, 35mm, BP, 16q. Gênero: comédia. Sinopse: Hilariante composição nacional, nos mostrando as peregrinações de um velho roceiro perambulando, pela primeira vez, na Capital Federal. Ficha técnica disponível em: <<http://cinemateca.gov.br>>.

⁵³ Os Estranguladores, produção: Leal Labanca e Cia. Direção de cena: Francisco Marzullo, 1908 – Rio de Janeiro. Curta-metragem, 35mm, BP, 40min, 16q. Gênero: Policial; Drama. Sinopse: O joalheiro Jacob Fuoco comprava contrabando. Uma tarde, Carleto esteve em sua loja dizendo-lhe que tinha algo para ele naquela noite. O velho respondeu que mandaria seu sobrinho Carluccio, gerente da casa, ver o material. À hora combinada, o moço encontrou-se com os dois contrabandistas e Jerônimo Pigatti, dono do barco que levaria ao ponto da Guanabara em que receberiam o contrabando. [...]. Ficha técnica disponível em: <<http://cinemateca.gov.br>>.

⁵⁴ O crime da mala, produção Empresa Cinematográfica Paulista, 1908 – São Paulo. Curta-metragem, 35 mm, BP, 16q. Gênero Documentário. Sinopse: Julgamento no Tribunal de São Paulo, do habeas-corpus impetrado em favor da viúva do negociante Elias Farhat, assassinado por Miguel. Ficha técnica disponível em: <<http://cinemateca.gov.br>>.

Em 1910 é lançada a comédia *Paz e amor*⁵⁵, de Alberto Botelho, essa produção já mesclava fragmentos de outros gêneros. O título da obra se referia a uma frase dita pelo presidente Nilo Peçanha ao assumir o cargo da presidência da República: “*Farei um governo de paz e amor*”. A obra teve grande sucesso, em boa parte, pelos números musicais e canções, características que também serão incorporadas pela chanchada e estão presentes no filme *Os Saltimbancos Trapalhães*.

Grande parte das produções desse período se concentrava na cidade do Rio de Janeiro, mas, a partir da década de 1920, se alastra para outras cidades e Estados, esse é o início da produção fílmica no Brasil, que vai culminar na grande produção cinematográfica nacional, dos mais variados gêneros e narrativas. É importante destacar que desde essa época até a contemporaneidade, as comédias é o gênero de maior popularidade perante o público nacional, não é por acaso que entre os 20 filmes nacionais com maior número de espectadores no século XX metade são comédias, e entre os 10 mais vistos, seis são *d’Os Trapalhães*.

Tabela 4. Os dez maiores filmes nacionais em bilheterias no século XX no Brasil.

Posição	Filmes	Ano	Público
1	Dona Flor e seus dois Maridos	1976	10.735.524
2	A Dama da Iotação	1978	6. 509.134
3	O Trapalhão nas minas do Rei Salomão	1977	5.786.226
4	Lúcio Flávio – O passageiro da agonia	1977	5.401.325
5	Os Saltimbancos Trapalhães	1981	5.218.478
6	Os Trapalhães na Guerra dos Planetas	1978	5.089.970
7	Os Trapalhães da Serra Pelada	1982	5.043.350
8	O Cinderelo Trapalhão	1979	5.028.893
9	O Casamento dos Trapalhães	1988	4.779.027
10	Coisas Eróticas	1982	4.729.484

Fonte: ANCINE, 2009.⁵⁶

Possivelmente, a significativa popularidade das comédias entre o público ocorria devido às singularidades do próprio gênero que através dos séculos vem atravessando

⁵⁵ Paz e amor, produção Willian e Cia, 1910 – Rio de Janeiro. Longa-metragem, 35mm, BP, 16q. Gênero Comédia; Musical. Sinopse: No famoso Mundo da Lua, o rico El-rei Olin I prepara uma grande festa em seu palácio com direito à exibição do cinematógrafo. Tibúrcio da Anunciação é um dos convidados de honra, a quem o próprio rei oferece belas mulheres. Bem acompanhado, Tibúrcio participa das festividades e tem a chance de conhecer a cidade. É quando ele irá se deparar com várias figuras da sociedade - de simples pessoas do povo aos altos chefes políticos. O filme faz uma crítica aos acontecimentos da campanha civilista, aos donos da política nacional e aos costumes do Rio de Janeiro nos anos de 1900. Ficha técnica disponível em: <<http://cinemateca.gov.br>>.

⁵⁶ Dados disponíveis em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2009/filmes/por_produtores_1.pdf>.

gerações e culturas variadas. No caso *d'Os Trapalhões*, a farsa e o burlesco oferecem continuidade a tais tradições, tanto na televisão, quanto no cinema.

Podemos relacionar os audiovisuais do grupo com a trajetória de outro grande cômico do cinema nacional, Amácio Mazzaropi. Ramos (2004) assinala que tanto Renato Aragão e *Os Trapalhões*, como Mazzaropi e o seu personagem Jeca, conseguiram criar determinados “tipos” de personagens que cativaram o grande público por décadas. É possível observar a partir desses personagens algumas similaridades e também diferenças na forma de produzir cinema.

Mazzaropi estava ligado principalmente ao teatro “caipira” e ao circo. Aragão demonstra ter profundo conhecimento da filmografia cômica do Gordo e o Magro, de Charles Chaplin e da dupla Oscarito e Grande Otelo. Conforme consta em declarações do humorista cearense, ele afirma ter visto várias vezes seguidas o filme *Aviso aos Navegantes* (MACEDO, 1950) só para poder observar e entender os movimentos físicos de seu mestre Oscarito, para depois tentar executá-los nos ensaios.

No desenvolvimento da produção de Mazzaropi, foi possível uma autonomização da atividade cinematográfica, que passou de setores “inferiores” como a televisão e o circo-teatro, para outro de maior legitimação, o cinema. O cômico paulista deve sua estreia na conceituada Vera Cruz, no filme *Sai da Frente* (ALMEIDA, 1952). Já na trajetória do cômico cearense, a vinculação com a televisão era orgânica, no qual criou um laço indissociável entre suas atividades televisivas e cinematográficas. Mazzaropi é um personagem/produto principalmente do cinema dos anos de 1950/1960. Didi, por sua vez, é fruto dos meios midiáticos das décadas de 1970/1980, entretanto, suas trajetórias acabaram por traçar, mesmo que de forma distinta, a continuidade da comicidade popular de massa no Brasil, no qual *Os Trapalhões* vão dominar a produção cômica em seu período.

Ramos (2004) propõe uma classificação da obra fílmica *d'Os Trapalhões* a partir do filme *Bonga, o Vagabundo* (LIMA, 1971), apresentando as seguintes subdivisões temáticas: produções que remetem ao imaginário literário infanto-juvenil estrangeiro (que também foi utilizado pelo cinema estrangeiro desde sua época clássica); filmes que abordavam questões socioculturais (tendo como referências as temáticas nacionais); e filmes inspirados no cinema contemporâneo (nos quais é possível observar uma maior utilização de recursos técnicos e as possibilidades de estúdio, procurando um diálogo maior com as produções internacionais e modernas).

TEMAS LITERÁRIOS ESTRANGEIROS:

- Ali Babá e os 40 Ladrões (LIMA, 1972);
- Aladim e a Lâmpada Maravilhosa (LIMA, 1973);
- Robin Hood, o Trapalhão da Floresta (TANKO, 1974);
- Os Trapalhões na Ilha do Tesouro (TANKO, 1975);
- Simbad, o Marujo Trapalhão (TANKO, 1976);
- Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão (TANKO, 1977);
- O Cinderelo Trapalhão (STUART, 1979);
- O Rei e os Trapalhões (STUART, 1980);
- Os Três Mosqueteiros Trapalhões (STUART, 1980);

TEMÁTICAS SOCIAIS/CULTURAIS/NACIONAIS:

- O Mundo Mágico dos Trapalhões (TENDLER, 1981);
- Os Saltimbancos Trapalhões (TANKO; SANTANA; STUART; 1981);
- Os Vagabundos Trapalhões (TANKO, 1982);
- Os Trapalhões na Serra Pelada (TANKO, 1982);
- O Cangaceiro Trapalhão (FILHO, 1983);
- O Trapalhão na Arca de Noé (RANGEL, 1983);
- Os Trapalhões e o Mágico de Oroz (SANTANA; LUSTOSA; 1984);
- A Filha dos Trapalhões (SANTANA, 1984);
- Os Trapalhões e o Rei do Futebol (MANGA, 1986);
- Os Trapalhões no Auto da Compadecida (FARIAS, 1987);
- Os Trapalhões e a Árvore da Juventude (ALVARENGA JR; AMORIM, 1991);

OUTRAS TEMÁTICAS:

- Os Trapalhões no Planalto dos Macacos (TANKO, 1976);
- Os Trapalhões na Guerra dos Planetas (STUART, 1978);
- O Incrível Monstro Trapalhão (STUART, 1980);
- Os Fantasmas Trapalhões (TANKO, 1987);
- Os Heróis Trapalhões (ALVARENGA JR, 1988);
- O Casamento dos Trapalhões (ALVARENGA JR, 1988);
- A Princesa Xuxa e os Trapalhões (ALVARENGA JR, 1989);
- Os Trapalhões na Terra dos Monstros (MIGLIACCIO, 1989);
- Xuxa e os Trapalhões em o Mistério de Robin Hood (ALVARENGA JR, 1990);

Os filmes que buscaram inspiração nos enredos literários clássicos se concentram nos anos de 1970. Os filmes com um viés nacionalista são da primeira metade da década de 1980. Por fim, os filmes produzidos no final dos anos de 1980, são inspirados no cinema internacional, principalmente no cinema hollywoodiano contemporâneo e apresentam maior preocupação com estilos técnicos e efeitos inovadores.

Ramos (2004) demonstra que dezenove desses filmes estão entre os 50 filmes nacionais de maior bilheteria entre os anos de 1970 a 1990, alcançando uma média de

3,99 milhões de espectadores, além dos milhões de telespectadores que acompanhavam seus programas pela televisão. Na década de 1970, *Os Trapalhões* lançaram 10 filmes de sucesso, com cerca de 33,8 milhões de espectadores. Mazzaropi aparece com 9 filmes, totalizando 25, 9 milhões de espectadores, essa “concorrência” se encerrou em 1981, ano da morte de Mazzaropi.

A média dos filmes de Mazzaropi era de 2,87 milhões de espectadores, sendo que nenhum superou a marca de 3,5 milhões. *Os Trapalhões* conseguiram como observamos na Tabela 3, com o filme *Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão* (TANKO, 1977), a marca de 5,7 milhões de espectadores. A partir desse filme ocorreu à consolidação de um cinema popular de massa, com forte influência do meio televisivo, uma produção fílmica que acompanhava a modernização do país. Esse caminho traçado pelo grupo no cinema, em paralelo com a produção televisiva, demonstra transformações que são condicionadas pela modernização da TV no Brasil, a partir da década de 1970.

Entre os anos de 1973 a 1977, ocorreu uma associação do quarteto como o diretor e produtor J. B. Tanko, que dirigiu 11 filmes do grupo (um terço de toda a produção). De origem iugoslava, Tanko trabalhou no cinema alemão e veio para o Brasil no final da década de 1940. O diretor passou pelo cinema da Atlântida, no qual adquiriu a fama de “bom artesão”, filmando com eficiência e rapidez. O diretor procurou “inserir os filmes no gênero da forma mais convencional possível, segundo regras, não pretendendo nenhuma diferenciação, procurando a eficiência do conhecimento” (RAMOS, 2004, p. 134).

Nessas obras, notamos que a construção do roteiro e enredo ganham novas características, como elementos que representam a realidade sociocultural da década de 1970. Entre os exemplos, podemos destacar a suntuosa utilização de automóveis nos enredos e cenários. Eram gravadas cenas nas quais os carros “andavam” em duas rodas, “voavam” e eram explodidos, destruídos e martelados. Essa possível “fixação” por carros faz alusão ao acesso à modernização, resultado do “milagre econômico”.

No filme *Robin Hood, o Trapalhão da Floresta* (Tanko, 1974) é apresentado um final fantástico, no qual o personagem Zé Grilo (Renato Aragão) está triste e melancólico por não ter conseguido ficar com a heroína da história. Porém, o personagem é recompensado pela transformação, com uma varinha mágica, de seu cavalo em um belo carro vermelho.



Imagem 2. Fragmento extraído do filme *Robin Hood, o Trapalhão da Floresta*. Direção J. B. Tanko, 1974.

Esses recursos recorrentes na narrativa fílmica, como a felicidade do personagem de Renato Aragão ao ganhar o carro, por exemplo. Oferece-nos indicativos dos sonhos de consumo ou de representações do *status quo* entre a população naquela época. Não é por acaso que o automóvel é destaque na produção fílmica, esse objeto simboliza o acesso à modernização que o país estava buscando. No audiovisual, apesar do personagem não ter alcançado o “final feliz” que almejava, é recompensado com a transformação de seu cavalo em um reluzente opala vermelho, cujo significado indica a necessidade de seguir em frente. No entanto, superar as adversidades, usufruindo das benesses da modernização parece ser mais atrativo, rápido e fácil. Em outros significados, detectamos uma analogia entre o cavalo que simboliza o atraso e o carro como signo do progresso.

Nesse período de produção, o grupo realiza seis filmes com o diretor Tanko. São obras ainda tecnicamente “precárias”, mas que demonstram o crescimento contínuo do trabalho de uma equipe. É importante ressaltar que Renato Aragão sempre participava da elaboração dos argumentos de seus filmes.

No ano de 1978 foi criada a R. Aragão Produções Artísticas. Ramos (2004) assinala que inicialmente essa produção foi desenvolvida em parceria com a Rede Globo, o que explica a utilização da técnica do videoteipe e inúmeras trucagens televisivas, além do pouco acesso às filmagens em 35mm, comuns nas produções fílmicas estadunidenses.

O grupo foi muito questionado pela qualidade dos filmes e criticado pela parceria com a TV Globo para produzir cinema e pelo fato da montagem ser efetuada no exterior. Aliás, algo considerado ilegal na época. Apesar dessas inúmeras contestações, com o tempo, a empresa de Renato Aragão se consolidou e, a partir dos anos finais de 1970, o grupo de humoristas já realiza filmes com câmeras mais sofisticadas (como a Arriflex blimpada) e com som direto, faziam locações no exterior, captando novos redatores, fotógrafos, técnicos do cinema e da televisão. Essas produções englobavam elementos dos dois polos de produção. Utilizavam a mão de obra de artistas e técnicos com formações diversificadas e acabavam somando as práticas cinematográficas e televisivas num único produto.

Desse modo, conseguiram edificar e solidificar um padrão fílmico considerado adequado à “modernidade” audiovisual da época. Tais filmes apresentavam maior modernização técnica e tecnológica, como também, elementos que contribuíram para o aprimoramento do gênero e da narrativa fílmica, que trilhava os caminhos da indústria audiovisual.

Esses elementos e características podem ser observados em *Os Saltimbancos Trapalhães* (TANKO, 1981), o qual foi filmado algumas cenas nas dependências da Universal, nos Estados Unidos, mesmo estúdio onde foi gravado o filme *Guerra nas Estrelas*. Os cenários, figurinos e adereços também passaram a ser engendrados e confeccionados com maior cuidado e preocupação. Em *O Trapalhão na Arca de Noé* (RANGEL, 1983), por exemplo, foi construída uma espécie de “dinossauro” brasileiro a partir de uma retroescavadeira. Em *Os Trapalhães e o Mágico de Oroz* (SANTANA; LUSTOSA; 1984), um sapato gigante motorizado e em *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO, 1983), uma casa capaz de andar e uma montanha em forma de galinha que botava ovos de ouro.

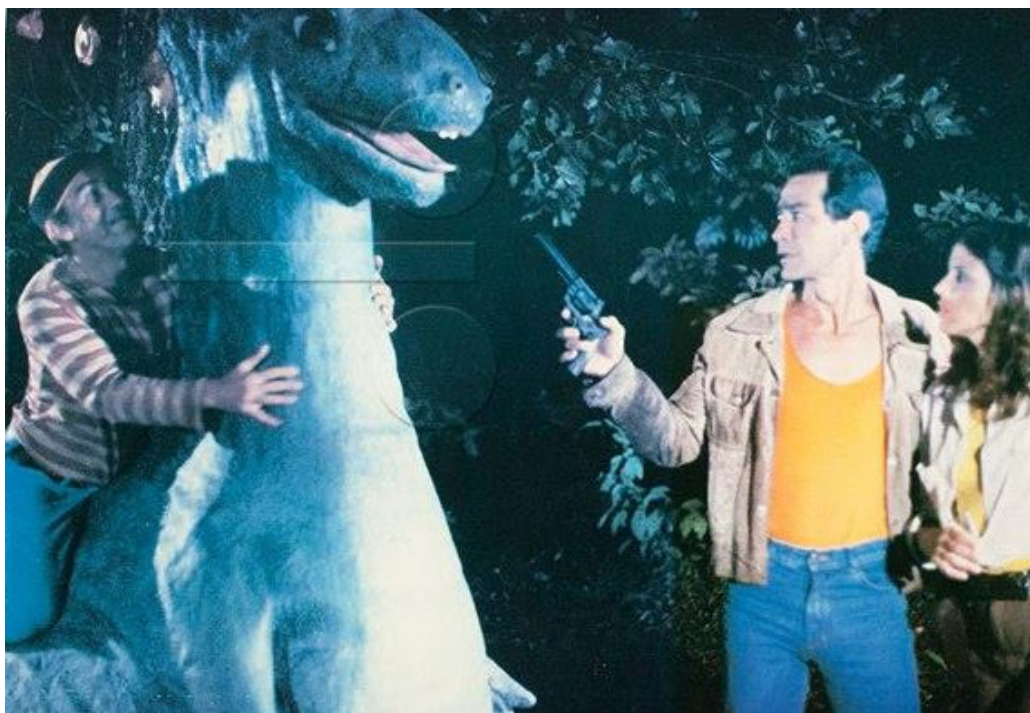


Imagem 3. Cena do filme *O Trapalhão na Arca de Noé*. Direção: Antônio Rangel, 1983.⁵⁷



Imagem 4. Cena do filme *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz*. Direção: Dedé Santana; Vitor Lustosa, 1984.⁵⁸

⁵⁷ Imagem disponível em: < <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025286>>

⁵⁸ Imagem disponível em: < <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025368>>.



Imagem 5. Fragmento extraído do filme *O Cangaceiro Trapalhão*.
Direção: Daniel Filho, 1983.

A continuidade de um padrão de fotografia, montagem, som, como também a presença de novos elementos, contribuiu para o aprimoramento das técnicas de produção e edição. Podemos concluir que o cinema popular de massa *d'Os Trapalhões* se apoiou, sobretudo, em uma estrutura concentrada e verticalizada que contou com o apoio de fornecedores especializados. Suas relações com o meio televisivo revelou forte influência deste, no âmbito do cinema, contribuindo para o aumento dos investimentos e dos lucros.

Ramos (2004) ao discutir sobre as características fílmicas dessa produção chama a atenção para o fato de que esse processo não corresponde ao uso de uma estrutura hollywoodiana, no sentido clássico, que produzia a partir de quadros fixos em estúdio, pois a R. Aragão Produções possuía 50 pessoas fixas e eventualmente contratava cerca de mais 300 pessoas em determinadas filmagens.

Temos [...] um sistema de “*package-unit*” específico em que a figura do produtor coincide com o elenco central, pois na verdade também entram na produção os demais integrantes do grupo com sua firma, tem seu próprio estúdio, e contrata o restante das facilidades técnicas e artísticas para um filme (RAMOS, 2004, p. 40).

A cinematografia *d'Os Trapalhões* é uma ocorrência de artistas detentores de um saber aprendido na prática, sua produção nasceu principalmente como ramificação da

atividade televisiva, se consolidando com o aproveitamento de condições mesmo que insuficientes do cinema brasileiro. Nesse sentido, o grupo sentiu a necessidade de retornar ao cinema de estúdio, o que de certo modo se mostrou inviável em décadas anteriores, no entanto, estavam se adequando a nova situação da indústria audiovisual do país.

Nessa cinematografia existem elementos fundamentais para apreendermos a consolidação do gênero cômico e do cinema popular de massa no Brasil. A produção fílmica de 25 anos do grupo pode ser dividida em quadro fases: a primeira fase, dos anos de 1965 a 1972, na qual Renato Aragão atua com ou sem o parceiro Dedé Santana. Nessa fase, Ramos (2004) observa que existe uma aproximação com o cinema da “Boca do Lixo”, através dos filmes: *Dois Mil Anos de Confusão* (MANSUR, 1969) e *A Ilha dos Paqueras* (MANSUR, 1970).

A relação com a produção televisiva também pode ser observada em: *Na Onda do Iê-Iê-Iê* (TEIXEIRA, 1966); *Adorável Trapalhão* (TANKO, 1967); *Dois na Lona* (BARROS, 1968) e *A Ilha dos Paqueras* (MANSUR, 1970), os quais mostram uma vinculação com os programas de TV do período.

Renato Aragão em *Bonga, o Vagabundo* (1971) cria um personagem paradigmático que vai estar presente em diversas produções futuras. É possível notar a admiração de Aragão por Chaplin nesse filme. A crítica da época acabou por elencar os elementos que garantiriam o sucesso futuro do gênero cômico desenvolvido por Renato Aragão.

Vitor Lima, veterano chanchadista, fez o roteiro de *Bonga, o Vagabundo* e é também o responsável pela direção e montagem. O filme se apoia nas fórmulas já gastas, e muitas vezes vistas na TV, de Renato Aragão. Sua comicidade, além de repetitiva, é primária do ponto de vista da concepção. Porém, algumas *gags* produzem certo efeito, mais pelas virtudes do humorista do que pelo arranjo cênico de Vitor Lima (PEREIRA, 1971, p. 60).

Apesar da crítica ao filme ser negativa, ao vincularem a obra com o gênero das chanchadas, destacando a atuação do ator humorista. As repetições técnicas e de encenação, estavam elencando as principais características de sucesso que foram apresentadas pelo quarteto.

O relevante, porém, é apreendermos como toda a produção do grupo rearranjavam as tradições e as matrizes culturais do país, acionando determinados elementos (como as chanchadas). Talvez, a somatória de todos esses aspectos tenha

possibilitado o aprofundamento do vínculo entre os artistas, sua forma de fazer humor e seu público.

Na concepção de Viany (1959), a chanchada serviu para provar que o filme brasileiro podia ser um bom negócio, uma vez que ao representar nas telas os trejeitos e o linguajar da população que vivia no Rio de Janeiro, como iremos observar no filme *Vai Trabalhar Vagabundo*, acabou com a estrutura criada pelos filmes tidos como sérios, de que o brasileiro não sabia comportar-se defronte a câmera e que a língua portuguesa era inadequada para os diálogos cinematográficos. Certamente, a argumentação de Viany está associada ao fato dele ter vivenciado na prática o modo de produção da chanchada, pois em 1953, o autor criou os argumentos, o roteiro e dirigiu o filme *Agulha no Palheiro*, produzido pela Flama, película que alcançou grande sucesso de público e bilheteria.

Gomes (1980) destaca que as chanchadas cariocas da década de 1940 apresentavam características eminentes do que seria tomado como “brasilidade”. Na perspectiva do autor, as chanchadas seriam modelos de espetáculos que possuiriam parentesco por todo o Ocidente.

O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturadas e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente, mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades (GOMES, 1980, p. 91).

Tais propriedades contribuíram para que conquistassem o público nacional. Na ótica de Bernadet (2009), a chanchada foi o único gênero cinematográfico realmente comercializado no mercado interno, pois eram lucrativos. Um dos vários recursos utilizados por essas obras como uma das fórmulas de grande sucesso eram as paródias.

Alguns momentos tornaram-se antológicos, como a paródia [...] de Romeu e Julieta feita por Oscarito e Grande Otelo. Essa paródia inclui-se entre as inúmeras caricaturas, encontradas nesses filmes, da cultura culta e das elites intelectuais (BERNADET, 2009, p. 80).

Bernadet (2009) vincula a relação do espectador com a chanchada e suas paródias, reafirmando que o gênero teria como função básica levar o espectador a rir de si mesmo, algo visto negativamente pelo autor.

Os espectadores se projetariam sobre os personagens grotescos destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o

complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país, e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade (BERNADET, 2009, p. 82).

Diferentemente da visão de Bernadet, Bakhtin (1987) compreende que o processo de rir de si mesmo é típico da comicidade popular. O autor ressalta que o ato de parodiar determinada situação surge também como parte do universo carnavalesco, no qual impera o riso popular. O excesso, a inversão de valores, a presença do corpo e o grotesco constituem uma estrutura estético-cultural, que pode ser extremamente rica e fortalecedora da cultura popular.

[...] o mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. [...] a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal, com efeito, mesmo que negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular (BAKHTIN, 1987, p. 09).

Bakhtin (1987) estabelece um contraponto com o humor negativo da modernidade, o qual salienta que uma das qualidades importantes do riso nas manifestações populares é que o escárnio é realizado pelos próprios burladores. Enquanto Bernadet assinala que o riso seria uma forma de fuga do espectador à sua realidade social. Bakhtin ressalta que o povo não se exclui do mundo em evolução.

[...] ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem (BAKHTIN, 1987, p. 10-11).

Chaia (1980) por sua vez define a chanchada como um produto da indústria cultural que se sustentou em um contexto sócio histórico marcado pelo projeto desenvolvimentista e com dependência no capital estrangeiro. Esse gênero representou grande parte da população que era excluída de participar do Estado brasileiro.

As personagens não se enquadram no padrão burguês estabelecido para o desenvolvimento urbano-industrial vigente na sociedade brasileira nas décadas de 50 e 60. São seres que não participam do pacto social estabelecido entre grupos sociais naqueles anos. [...] A chanchada trata dos simplórios que não entram no jogo desenvolvimentista. Vivem sem um projeto mais significativo do que aquele de se adaptar ao dia-a-dia, de partilhar um mundo urbano incompreensível na sua realidade socioeconômica. Uma boa forma de

se apreender e tentar compreender esta realidade é através da comicidade e do caricatural (CHAIA, 1980, p. 96-97).

Ao representar de forma criativa a realidade brasileira, a chanchada mesclou personagens com artistas que conquistavam a empatia do público pelo gestual derivado do circo e do humor teatral, elementos familiares em razão da sua origem popular. Dias (1993) observa que outras características aproximavam os filmes chanchadescos do gosto popular, como: a utilização exacerbada da sátira, do deboche e da irreverência em textos clássicos reformulados pelas chanchadas contribuiu para essa aproximação.

O grande sucesso das chanchadas seria a prova da circularidade das diversas formas de cultura evidenciadas em cada cena filmada. As chanchadas seriam “a união, mais do que fortuita, da sátira com o naturalismo hollywoodiano, somada às expressões da cultura popular brasileira” (DIAS, 1993, p. 20).



Imagem 6. Grande Otelo e Oscarito; Cena do filme *Carnaval no Fogo*. Direção: Watson Macedo, 1949.⁵⁹

As chanchadas influenciaram a produção cômica cinematográfica da década de 1970 e 1980, e os elementos das paródias ao serem revisitadas pelos *Trapalhões* tiveram papel essencial na consolidação da produção do grupo. Bernadet (2009) ao se referir à chanchada demonstra quais os mecanismos da paródia estão dentro desse gênero, e que podemos encontrar na filmografia do quarteto.

⁵⁹ Na imagem extraída do filme *Carnaval no Fogo*, observamos uma paródia realizada pelos atores Grande Otelo e Oscarito acerca da obra *Romeu e Julieta*. Imagem disponível em: <<http://www.bcc.gov.br/fotos/galeria/013814>>.

A paródia é uma avacalhação, um esculacho do modelo: ela degrada, macula o modelo opressor. Mas, para esta degradação funcionar, é necessário que o modelo continue 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 o modelo por outro. A agressão consiste em reduzir o modelo ao que é habitualmente o subdesenvolvimento. Há uma desvalorização do modelo imposto e simultaneamente a sua desvalorização (BERNADET, 2009, p. 81).

Filmes como *Robin Hood, o Trapalhão da Floresta* (TANKO, 1974); *Simbad, o Marujo Trapalhão* (TANKO, 1976); *O Trapalhão na Guerra dos Planetas* (STUART, 1978); *Os Trapalhões no Planalto dos Macacos* (TANKO, 1976); *O Cindelelo Trapalhão* (STUART, 1979), entre outros, foram obras parodiadas pelo grupo a partir da literatura universal ou de outras obras cinematográficas.



Imagem 7. Cena do filme *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*. Direção: Adriano Stuart, 1978.⁶⁰

Ramos (2004) salienta que *Os Trapalhões* se utilizavam dessas farsas com extrema liberdade, de forma anárquica, nas quais as referências ficcionais são familiares aos espectadores, pois seus elementos estão presentes de modo geral na cultura de massa.

⁶⁰ Imagem disponível em: < <http://bancodeconteudos.org.br/fotos/galeria/024986>>.



Imagem 8. Cena do filme *Simbad, o Marujo Trapalhão*. Direção: J. B. Tanko, 1976.⁶¹

Os enfoques das chanchadas metabolizaram os impulsos críticos das décadas seguintes e acabaram sendo o ponto de confluência de duas linhas de pensamento: a primeira enfatizava o subdesenvolvimento cultural nacional e a submissão da produção nacional a uma cinematografia estrangeira dominante. A segunda concebia que era necessária uma crítica da linguagem na interação com o público, ou exigia um trabalho estético de maior elaboração. Procedimentos que normalmente são rejeitados pelo cinema popular de massa, pois o objetivo é uma comunicação mais direta e simples com os espectadores.

Quase desnecessário acrescentar que essas obras (da chanchada), com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento; contudo, o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um ato cultural mais vivo que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso, o envolvimento era inseparável da passividade consumidora, ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade (GOMES, 1980, p. 80).

Gomes (1980) ao elaborar sua arguição de forma sensível acerca da cultura popular de massa, demonstra como era a relação entre os espectadores e esses

⁶¹ Imagem disponível em: < <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/021037>>.

audiovisuais. Nessa conjuntura, a paródia tem forte relação com o público, pois está quase sempre presente em produções televisivas e cinematográficas descontraídas e cômicas. É essa essência que encontramos na maioria dos filmes dos Trapalhões, ou seja, as paródias que utilizam personagens, ambientações, temáticas, elementos cômicos, sem grandes pretensões e não fazem questão de esconder as deficiências técnicas e da narrativa.

Como já demonstrado, nesses filmes encontramos Didi e sua trupe misturando elementos advindos de obras literárias e cinematográficas, somados a inúmeras sequências cômicas, nas quais prevalecem a confusão e palhaçada. Na sua fase inicial, tais filmes normalmente apresentavam cenas extremamente longas que acabavam prejudicando o desenvolvimento da narrativa fílmica. Em *Simbad, o Marujo Trapalhão* (TANKO, 1976), observamos longas sequências repetitivas de perseguições de automóveis, de cavalos, brigas com tiros, garrafadas e explosões em navios.



Imagem 9. Cena do filme *O Rei e os Trapalhões*. Direção: Adriano Stuart, 1980.⁶²

Em *O Rei e os Trapalhões* (STUART, 1980), Ramos (2004) observa que apesar de quatro grandes confusões permearem toda a narrativa, o enredo apresenta, mesmo que de forma embrionária, sinais de uma nova fase, com desdobramentos na forma de conceber a produção. Parte do filme foi filmada no Marrocos, essa prática não era muito

⁶² Imagem disponível: < <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025060>>.

comum no cinema brasileiro, devido ao alto custo da produção. A ficção criada pelo grupo inicia um processo de aperfeiçoamento das técnicas cinematográficas. Além de locações no exterior, passam a utilizar os efeitos especiais de superposição e uma maior aproximação com a obra parodiada.

As paródias do grupo, na verdade, nunca se apegam à totalidade de uma obra literária ou cinematográfica para construir o registro cômico e popular. Mas agora surgem desejos de maior aproximação, nos seus fragmentos, com o imaginário de referência que no caso é *O Ladrão de Bagdá*. (RAMOS, 2004, p. 132).

A partir desse período, inicia-se a segunda fase da produção do grupo, na qual surgem as temáticas nacionais, relacionadas aos problemas sociais do país. Em entrevista a revista *Playboy* em outubro de 1984, Renato Aragão comenta sobre essa nova fase de produção:

Antigamente eu me inspirava mais em história estrangeiras – Ali Babá, Robin Hood etc. De repente, aquilo começou a me incomodar. Achei que tinha o dever de usar minha popularidade em benefício da criança, tratando de assuntos nacionais, até com fundos sociológicos. (ARAGÃO, 1984).

Renato Aragão percebeu, mesmo que tardiamente, a função social que o cinema poderia exercer na sociedade brasileira. Pois, como já observado, desde o início da década de 1960, com o Cinema Novo, que inúmeros intelectuais e cineastas, vinham afirmando que a ideia do cinema apenas como um mero objeto de entretenimento e diversão tinha que ser superada. Aragão passou a se adequar as transformações da sociedade brasileira, através de suas obras, começou a introduzir de forma realista, tais temáticas. Os comediantes acionavam de forma eficiente o imaginário popular de massa, os filmes estavam mais sofisticados esteticamente, fazendo grande sucesso com o público e as temáticas de cujo sociocultural se faziam cada vez mais presentes nos enredos.

3.4. As representações socioculturais n'Os Trapalhões

O filme *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981), foi uma dessas obras que representou essas temáticas. Como também, as transformações na concepção do cinema na indústria nacional. A obra foi produzida na cidade do Rio de Janeiro e algumas cenas foram filmadas nos Estados Unidos, em Hollywood, distrito da cidade de Los Angeles,

Califórnia. O filme é baseado no musical *Os Saltimbancos*⁶³ de Bardotti e Bacalov, que foi adaptado no Brasil por Chico Buarque como peça teatral.

Renato Aragão escreveu a sinopse básica em colaboração com Chico, Bardotti e os cineastas Antônio Pedro e Tereza Trautman. Para atingir também o público juvenil, eles imaginaram “Os Trapalhões” como empregados de um circo (“amarra-cachorros”, aqueles que montam o espetáculo para os artistas). No intervalo de um dos números, “Os Trapalhões” caracterizam-se como quadro bichos da peça e transformam-se no grande sucesso do circo. Daí para frente, a história segue igual ao original, com a revolta dos bichos contra a opressão e sua busca da liberdade (FOLHA DE S. PAULO, 1981, p. 33).

Na perspectiva de Renato Aragão, *Os Saltimbancos Trapalhões* seria muito bem recebido pela crítica e pelo público, por esse motivo seria o filme: “mais cuidado, o mais esmerado de todos” (FOLHA DE S. PAULO, 1981, p. 33). O orçamento da obra foi de Cr\$ 50 milhões, produzido pela Renato Aragão Produções, coproduzido e distribuído pela empresa estatal EMBRAFILMES. A narrativa fílmica se inicia com os personagens percorrendo uma estrada em um caminhão velho, as cenas são embaladas pela canção *Rebichada* de Chico Buarque⁶⁴. Observamos o interior do país, com seus animais e paisagens típicas. Somos apresentados aos quatro personagens.



Imagem 10. Fragmentos extraídos do filme *Os Saltimbancos Trapalhões*. Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.

⁶³ A peça teatral narra às aventuras de quatro bichos que, sentindo-se explorados por seus donos, resolvem fugir para a cidade, na tentativa de se tornarem músicos.

⁶⁴ Fiuza (2006) observa que esta composição de Chico Buarque repetia o refrão da música *Bicharia*: “Au, au, au. Hi-ho, hiho. Miau, miau, miau. Cocorocó”. Na perspectiva do autor, o compositor da canção fez uma reflexão da exploração dos animais, no caso do filme, foi utilizada para abordar a exploração dos artistas circenses.

O enredo vai narrar à história de peripécias e aventuras dos quatro personagens que fazem parte de um grupo circense. Nessa jornada, se agrega ao elenco a personagem Karina, interpretada por Lucinha Lins, cujo papel é o da mocinha, filha do explorador dono do circo o personagem Barão (Paulo Fortes). Seu par romântico é o trapezista Frank (Mário Cardoso, galã de novelas da Rede Globo). O ator Eduardo Conde é o mago Satã, sócio do circo e vilão da trama, cujo objetivo é sempre ganhar mais dinheiro, mesmo que para isso tenha que explorar seus funcionários.

O quarteto desempenha diversas funções no circo e devido à exploração por parte do chefe e a ameaça de afastarem Karina de Didi (Didi é apaixonado pela personagem), eles fogem para a cidade grande. Mas essa fuga nos sonhos de Didi é representada pela ida do grupo a Hollywood. O enredo criado pela trama apresenta estrutura similar às demais narrativas fílmicas: uma situação conflitante desenvolvida por um vilão em que os personagens devem superar. Temos uma mocinha, pela qual Didi é apaixonado, e um “herói galã” que disputa de forma indireta o amor da personagem com o Trapalhão.

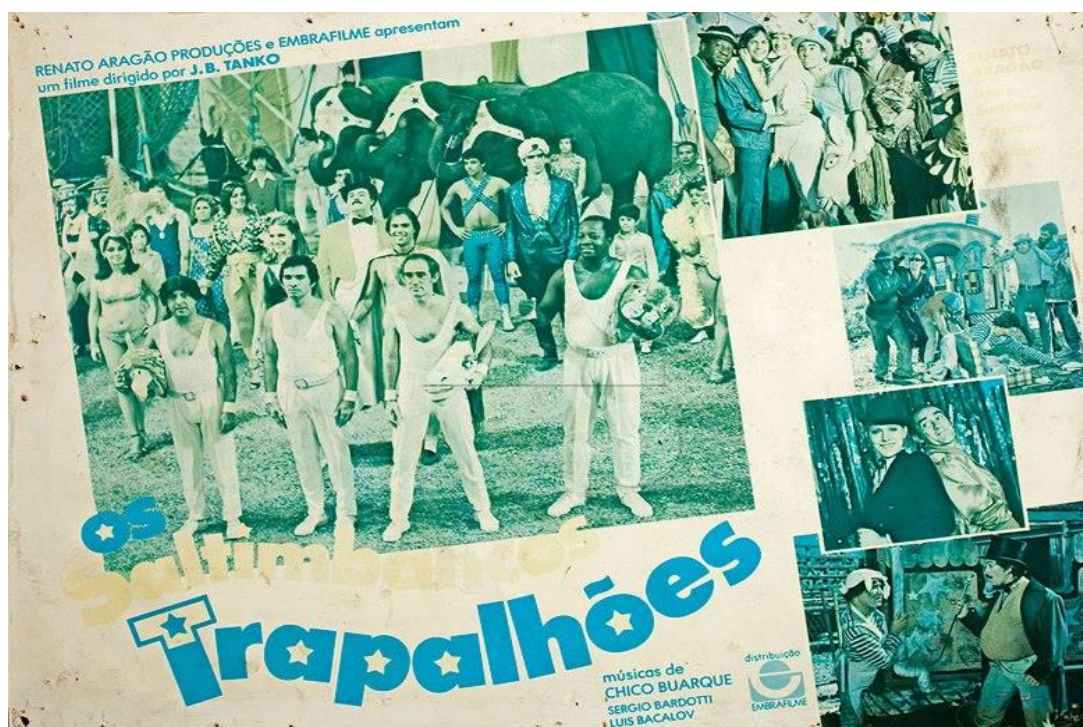


Imagem 11. Cartaz do filme *Os Saltimbancos Trapalhões*. Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.⁶⁵

Como nos demais filmes, Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, encenam o lado cômico, entretanto, existem tramas paralelas que os outros atores desenvolvem, como uma cena romântica ou de suspense, por exemplo. Desse modo, a comicidade é função

⁶⁵ Imagem disponível em: <<http://bcc.gov.br/fotos/galeria/010909>>.

do quarteto, os personagens de Karina e Frank encenam o romance e Satã planeja suas maldades com sua cúmplice Tigrana (Mila Moreira).

Entre as várias cenas de musicais, destacamos a apresentada no picadeiro do circo, que nos remete referencialmente a cena da peça teatral, na qual os personagens estão vestidos de animais. Nessa sequência, a personagem Karina é a cantora e a personagem gata, Zacarias é o galo, Mussum é o cachorro, Didi e Dedé são o burro. Um trecho da música *História de uma Gata* de Chico Buarque é encenado pelos personagens. Observamos durante a cena, pessoas sentadas na arquibancada, ouvimos risos e aplausos do público que se divertem com as caracterizações e trapalhadas do quarteto.

História de uma Gata, Chico Buarque.

Me alimentaram	Mas é duro ficar na sua
Me acariciaram	Quando à luz da lua
Me aliciaram	Tantos gatos pela rua
Me acostumaram	Toda a noite vão cantando assim

O meu mundo era o apartamento	Nós, gatos, já nascemos pobres
Detefon, almofada e trato	Porém, já nascemos livres
Todo dia filé-mignon	Senhor, senhora ou senhorio
Ou mesmo um bom filé... de gato	Felino, não reconhecerás
Me diziam, todo momento	
Fique em casa, não tome vento	



Imagem 12. Fragmentos extraídos do filme *Os Saltimbancos Trapalhões*. Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.

O filme é considerado o marco da produção do grupo, devido ao grande sucesso de público e por inserir a obra em um contexto mais amplo de influências estéticas, tecnológicas e de mercado. Como também, no diálogo com a cultura popular brasileira. Ramos (2004) ao analisar a obra, observa que existe no audiovisual uma síntese da questão da paródia e as relações com o cinema estrangeiro (estadunidense). Os sofridos e sonhadores artistas circenses almejam ir para Hollywood, na narrativa o sonho se realiza, mesmo que de forma imaginária (momento no qual assistimos as cenas filmadas nos estúdios dos Estados Unidos). A fotografia oscila entre filmagens documentais que mostram o elenco chegando aos estúdios nos Estados Unidos, recebidos como grandes estrelas e transitando entre os cenários. Nesse momento da narrativa eles encenam outro número musical, protagonizado pela personagem Karina cantando a música *Hollywood* de Chico Buarque.



Imagem 13. Fragmentos extraídos do filme *Os Saltimbancos Trapalhães*. Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.

Hollywood, Chico Buarque.

Ói nós aqui
Ói nós aqui
Hollywood fica
Ali bem perto
Só não vê quem
Tem um olho aberto
Ói nós aqui
Ói nós aqui
Hollywood
É um sonho de cenário

Vi um pau-de-arara
Milionário
E eu que nem sonhava
Conhecer o tal Recife
Pobre saltimbanco
Trapalhão
Hoje sou mocinho
Sou vizinho do xerife
Dou rabo-de-arraia
Em tubarão

Ói nós aqui
Ói nós aqui
Tem de tudo
Nessa Hollywood
Vi um índio
Cheio de saúde
Ói nós aqui
Ói nós aqui
How do you do

Caruaru	O sonho é grátis	Ói nós aqui
I wanna see	Quem há de negar	Ói nós aqui
Piripipi	Que é bom dançar	How do you do
Ói nós aqui	Que a vida é bela	Banabuiú
Ói nós aqui	Neste fabuloso Xanadu	I wanna buy
Ói nós aqui	Eu só tenho medo	O Paraguai
Camelôs, malucos	De amanhã cair da tela	Hollywood
E engraxates	E acordar	And me
Aproveitem enquanto	Em Nova Iguaçu	Ói nós aqui (vixe!)

A letra da música revela essa utopia dos personagens por Hollywood, no caso, pelo produto importado, que era compreendido e apreciado como sendo mais moderno e desenvolvido. Mas também, aponta o sonho, a esperança de um novo começo para os personagens em outro contexto, longe da realidade por eles vivenciada.

As cenas filmadas no exterior são apresentadas em dois momentos distintos do filme. Essa primeira que é finalizada com uma sequência filmada em uma cidade cenográfica, reproduzindo filmes de velho oeste, com o tradicional *saloon* e um *cowboy* que enfrenta Didi. Na qual podemos observar o diálogo entre os dois:



Imagem 14. Fragmentos extraídos do filme *Os Saltimbancos Trapalhões*. Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.

Cowboy: The girl is mine.

Didi: Como é?

Cowboy: The girl is mine. (o personagem repete com legendas em português para que Didi possa entender).

Didi: Não, a garota é minha!

Cowboy: What?

Didi: A garota é minha! (Didi repete com legenda em inglês para que o personagem possa entender).

Cowboy: The girl is mine!

Didi: O quê? Quebro-lhe os dentes. (O americano sai de cena e solta a porta que bate na boca de Didi, que cospe vários dentes, como uma máquina caça-níqueis expelindo moedas).

Os cenários hollywoodianos retornam em um segundo momento da narrativa, a qual já caminhando para o final. Didi novamente dorme e sonha com Hollywood, a partir desse momento assistimos uma série de cenas em que *Os Trapalhões* parodiam vários gêneros fílmicos: o filme de aventura (em que entram em uma caverna que gira e um lago com um feroz tubarão); cenas de brigas em *westerns* (com pistoleiros caindo do alto de uma casa); e o gênero de ficção científica (com tiros de armas a laser e robôs).



Imagem 15. Fragmentos extraídos do filme *Os Saltimbancos Trapalhões*. Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.

Essas sequências de cenas aparecem todas fragmentadas, sem uma narrativa linear, aspecto que, na ótica de Ramos (2004), visava o máximo aproveitamento e utilização dos grandes estúdios estadunidenses onde estavam gravando, por isso essa mistura de cenas e gêneros desenfreados e sem uma continuidade.

Na narrativa fílmica, *Os Trapalhões* jamais foram concretamente para Hollywood, se deslocaram para lá somente através dos sonhos de Didi, pois o personagem acreditava que somente em terras estrangeiras eles alcançariam o sucesso almejado. Contudo, no decorrer da narrativa ele acaba percebendo que às vezes as coisas não são como desejamos.

A realidade social dos personagens é sempre reafirmada no decorrer do enredo. Em uma das cenas, compreendemos o que são os saltimbancos⁶⁶, suas características e sua condição social. Uma criança pergunta para os personagens: “O quê a gente precisa para ser saltimbancos?”. O quarteto e Karina respondem a indagação:

Karina: Prá começar, a gente não precisar ter nada.

Didi: Não precisa ter casa.

Dedé. Nem dinheiro.

Mussum. Nem dipromis.

Zacarias: Nem sapato, nem patrão.

Mussum: E nem certidão de nascimentis.

Didi: E num precisa saber ler nem escrever (TANKO, 1981).

Entretanto, na sequência seguinte, observamos Didi conversando com a cabeça de seu personagem no circo, o burro. Renato Aragão demonstra suas habilidades no domínio do tempo dramático. Na cena, Didi explica que para ser saltimbanco é preciso ter algo mais, que não ter nada. No mesmo diálogo ele conclui que Hollywood não passa de uma grande ilusão.



Imagem 16. Fragmento extraído do filme *Os Saltimbancos Trapalhães*. Direção: Stuart; Santana; Tanko; 1981.

⁶⁶ Os saltimbancos estão presentes na origem do espetáculo circense, que se apresentavam nas feiras eram: palhaço, equilibristas e acrobatas faziam dessa arte seu ganha-pão. Desde a Idade Média, desafiando até mesmo a Inquisição, esses artistas percorriam as feiras e catedrais, perpetuando uma forma de espetáculo que veio a ser conhecida como teatro de feira. [...] os saltimbancos, errantes por natureza, aponta para uma arte também popular, uma vez que os artistas não escolhiam lugar para se apresentar. [...] os números circenses daquele momento expressavam os anseios da burguesia e eram destinados somente para esse público; porém, quem realizava essas proezas eram os saltimbancos, os artistas de rua (PANTANO, 2007, p. 23-24).

Sabe, Juju, a Karina esqueceu de dizer uma coisa muito importante. Que para ser sartimbanco é preciso ter aqui dentro do peito uma armofada de borracha, um amortecido prá aguenta um coração batendo que nem um bate-estaca assim... baticum, baticum, baticum... É uma dor que vem prá cá, resvala pelos cotovelos, pela espinha, e que quando a gente tá na fossa ninguém qué escuta, nem você mesmo. Principalmente quando a gente vê que Ralywood é um sonho perdido (TANKO, 1981).

De forma simples, Didi expõe as grandes virtudes em seu personagem. Ele consegue unir com leveza a representação de problemas sociais ao melodrama de um romance frustrado em uma comédia que não se torna pesada nem didática. Assim, conquista desde o público infanto-juvenil até os adultos que se identificam com os personagens.

A produção do filme tem um forte diálogo com os modelos industriais do cinema da época como o *blockbuster* e o *high concept*, ou seja, uma proposta industrial, mas, com recorrentes traços estéticos, temáticos e mercadológicos, não se limitando somente ao cinema, mas viável em várias mídias.

Nesse sentido, a partir dos quatro personagens, é possível concluir que *Os Trapalhões* levaram para as telas do cinema temáticas nacionais e questões relacionadas aos problemas socioculturais do país.

Algumas narrativas fílmicas como *Os Vagabundos Trapalhões* (TANKO, 1982) representam a preocupação em demonstrar as dificuldades dos menores abandonados. Nesse filme ressurgem o personagem *Bonga*, que luta pela adoção de crianças abandonadas.



Imagem 17. Cartaz do filme *Os Vagabundos Trapalhães*. Direção: J. B. Tanko, 1982.⁶⁷

Outros enredos também abordam questões ecológicas, como no filme *O Trapalhão na Arca de Noé* (Rangel, 1983) que foi filmado no pantanal mato-grossense, e faz referência a extinção da fauna na região. Questões relacionadas à seca e a pobreza do país estão presentes no filme *Os Trapalhães e o Mágico de Oroz* (SANTANA; LUSTOSA; 1984). A narrativa fílmica inicia apresentando várias imagens acerca do nordeste brasileiro, mostrando a população e a paisagem da região, imagens apresentadas enquanto uma *narrador em off* discursa:

Vinte e cinco milhões de habitantes. Quase um continente esquecido. Nordeste. Massa de um todo que a seca reduziu a pó. Resto de verde. Resto de mundo. Resto de esperanças. Resto de gente. Resto de vida num lugar que a vida confunde-se com a morte. Diz o sofrido sertanejo, que a seca é a vida sem vida. Por mais que grite, este homem não consegue ser ouvido. Suas esperanças vão se diluindo à medida que aumenta a surdez dos homens insensíveis. E o povo carece da prece, pois acredita que o Nordeste não é uma terra sem Deus (SANTANA; LUSTOSA, 1984).

Por mais que a obra seja uma comédia, parodiando outra, a partir dessa introdução e das imagens apresentadas, percebemos a sensibilidade com que o enredo quer caracterizar a região e sua população, trazendo para primeiro plano os problemas sociais daquela região, como a seca, a fome e a grande pobreza da população.

⁶⁷ Imagem disponível em: < <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025213>>.



Imagem 18. Fragmentos extraídos do filme *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz*. Direção: Dedé Santana; Vitor Lustosa, 1984.

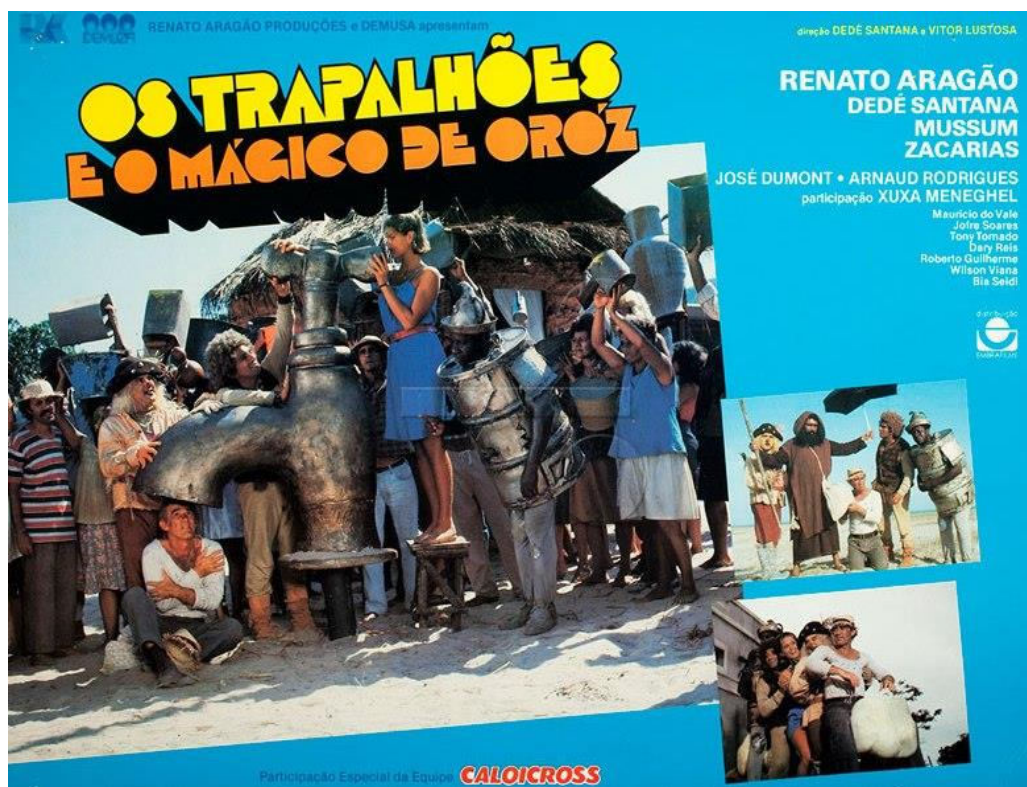


Imagem 19. Cartaz do filme *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz*. Direção: Dedé Santana; Vitor Lustosa, 1984.⁶⁸

⁶⁸ Imagem disponível em: < <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025368>>.

O filme em toda sua narrativa exhibe as singularidades da região, representando as mazelas que castigam aquele povo e ao final da história, a narrativa faz um apelo às autoridades para que não se esqueçam da região: “E choveu... Que a chuva que molhou o sofrido chão nordestino não esfrie o ânimo das nossas autoridades na procura de soluções para a seca”.

Se na ficção a história termina com uma grande festa devido à chuva que chega a região trazendo esperança para homens e mulheres, crianças e velhos. No âmbito da realidade, a narrativa indica que a população necessita da ação efetiva das autoridades governamentais para conseguir driblar os problemas socioculturais.



Imagem 20. Fragmento extraído do filme *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz*. Direção: Dedé Santana; Vitor Lustosa, 1984.

Em *Os Trapalhões e o Rei do Futebol* (MANGA, 1986), o grupo aborda questões envolvendo o futebol e os “cartolas”, expondo as relações de interesses, poder e manipulação no meio esportivo. Como também, apresentam elementos da cultura popular, como o samba e as passistas mulatas. O filme reúne as duas maiores paixões nacionais: o futebol e o samba, logo a referência e a participação do “Rei Pelé” reforça ainda mais tais vínculos entre a obra e o espectador.



Imagem 21. Cartaz do filme *Os Trapalhães e o Rei do Futebol*. Direção: Carlos Manga, 1986.⁶⁹

Filme como: *O Cangaceiro Trapalhão* (FILHO, 1983) e *Os Trapalhães no Auto da Compadecida* (FARIAS, 1987) também estão carregados de questões que envolvem a realidade dos espectadores. Nesse sentido, podemos perceber através desses enredos e obras selecionadas, que essas narrativas audiovisuais trazem à tona elementos da cultura popular brasileira. Mesmo que de forma cômica, fictícia e fantástica, representam aspectos da realidade sociocultural do país.

Se *Os Trapalhães* passaram a introduzir novas temáticas nacionais em suas obras fílmicas, também ocorreram modificações na construção dessa narrativa. Ramos (2004) demonstra que ocorreram transformações nos aspectos da produção, no papel do diretor e na adaptação das paródias.

Em filmes como *O Cangaceiro Trapalhão*, *Os Trapalhães e o Rei do Futebol* e *Os Saltimbancos Trapalhães*, os roteiros são elaborados com maior cuidado, desaparecem aquelas longas sequências de brigas, perseguições, trapalhadas e confusões. Os cenários também são melhores elaborados, buscando certa verossimilhança, diferente do que ocorreu nos primeiros filmes dos anos de 1970.

⁶⁹ Imagem disponível em: <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/025453>>.

A partir dessa nova produção, inicia-se a última fase do grupo, na qual se destaca as temáticas mais amplas e não raro de caráter universal. Ao abandonarem os pudores em relação aos temas enfocados pelas empresas estrangeiras, tendem a efetuar filmagens em estúdios, adotar cenários e figurinos mais definidos, o que acabava facilitando a organização da produção. Além disso, as obras passaram a incorporar, cada vez mais, atrações dos meios de comunicação midiáticos, como grupos musicais, apresentadores de TV, manequins, modelos, atrizes de comerciais e símbolos sexuais.

A estratégia é clara: multiplicação de interlocuções e possibilidades de reconhecimento do espectador, transitando da alta moda até o apresentador considerado “brega”, sem descuidar das possibilidades dos comerciais dos intervalos (RAMOS, 2004, p. 140).

Todos esses elementos facilitaram a centralização das atividades em estúdios e cenários previamente definidos como podemos observar em *Os Heróis Trapalhões* (ALVARENGA JR, 1988) com a criação da selva Amazônica e de uma pequena cidade interiorana. Para a gravação de *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (ALVARENGA JR, 1989) foi confeccionado um castelo futurista e um cenário intergaláctico nas areias da Barra da Tijuca. Essas novas características acabaram por conduzir a uma narrativa que beirava a exaustão, pois a utilização exacerbada de tais cenários e do humor, por vezes sufocava ou subjugava os novos recursos e efeitos.

Nessa fase, a influência do meio televisivo está mais presente na narrativa fílmica. Os filmes se assemelham aos programas de TV. Trazem para as telas personagens televisivos e longos clipes musicais. Gugu Liberato, por exemplo, não atuou como um personagem, mas, como ele próprio. O apresentador participou de *O Casamento dos Trapalhões* (1988) e *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (1989). O conjunto Dominó se apresentou em *Os Heróis Trapalhões* (1989), enquanto a Xuxa Meneghel brincou com crianças em *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (1989).

No filme *O Casamento dos Trapalhões* (1988), observamos uma oposição na composição dos cenários relativos à cidade e ao campo. Lanchonetes, televisões e néon surgem nas cidades como alusão ao processo de modernização. Em contraponto, a fazenda ou sítio são representados em cenas mais claras e luminosas. Os modos de sobreviver também são contrapostos: nas áreas rurais, o homem planta e colhe os seus alimentos, trata dos animais; já nas cidades, só lhe resta adquirir e consumir os produtos oferecidos nos pontos de venda.



Imagem 22. Fragmentos extraídos do filme *O Casamento dos Trapalhões*. Direção: José Alvarenga Júnior, 1988.

Nos fragmentos selecionados é possível detectarmos claramente os contrapontos e referências que a narrativa fílmica apresenta. As três primeiras imagens representam o campo por meio de pessoas aparentemente mais calmas e acostumadas com uma cotidianidade voltada para a manutenção de tarefas básicas como a criação dos animais e as plantações, uma produção de subsistência. Nas imagens abaixo, notamos a reprodução do cenário urbano: lanchonetes, supermercados, vida noturna e certa agitação. Tais distinções são destacadas ao longo de todo o filme, todavia, não existe uma crítica direta aos “modos” de viver dos moradores, seja da cidade como do campo.

Nessa fase da produção, percebe-se maior ênfase na representação de coisas ou objetos referentes ao mundo midiático em constante expansão. Trata-se de algo diferente das misturas simplistas de elementos que visavam incitar o divertimento expressos na primeira fase. Também distintos das intenções nacionalistas manifestas no segundo período. Nesta última, ainda permanecem citações de mensagens socioculturais, ecológicas, porém, os objetivos são outros.

A produção do grupo passou a focalizar os setores juvenis populares, tendendo a utilizar uma linguagem mais próxima dos programas exibidos na TV. Em outros termos, podemos afirmar que se nas produções anteriores o meio televisivo influenciou o processo criativo dos produtores e roteiristas cinematográficos, na última fase do grupo ela predominou tanto na construção do enredo, como no gestual e nas formas de expressão.

Notamos também que a linguagem cômica baseada na chanchada, na farsa, na paródia e na literatura infantil se transmutou e devotou-se aos diálogos capazes de reunir informações e referenciais que às vezes acabavam sufocando a essência da narrativa. Todavia, o espectador parece se identificar com essas novas características contemporâneas do enredo. As histórias de aventura romântica infanto-juvenil trouxeram a tona outros elementos familiares ao público como referências ao cotidiano, a programas e personagens da TV, grupos musicais, entre outros. Nesse sentido, Lunardelli nos adverte:

Inseridos numa tradição cinematográfica brasileira afinada com o riso e a brincadeira, o quarteto bebe numa fonte cultural cuja nascente é ainda mais remota: o uso do corpo como instrumento para promover o riso, como fizeram os artistas circenses de todos os tempos. [...] Satirizando e parodiando clássicos da literatura infanto-juvenil, programas de televisão e filmes norte-americanos, eles repetem uma história bem-sucedida de comunicação de massa, experimentada antes, no cinema brasileiro, pelo ciclo da chanchada e, isoladamente, por Mazzaropi. *Os Trapalhões* inscrevem-se, neste sentido, na tradição da cultura popular e também sofrem do preconceito por ela vivenciado. Juntam a esta tradição um diálogo intenso com a indústria cultural (LUNARDELLI, 1996, p. 14 - 15).

Assim, reafirmamos que para analisar a filmografia *d'Os Trapalhões* é necessário um conhecimento prévio das características da comicidade, cuja origem nos remete às práticas populares e discussões singulares acerca do seu papel de representação na sociedade. Somente assim, podemos compreender a produção cinematográfica cômica no Brasil e as características da produção fílmica do quarteto Trapalhão, que criaram um tipo de humor bem aceito no âmbito da indústria cultural contemporânea.

3.5. Vai Trabalhar Vagabundo e a Representatividade do cômico malandro

O filme *Vai Trabalhar Vagabundo* de 1973, foi produzido durante o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), período de extrema repressão por parte do Estado, conforme abordado no primeiro capítulo dessa dissertação. Nessa conjuntura, além dos filmes *d'Os Trapalhões*, também existe em paralelo outras produções cinematográficas do gênero cômico. Entretanto, que mesmo sendo comédias, sofreram com a censura do Estado brasileiro, como foi o caso do filme produzido e dirigido por Hugo Carvana, que também atuou como personagem principal. Consideramos salutar recuperar o seguinte depoimento:

Dirigir *Vai Trabalhar Vagabundo*, em que o próprio título induz ao riso. Era uma época ruim no Brasil, sob o presidente Médici, quando a ditadura procurava impingir à população brasileira determinados códigos morais, éticos, de existência. *Vai Trabalhar Vagabundo* rompe esses códigos (NAGIB, 2002, p. 163).

Curiosamente, assim como Mussum, Carvana nasceu e foi criado em Lins de Vasconcelos, subúrbio do Rio de Janeiro. Quando garoto “fundou” o clube de cinema dos penetras, que tinha como objetivo assistir filmes sem pagar, driblando os porteiros dos cinemas. Ainda na adolescência, começa a fazer cursos de teatro, mas acabou não terminando. Começou a trabalhar com chanchadas, ao lado de Grande Otelo, Wilson Grey entre outros. Ingressou no Teatro de Arena na peça *Revolução na América do Sul*, segundo depoimentos do próprio ator, ele sofreu um processo de transformação cultural qualitativa: “Em minha mente abriu-se um novo horizonte. Descobri que existia um olhar brasileiro, uma representação da alma brasileira, livre dos códigos europeus” (NAGIB, 2002, p. 162).

Na concepção de Carvana, o Teatro de Arena era diferente dos outros grupos teatrais, pois não era apenas teatro, tinha também uma função didática. Além dos ensaios, havia também seminários, laboratórios, grupos de discussão. Essas atividades atraíam pessoas de várias áreas, como artistas plásticos, universitários, membros de cineclubes, pessoal do cinema: “Desses grupos participaram Leon Hirszman, Cacá Diegues e todos que seriam os criadores do Cinema Novo. Surgiram atores como Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Henrique César, entre tantos outros” (NAGIB, 2002, p. 162).

A estreia de Carvana no cinema ocorreu em 1955, em *Trabalhou bem, Genival*, de Luiz de Barros. O futuro diretor atuou em chanchadas com Watson Macedo (*Sinfonia Carioca em Marte*) e Carlos Manga (*Guerra ao Samba, Garotos e Samba*). No ano de 1962, integrou no movimento do Cinema Novo e trabalhou com os principais diretores, entre eles, Ruy Guerra (*Os cafajestes, Os fuzis*), Paulo César Saraceni (*O desafio*), Leon Hirszman (*A falecida*), Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*), Cacá Diegues (*A grande cidade, Os herdeiros, Quando o carnaval chegar*) e Glauber Rocha (*Câncer, O dragão da maldade contra o santo guerreiro, Terra em transe, Der Leone have sept cabeças*).

Além do Teatro de Arena, passou também pelo Teatro Brasileiro de Comédia e Grupo Opinião. A partir do ano de 1966, passou a atuar em novelas da Rede Globo,

participou de séries semanais e minisséries, como *Plantão de Polícia*, *Engraçadinha*, *Agosto* e *As Noivas de Copacabana*, entre outras.

Vai Trabalhar Vagabundo foi sua primeira experiência como diretor. A narrativa fílmica narra a trajetória de Dino, típico malandro carioca que havia acabado de sair da prisão e dedica seus primeiros momentos em liberdade para admirar sua cidade natal, o Rio de Janeiro. Sem nada de importante para fazer, o personagem percorre as ruas da cidade, vivenciando o fervilhar de pessoas alegres e desinibidas. Até chegar ao Jockey Club Brasileiro, onde reencontra um velho amigo, Tainha, que lhe entrega mil cruzeiros para serem jogados no páreo. Porém, ao se deslocar para a bilheteria com a finalidade de fazer sua aposta, Dino esbarra na mulata Shirley, doméstica da Zona Sul, que mexe com todos os seus sentidos de tal modo que o faz desistir de seu propósito. Os dois traçam um caminho pela cidade, até chegarem a uma gafieira, a noite gloriosa tem seu epílogo no apartamento onde Shirley trabalha. É a partir dessa premissa que a narrativa se desenvolve.

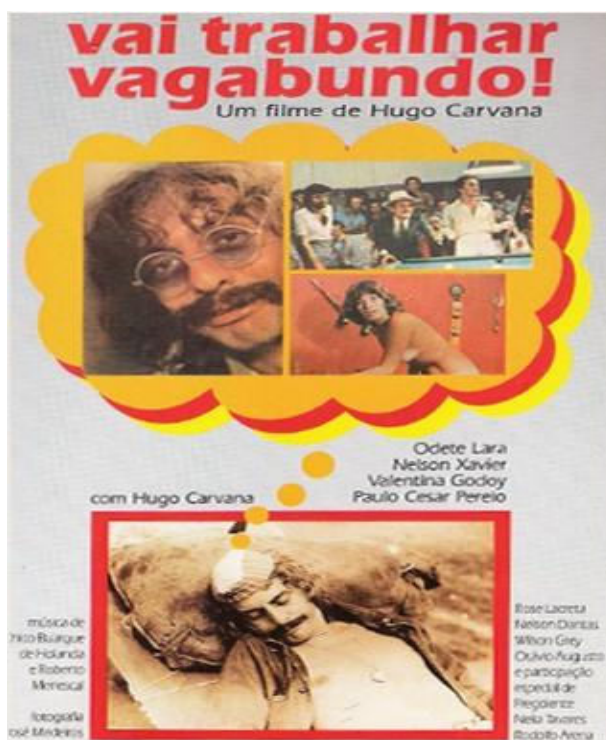


Imagem 23. Cartaz do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção Hugo Carvana, 1973.⁷⁰

O personagem Dino personifica a figura do malandro carioca, aquele personagem que também foi representado no cinema nacional por Oscarito e Grande Otelo. Embora, Dino estivesse circulando na mesma cidade, tendo-se deparado com

⁷⁰ Imagem disponível em: <http://hugocarvana.com.br/hugo-carvana/bau/trabalhar_vagabundo.html>.

belas mulheres nos calçadões à beira mar e admirado as mesmas paisagens, diferente dos malandros de outrora, não poderia ser respeitado como tal. Segundo a censura e repressão, seu destino era a prisão por vadiagem, conduta altamente condenável do ponto de vista da moral da época. A desaprovação das atitudes do personagem na ficção transcendia a realidade, ou seja, sua índole, seu comportamento e seus sentimentos pela mulata e pela liberdade foram motivos de desaprovação pelo Estado.

Cumpre-nos lembrar, que o culto a malandragem e a liberdade exibida pela película coincidiam com um dos momentos de maior repressão e censura impostos pela ditadura militar. Essa representação da malandragem exibida na narrativa audiovisual passou a ter uma significação política entre os setores intelectualizados da sociedade e de certa maneira, comprometidos com a esquerda no país.

A figura do malandro foi vinculada as tradições culturais populares brasileiras, uma vez que a malandragem era uma forma de driblar situações repressivas de toda natureza. Segundo Vasconcelos (1977), o significado cultural da malandragem é uma tradução da metáfora da “linguagem da fresta”, que seria a única capaz de driblar a censura. Goto (1988) por sua vez salienta que o contexto histórico vivenciado durante a ditadura militar contribuiu para o desenvolvimento de uma ideologia da malandragem, como elaboração de uma linha de pensamento social e cultural capaz de recuperar sentimentos que variavam da esperança à melancolia.

A malandragem passou a adquirir uma conotação política e o filme de Carvana, ao reapresentar o ambiente e retratar as situações vivenciadas por esse personagem, não agradou a “moral” e aos “bons costumes” da época, conseqüentemente, caiu nas malhas finas dos censores do Estado.

O filme foi censurado por apresentar cenas inapropriadas segundo as concepções dos órgãos responsáveis. Algumas das cenas recriminadas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do Ministério da Justiça exibiam sequências, nas quais os personagens apareciam despidos, como na cena em que Dino surge nu saindo de costas da piscina ou quando a personagem Lu recebe despida o entregador de pizza, além das cenas que se remetiam as relações sexuais de Dino com a empregada doméstica “preta”⁷¹.

No parecer emitido em 08 de novembro de 1973, João Camelier concluiu que o filme enaltecia a figura do malandro que não quer trabalhar e vivia enganando os outros

⁷¹ A palavra preta é utilizada para caracterizar a empregada. Essa palavra pode ser observada em vários pareceres emitidos pela Divisão de Censura (Ver anexo).

para conseguir dinheiro e cachaça. Na sua conclusão, recomenda que a película por exibir tais cenas e diálogos inapropriados deveria ser desaconselhável para menores de 18 anos (consultar anexo). Se realizarmos um paralelo com a obra *d'Os Trapalhões*, observamos que o personagem Mussum também apreciava a cachaça, aparecendo em inúmeras cenas a degustando, nem por isso a obra foi censurada ou, tampouco, recomendada para maior de 18 anos.

Em outro parecer de 04 de agosto de 1980, ou seja, sete anos após a filmagem, o audiovisual ainda é descrito de modo pejorativo. A narrativa fílmica, segundo a parecerista Marta Angélica Rezende, explora a situação de indivíduos marginalizados pela sociedade que procuram ganhar a vida por meios ilícitos: trapanças, jogos, abuso do álcool e relacionamentos vulgares com mulheres. Por fim, a parecerista sugere que devido à condição dos personagens, os diálogos pesados acompanhados de cenas de nudez e relacionamentos íntimos, recomenda a supressão de várias cenas.

Quando Rezende refere-se aos “relacionamentos vulgares com mulheres” está se remetendo principalmente a relação de Dino com a empregada doméstica Shirley. Outro aspecto digno de reprovação estava, sob sua ótica, assentado no fato de que Dino era branco, apesar de ser um vagabundo e malandro, enquanto Shirley era trabalhadora, mas era uma “mulata” que gostava de se “divertir”. Portanto, de todo modo, eles formavam um par romântico inadequado ou incorreto do ponto de vista do Estado e da sociedade.

Essa conclusão é possível, uma vez que, nesse mesmo parecer, como em diversos outros, à personagem Shirley é sempre citada como a personagem preta ou mulata, o nome de seu personagem não aparece nas análises, diferente dos outros personagens que são nomeados. Desse modo, sete anos após a filmagem do filme, as cenas entre os dois personagens ainda estavam censuradas pelo Estado. A diferença desse parecer para os anteriores, é que a palavra preta que “adjetiva” a personagem é substituída pela palavra mulata (ver anexo).



Imagem 24. Shirley e Dino. Cena extraída do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana, 1973.

O filme também foi proibido de ser exibido na televisão em 1980, entretanto, após recurso por parte dos produtores, foi liberado em 1981, mas, desde que apresentasse os mesmo cortes de cenas realizados para o cinema (ver anexo). Felizmente, detectamos que, no decorrer dos anos, as ações dos censores se tornaram mais amenas devido à abertura política dos anos finais da ditadura militar.

No ano de 1982, encontramos análises que compreendem o filme como um retrato da astúcia do “*bon vivant*” carioca, destacando o seu lado humano e seu desapego dos bens materiais, cultivando um espírito de aventura e liberdade. A partir dessa data, é possível observar que os vocábulos “vagabundo” e “malandro” passam a ser utilizados de maneira diferente, ou seja, apesar de desqualificar o personagem como “malandro e vagabundo”, ele passa a ser considerado “alegre” e “descontraído”, e ainda, usa de expedientes escusos com boas intenções. Utilizando de meios astuciosos para obter recursos destinados a auxiliar velhos companheiros, portanto, notamos que a figura do malandro é humanizada (ver anexo).

Diferente dos órgãos estatais, o filme foi bem aceito pela crítica nacional e internacional, tendo recebido diversos prêmios⁷². A imprensa da época se posicionava

⁷² Prêmios nacionais: Instituto Nacional de Cinema (1973): Coruja de Ouro de melhor roteiro e melhor ator coadjuvante para Wilson Grey; Prêmio de qualidade INC (1973); Prêmio Air France (1973): vencedor na categoria cinema; Festival de Gramado (1974): melhor filme; Cineclube de Marília (1975):

de forma positiva. A Associação Brasileira de Imprensa em comunicado divulgado em 15 de janeiro de 1981, afirmava que *Vai Trabalhar Vagabundo* era uma comédia nostálgica, que apresentava um “tipo” de marginal que estava desaparecendo da paisagem humana do Rio de Janeiro, que era antigamente chamado de malandro, muito cantado em letras de antigos sambas, que vivia de pequenos golpes, com esperteza e muito bom humor, que estaria sendo substituído pela marginalidade urbana, pela prática da delinquência violenta. Na concepção do relator o “filme era sem dúvida uma das boas comédias ligeiras do cinema nacional que merecem a melhor divulgação pela TV” (ver anexo).

A trilha sonora recebeu muitos comentários elogiosos, assinada por Chico Buarque de Hollanda e Roberto Menescal, as canções não se inseriam de forma aleatória na narrativa, muito pelo contrário, fazia parte do enredo e contextualizava as situações vivenciadas pelos personagens.

Na introdução do filme, assistimos Dino saindo da prisão, andando pelas ruas do Rio de Janeiro, interagindo com a população e o ambiente. Somos transportados para sua realidade, para o seu subúrbio, embalados pela canção *Vai Trabalhar Vagabundo*, que Chico Buarque fez especialmente para o filme.

Uma característica interessante, é que ao final da introdução do filme, com a música diminuindo o volume, escutamos um *narrador em off* discursando a seguinte frase: “É preciso olhar com otimismo o futuro Dino, ver sempre o lado bom das coisas”. É com essa frase que a vida do personagem começa a ser apresentada ao espectador.

A música de Chico Buarque nos remete aquele malandro que deixou de existir, que era considerado a cara do Rio de Janeiro, com seu jeito ousado, esperto e brincalhão. A canção revela outra realidade, parece que os sonhos dessa figura típica carioca acabaram, logo, seu cotidiano se tornou sombrio e vigiado.

O malandro não pode mais sobreviver sem o trabalho regrado, não pode mais andar livre pelas ruas dos grandes centros urbanos. Assim como Dino, pode ser preso por vagabundagem, qualquer outro cidadão não domesticado pelo trabalho disciplinado e regular, poderia ter o mesmo destino do personagem.

Prêmio Curumim. Prêmios Internacionais: Festival de Taormina – Itália (1974): Prêmio Cariddi D’oro para Hugo Carvana na categoria primeira obra; Festival de Messina – Itália (1974): melhor roteiro e melhor trilha sonora. Convidado para a Quinzaine des Réalisateurs do Festival de Cannes de 1974. Disponível em: <<http://hugocarvana.com.br/hugo-carvana/filmografia>>; <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024295&format=detailed.pft>>.

Vai Trabalhar Vagabundo, Chico Buarque.

Vai trabalhar, vagabundo	Vê se não dorme no ponto	Passa o domingo sozinho
Vai trabalhar, criatura	Reúne as economias	Segunda-feira a desgraça
Deus permite a todo mundo	Perde os três contos no conto	Sem pai nem mãe, sem vizinho
Uma loucura	Da loteria	Em plena praça
Passa o domingo em família	Passa o domingo no mangue	Vai terminar moribundo
Segunda-feira beleza	Segunda-feira vazia	Com um pouco de paciência
Embarca com alegria	Ganha no banco de sangue	No fim da fila do fundo
Na correnteza	pra mais um dia	Da previdência
Prepara o teu documento	Cuidado com o viaduto	Parte tranquilo, ó irmão
Carimba o teu coração	Cuidado com o avião	Descansa na paz de Deus
Não perde nem um momento	Não perde mais um minuto	Deixaste casa e pensão
Perde a razão	Perde a questão	Só para os teus
Pode esquecer a mulata	Tenta pensar no futuro	A criançada chorando
Pode esquecer o bilhar	No escuro tenta pensar	Tua mulher vai suar
Pode apertar a gravata	Vai renovar teu seguro	Pra botar outro malandro
Vai te enforcar	Vai caducar	No teu lugar
Vai te entregar	Vai te entregar	Vai te entregar
Vai te estragar	Vai te estragar	Vai te enforcar
Vai trabalhar	Vai trabalhar	Vai caducar
		Vai trabalhar

Outra música que ganhou destaque na narrativa fílmica é *Flor da Idade*, composição de Chico Buarque para o filme e para a peça teatral *Gota D'água*. A canção quase foi censurada, pois o problema da letra na época foi uma possível alusão à homossexualidade expressa na sugestão de amor entre dois homens, Paulo e Juca, nos versos finais da canção. Segundo Werneck (1989), a defesa de Buarque baseou-se no dicionário, utilizando-se do argumento que o verbo “amar” nem sempre tem conteúdo erótico. A música não foi vetada, contudo, canções como *Vence na Vida quem diz sim e Cálice*, foram censuradas no mesmo período.

Flor da Idade, Chico Buarque.

A gente faz hora, faz fila na vila do meio dia	Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o
Pra ver Maria	primeiro amor
A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia	Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto,
A porta dela não tem tramela	a família
A janela é sem gelosia	A armadilha
Nem desconfia	A mesa posta de peixe, deixe um cheirinho
	da sua filha
	Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha

Que maravilha
 Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o
 primeiro amor
 Vê passar ela, como dança, balança, avança
 e recua
 A gente sua
 A roupa suja da cuja se lava no meio da rua
 Despudorada, dada, à danada agrada andar
 seminua
 E continua
 Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o
 primeiro amor

Carlos amava Dora que amava Lia que
 amava Léa que amava **Paulo que amava**
Juca que amava Dora que amava
 Carlos amava Dora que amava Rita que
 amava Dito que amava Rita que amava Dito
 que amava Rita que amava
 Carlos amava Dora que amava Pedro que
 amava tanto que amava a filha que amava
 Carlos que amava Dora que amava toda a
 quadrilha

A canção é apresentada em uma sequência de cenas na qual observamos uma favela do Rio de Janeiro, certamente o morro onde o personagem Dino cresceu, pois ele reencontra seus pais e é recepcionado com muito carinho e alegria pelos moradores. Nessas cenas está representada a essência dos cariocas sem distinções de raça, cor, estereótipos, todos estão juntos confraternizando-se entre si.



Imagem 25. Fragmentos extraídos do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana, 1973.

Observamos no decorrer da narrativa que os momentos de maior liberdade desses personagens surgem apenas em alguns redutos específicos, como na gafieira, no bar onde podem beber algumas cervejas e jogar uma partida de sinuca ou no morro, onde ainda existe “espaço” para a confraternização com os amigos.



Imagem 26. Fragmentos extraídos do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana, 1973.

Em outro trecho da narrativa fílmica, assistimos os personagens de Dino e o Dono da Sinuca (interpretado por Nelson Dantas) andando pelas ruas e dialogando sobre as inúmeras mudanças que ocorreram e de outras que irão acontecer na cidade. A partir dos diálogos dos dois personagens percebemos referências ao governo dos militares, e mesmo que de forma velada, críticas às mudanças trazidas por eles.

Dino ao perguntar sobre vários amigos da sinuca descobre que todos estão “sumidos”, o amigo comenta que vai fechar o bar, pois a “turma boa” que o frequentava desapareceu. Eles ainda observam as casas nos morros e Dino fica sabendo que grande parte daquela região vai desaparecer devido à construção de avenidas perimetrais e viadutos que passaram a ofereceram maior mobilidade urbana e fluidez ao tráfego.

O diálogo descontraído dos amigos nos releva as políticas públicas que estava sendo desenvolvida no período. Em primeiro lugar a repressão àqueles que eram vistos como vagabundos, delinquentes ou subversivos e aos estabelecimentos (bares) que esses indivíduos frequentavam para jogar ou beber. A referência aos “amigos sumidos” pode ser relacionada aos desaparecidos políticos e aqueles que passaram a atuar na clandestinidade. A alusão às mudanças urbanas, às casas que iriam desaparecer para dar lugar às ruas e avenidas refere-se aos sinais de progresso que o “milagre econômico” estava promovendo. Situação que realmente aconteceu, pois milhares de pessoas tiveram que sair de suas casas para a construção da perimetral no Rio de Janeiro.



Imagem 27. Fragmentos extraídos do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção Hugo Carvana, 1973.

A partir desse momento, a narrativa fílmica passa a girar em torno de um jogo de sinuca entre os dois maiores jogadores da cidade, Babalu (Nelson Xavier) e Russo (Paulo César Peréio), eles já se enfrentaram no passado com a vitória de Babalu, que como prêmio ficou com a personagem Vitória, com quem se casou e largou a vida de malandro. Contudo, Vitória não sabe que seu casamento aconteceu a partir de uma aposta em um jogo de sinuca. Com a derrota, Russo foi internado em um hospício, Dino foi resgatá-lo e o convenceu a disputar uma revanche contra Babalu. Após inúmeras confusões, o jogo finalmente acontece, em uma contenda envolta de dinheiro e apostas entre várias pessoas.

Nessas cenas, observamos elementos que caracterizavam a vida carioca, circunscritos a um único ambiente. Essa sequência também representar o início do tráfico de drogas na cidade, no salão onde vai acontecer o jogo, chega um personagem negro representando um perigoso bandido, aparentemente todos têm medo. Na cena existe um divisor de águas, há um confronto moral entre os verdadeiros criminosos e os malandros que aplicavam pequenos golpes, e não viam essa prática como crime. Em pleno desenrolar do jogo, a religiosidade também é representada quando a personagem Vitória (mãe de santo) chega ao bar, ela desaprova a situação que está ocorrendo, mas ao conversar com o seu companheiro Babalu, acaba aceitando que o jogo continue. Por fim, com o jogo prestes a acabar o salão é invadido por um Coronel, mais um personagem que foi ludibriado por Dino, que encerra a disputa a tiros. Vale salientar

que apesar da figura do coronel ter sido motivada por questões pessoais, sua entrada significa a ordem em meio aos caos.



Imagem 28. Fragmentos extraídos do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carnava, 1973.

Após Dino sair ileso da confusão, o filme se encerra com o personagem aplicando mais um dos seus golpes, desta vez, disfarçado de padre, arrecadando donativos de uma moça. Ao fim da cena, escutamos novamente o *narrador em off* discursando mais uma mensagem de otimismo para Dino, enquanto o personagem olha desconfiado ironicamente para a câmera: “Você pode tirar da vida aquilo que tem de bom, de construtivo. É preciso trabalho e perseverança”.

Fica evidente essa tentativa, um tanto sarcástica, de parodiar as propagandas políticas incentivadas e financiadas pelos militares. A “lição de moral” ao final da narrativa evidência a existência de discursos que demonstram um contraponto em relação à história apresentada. Durante toda a narrativa fílmica assistimos a representação da vida no subúrbio e as maneiras desenvolvidas por esses personagens para sobreviver, conjuntura contrária ao projeto político desenvolvido pelo Estado. Essas frases apresentadas pelo *narrador em off* podem ter sido utilizadas para amenizar o desfecho final, como elemento sarcástico e irônico para driblar a censura, visto que, o personagem Dino sai isento de toda a situação, não sendo punido por seus atos, ao contrário, terminou aplicando mais um golpe, em um radiante dia de sol (provavelmente de trabalho). Novamente, no ato final, o personagem parece ter esquecido os problemas e percorre alegremente as ruas e diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro com seus

companheiros, como se fossem um bloco de carnaval, embalados ao som da canção *Flor da Idade*, de Chico Buarque.



Imagem 29. Fragmentos extraídos do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*. Direção: Hugo Carvana, 1973.

Ao final da narrativa, percebemos que Dino e sua trupe são cúmplices de uma mesma realidade, se tornaram anti-heróis, como outros personagens brasileiros, entre eles, um dos personagens que é referência como anti-herói, seja na literatura como no cinema, o trapaceiro e malandro *Macunaíma*. Todavia, assim como o anti-herói de Mário de Andrade, imortalizado pelo cinema por Joaquim Pedro de Andrade, os malandros cariocas não cometeram grandes crimes, o que existe ali é um “tipo” de vida.

Provavelmente Hugo Carvana partiu de vários elementos mais ou menos confluentes para criar seu personagem, como: o caloteiro da galinha dos ovos de ouro que interpretou em *Macunaíma* (ANDRADE, 1969); do alucinado Dr. Gestaille de *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* (CALMON, 1971) e o Lourival de *Quando o Carnaval Chegar* (DIEGUES, 1972). Nas próprias palavras de Carvana, essa foi sua forma de protestar contra os desmandos do Estado militar.

Nas histórias que escrevi e nos filmes que dirigi, procurei, como toda a minha geração, denunciar o estado de repressão que havia no Brasil. Quanto mais censura nos proibía de atuar, mais reafirmávamos a luta pela liberdade. Fazia isto não no sentido panfletário, sociológico ou dramático. Procurava me expressar através da farsa. Como meus filmes são de humor, procurei olhar a realidade criticando-a humoristicamente (NAGIB, 2002, p. 163).

Assim como *Os Trapalhões*, que ao longo da sua trajetória cinematográfica criaram “tipos” de heróis, Carvana compôs o seu malandro de maneira nada

convencional. Se olharmos para o quarteto trapalhão, apesar de serem malandros, preguiçosos, semianalfabetos, lutam contra vilões e ainda salvam a mocinha no final da história. Dino, ao contrário, não se ocupava em salvar mocinhas indefesas e nem lutava contra grandes vilões. Para sobreviver, ele tentava driblar o sistema, queria apenas se dar bem, mesmo que para isso precisasse ludibriar ou enganar algumas pessoas. Possivelmente, seu único temor fosse o de perder novamente sua liberdade.

O personagem interpretado por Carvana surgia como um anti-herói se comparado aos nobres príncipes hollywoodianos. Dino não vivia em um mundo mágico de fadas ou bruxas, muito menos conseguia transformar um cavalo em um automóvel, ele era real, podia ser encontrado nas ruas, nos bares, em meio à multidão, nas areias das praias. O personagem representou o malandro contemporâneo que vivenciou as mudanças políticas e socioculturais de sua época. Mas, que acabou desaparecendo, pois andava na contramão da “modernidade” que se desenvolvia no país.

A figura do malandro não se ausentou completamente da paisagem carioca com os desvios traçados pelo Cinema Novo e com o advento das pornochanchadas. Apenas se refinou [...] porque adaptado ao *ethos grã-fino* da Zona Sul do Rio e às solicitações da permissividade sexual. E não me parece casual que tenha sido Hugo Carvana – formado na escola da Atlântida, inclusive como figurante – o único ator a tentar preservar viva a imagem dos filhos de Macunaíma, Mesquitinha e Oscarito, nestes últimos 10 anos (OPINIÃO, 1973).⁷³

Convém ressaltarmos, que nessa comédia, o escárnio é encontrado principalmente em elementos relacionados ao Estado, que tem caráter oficial. Como nas cenas em que Russo está internado em um hospício e Dino vai resgatá-lo, os loucos também são representados como os médicos e as enfermeiras. Observamos uma clara alusão as incoerentes iniciativas desenvolvidas pelo Estado que ao tratar de questões sociais, como o consumo de álcool, tabagismo e malandragem, tentava resolver esses problemas com medidas repressivas. As pessoas que apresentavam esses vícios também eram levadas para hospícios e recebiam o mesmo tratamento que pessoas com doenças e distúrbios mentais.

Por expor tão abertamente questões que envolviam a cotidianidade carioca, a obra abriu várias possibilidades interpretativas que viabilizam a compreensão da história representada. Com efeito, por ter sido produzida durante o governo Médici, as questões mais críticas não foram aprofundadas nos diálogos, pois certamente a obra seria censurada integralmente e seus produtores e diretor perseguidos.

⁷³ Reportagem do Jornal Opinião, 10 de dezembro de 1973.

Desse modo, o audiovisual representa a realidade política, sociocultural do Rio de Janeiro, mas não expõe uma crítica direta a tais conjunturas. No entanto, a comicidade presente no enredo é marcante e exalta as antológicas cenas como a fuga do hospício, da cachaça caseira do personagem Russo e do entregador de pizza. Garantindo um riso largo.

O filme apresenta características das chanchadas e foi compreendido na época como um novo caminho para o cinema nacional, entretanto, Hugo Carvana assinalou que fez apenas um filme, as deduções que as pessoas faziam seriam problema delas. Ademais, lembrou que a chanchada não fazia parte da linguagem do filme e que o mesmo não foi concebido e realizado com o objetivo de retomar tal gênero.

A volta à chanchada para mim é uma coisa errada. A época das chanchadas era uma, a que nós vivemos é outra. Posso ter elementos da chanchada no meu filme, mas não quero imitar. Vai Trabalhar Vagabundo pode ser um caminho para o nosso cinema, mas não é o único (CARVANA, 1973). (Ver anexo)

As filmagens externas tiveram uma significação especial na obra de Carnava, através delas podemos observar um Rio de Janeiro diferente, repleto de fuscas transitando de um lado para o outro, as barcas que ainda circulavam nos finais de semana, trens antigos que serviam de transporte, a indumentária da época, o linguajar típico carioca e as gírias. Algumas características ficaram enclausuradas no seu tempo, outras ainda sobrevivem e se fazem presentes, como a religiosidade nos orixás representada pela personagem Vitória; a amizade; o companheirismo; a alegria entre os personagens do morro.

Vai Trabalhar Vagabundo evoca com perfeição – com alto poder comunicativo – um aspecto que há muito não aparecia em nossas telas e que parece ter sumido completamente da “cidade maravilhosa”. É aquele lado da malandragem e da boa vida do carioca que aos poucos, foi desaparecendo não apenas com a urbanização do Rio, mas ainda com a rápida mudança psicológica do povo. Este voltando-se totalmente para o trabalho, entrega-se à falta de dinheiro [...] (MARINHO, 1973).⁷⁴

Se *Os Trapalhões* buscavam inspiração em diversos contextos socioculturais para compor seus personagens. Hugo Carvana olhava para a população carioca, onde nasceu e cresceu. E, de certo modo, essa população também é fruto de uma grande “mistura” cultural. Em suma, as obras elencadas e analisadas no decorrer dessa pesquisa representam vários contextos distintos, seja da realidade brasileira, do mercado

⁷⁴ Reportagem do Jornal Tribuna da Imprensa, de 06 de dezembro de 1973 (ver anexo).

cinematográfico, da produção cultural ou das ramificações do gênero cômico. As quais, através do riso, da alegria e da fantasia criaram ou recriaram a partir de temáticas variadas, “tipos” de personagens, como o malandro, o vagabundo, os sonhadores, os companheiros, os heróis e anti-heróis. Em um diálogo com as características socioculturais e com a realidade brasileira, através da representação dos dilemas, das problemáticas e dos questionamentos pertinentes àquela época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse estudo, ao interrogarmos essas obras audiovisuais observamos que é possível, a partir da análise da linguagem e da narrativa fílmica, apreender elementos e elencar discussões acerca da história, da cultura, da sociedade e da política do país. Nesse sentido, as possibilidades de utilizar o cinema como fonte na pesquisa historiográfica são inúmeras.

O estudo buscou demonstrar quão equivocado é a interpretação assentada na ideia de que a obra fílmica, em especial, do gênero cômico, são apenas objetos de entretenimento, cujo objetivo principal se circunscreve na tentativa de promover o riso largo, acrítico. Em nosso entendimento tais audiovisuais carregam em si as marcas do seu tempo, suas cenas estão repletas de elementos e críticas socioculturais e políticas, elas provocam o escárnio e o riso sem deixar de nos remeter a determinada concepção de mundo.

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa ‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações (BAKHTIN, 1987, p. 43).

A produção fílmica *d’Os Trapalhões* inserida dentro de um modelo técnico e estético da produção cultural mostrou-se plena de significações relativas aos principais problemáticas vivenciadas pelo país, entre os anos sessenta e setenta, do século XX. Mesmo essas obras fílmicas serem concebidas como produtos da indústria cultura de massa, inseridas dentro do modelo das políticas culturais do Regime Militar, conseguiram introduzir em seus enredos discussões importantes sobre os modos de viver da população em um período que essas possibilidades se tornaram restritas devido às imposições da censura estatal. O Estado não perdoava aqueles que suscitassem questionamentos acerca da realidade sociocultural do país.

No entanto, o grupo liderado por Renato Aragão conseguiu driblar essa estrutura repressiva se utilizando dos próprios benefícios oferecidos pelo Estado para se consolidarem na indústria cultural. Diferente dos cinemanovistas que ao dialogarem diretamente com a realidade de forma crítica e incisiva, acabaram sufocados pela incompreensão do grande público e pela repressão do Estado.

Os Trapalhões ao buscarem inspiração na comicidade popular para contar suas narrativas fantásticas, não deixaram de reafirmar quais eram suas origens e quão discrepante poderia ser a realidade pelo Brasil. Os quatro personagens brincaram com a realidade sociocultural brasileira, conseguiram transitar livres das amarras do cotidiano, e em vários momentos dialogaram com as proposições do movimento cinemanovistas.

Por fim, o filme *Vai Trabalhar Vagabundo* também representou temáticas nacionais, no entanto, ao ser produzido no período de maior repressão do governo militar, acabou por cair nas malhas da censura. Todavia, mesmo censurado, o filme, através da comicidade, marcada pela sátira e pelo deboche, conseguiu manifestar a indignação em relação aos caminhos que o país estava percorrendo.

O malandro, interpretado por Carvana, não representou somente a cultura ou a sociedade suburbana carioca, ele foi à personificação dos brasileiros que estavam vivenciando as frustrações, os medos e as angústias do seu tempo. Carvana, em entrevista à Folha de São Paulo, assinalou: “Fiz um filme de humor na época mais dramática que o Brasil já viveu”. E foi através da cômica malandragem, do humor e certa melancolia que o personagem Dino chamou a atenção ao conseguiu burlar esse sistema imposto pelo Estado na ficção ou na sua realidade imediata. Dino não se abateu e mesmo sendo vigiado constantemente, não deixou de exhibir e vangloriar sua liberdade, mostrando-a para quem quisesse ver.

Esses personagens do cinema nacional, seja Didi, Dedé, Mussum ou Zacarias, como Dino e sua turma, são herdeiros dos bufões, dos bobos da corte, dos cômicos que se apresentavam nas feiras medievais, dos *clowns*, dos arlequins da *Commedia dell’Arte*. Às vezes são ingênuos e sonhadores, covardes ou corajosos, ordeiros ou subversivos, têm em comum o espírito cômico, aventureiro, e não raro, faziam do grotesco, característica reconhecida em empáticos “tipos” sociais.

Talvez, poucos espectadores tenham realmente compreendido as críticas e reflexões representadas em tais narrativas. No entanto, esses personagens foram a sua maneira, questionadores da ordem estabelecida e transportaram para as telas a “concretude do precário”, que constituía a cultura e a sociedade brasileira. O cômico, o deboche e o riso suscitaram a dúvida e abriram espaço para a reflexão, deixando brechas para pensarmos sobre a realidade do país.

CORPO DOCUMENTAL

Ficha Técnica dos Filmes

TÍTULO ORIGINAL: Os Saltimbancos Trapalhões

Gênero: Comédia

Tempo de duração: 100 minutos

Material original: 35mm, COR, 2.817m, 24q

Ano de lançamento: 1981 - Rio de Janeiro

Companhia produtora: Renato Aragão Produções Cinematográficas e Empreendimentos Indústria e Comércio Ltda.

Companhia co-produtora: EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Direção de produção: Helio Ribeiro; Pedro Martins; Gilvan Pereira.

Roteiro: J. B. Tanko; Gilvan Pereira.

Argumentação: Chico Buarque de Holanda; Sergio Bardotti; Tereza Trautman; Antonio Pedro; Renato Aragão.

Baseado na peça teatral – Os Saltimbancos – de Chico Buarque de Hollanda; Sergio Bardotti; Enrique Bacalov.

Direção: J. B. Tanko; Dedé Santana; Adriano Stuart.

Distribuição: EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, Lucinha Lins, Mario Cardoso, Mila Moreira, Eduardo Conde, entre outros atores coadjuvantes.

Sinopse:

Didi, Dedé, Mussum e Zacarias trabalham em um circo como contrarregas, mas arrumam tantas trapalhadas quando aparecem para o público que passam a ser número obrigatório e a maior atração, sendo explorados, em sua ingenuidade, pelo dono do circo. A filha do chefe, Karina (Lucinha Lins), por quem Didi está apaixonado, é partner e namorada de Frank (Mario Cardoso), o acrobata, Satã (Eduardo Conde) é sócio do Barão, e conta que Frank está conscientizando os Trapalhões e promete afastá-lo de Karina e do circo, desde que seja dobrada sua participação nos lucros. Frank é raptado e levado até a casa onde Barão guarda todo o dinheiro. Os Trapalhões sonhando com a liberdade e Karina julgando ter sido abandonada por Frank fogem para a cidade grande, imaginando chegar a Hollywood. A difícil realidade da metrópole faz com que eles voltem para o circo, antes ainda salvam Frank. Em conjunto com os outros artistas do circo, os Trapalhões arregimentam um grande público e procuram o Barão, que aceita contratá-los novamente, mas agora de maneira mais digna, pois percebe que a força do espetáculo está com eles. No fim da apresentação, Karina convida Didi para ser o padrinho de seu casamento com Frank.

TÍTULO ORIGINAL: Vai trabalhar Vagabundo

Gênero: Comédia

Tempo de duração: 95 minutos

Material original: 35mm, COR, 2.607m, 24q, eastmancolor, westrex, 1:1'37
Ano de lançamento: 1973 – São Paulo
Certificados: Censura 18 anos
Companhia produtora: Alter Filmes Ltda; São Bento Participações Ltda.
Companhia co-produtora: Paulo Cezar Oliveira
Direção de produção: Abigail Pereira Nunes; José Carlos Escalero; Milton
Tierry; Luís Antonio Neto; Reinaldo Medeiros.
Roteiro: Hugo Carvana; Armando Costa.
Argumentação: Hugo Carvana; Armando Costa.
Direção: Hugo Carvana.
Distribuição: Ipanema Filmes Ltda; EMBRAFILME – Empresa Brasileira de
Filmes S.A.
Elenco:Hugo Carnava, Odete Lara, Paulo Cesar Pereio, Valentina Godoy,
Nelson Xavier, Rose Lacrete, Nelson Dantas, entre outros atores coadjuvantes.
Sinopse:
Dino, típico malandro carioca, sai da prisão e dedica seus primeiros momentos a
admirar sua amada cidade do Rio de Janeiro. As ruas fervilham de gente alegre e
desinibida. Sem nada mais estimulante a fazer, Dino dirige-se para o Jockey
Club Brasileiro onde reencontra um velho amigo, Tainha, que lhe entrega mil
cruzeiros para serem jogados numa “barbada”, no páreo seguinte. Ao se dirigir
às apostas com dinheiro na mão, Dino esbarra com mulata Shirley, doméstica da
zona Sul, que mexe com seus estímulos, fazendo-o negligenciar as apostas. O
casal vai para uma gafeira e a noite gloriosa tem seu epílogo no apartamento
onde a moça trabalha.

Documentos Online

Anuário Estatístico do Brasil - Biblioteca do IBGE. Disponível em:
<<http://biblioteca.ibge.gov.br/>>.
ATO INSTITUCIONAL Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968. Disponível
em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>.
DECRETO N. 5.077, DE 29 DE DEZEMBRO DE 1939. Disponível em:
<<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=23224&norma=38567>>.
DECRETO N. 18.527, DE 10 DE DEZEMBRO DE 1928. Disponível em:
<<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=86631&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>.
DECRETO N. 21.240, DE 4 DE ABRIL DE 1932. Disponível em:
<<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=32225&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>.
DECRETO N. 24.651, DE 10 DE JULHO DE 1934. Disponível em:
<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=24651&tipo_norma=DEC&data=19340710&link=s>.

DECRETO Nº 44.853, DE 13 DE NOVEMBRO DE 1958. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=175718&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>.

DECRETO Nº 47.466, DE 22 DE DEZEMBRO DE 1959. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=178157&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>.

DECRETO Nº 50.278, DE 17 DE FEVEREIRO DE 1961. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=113260&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>.

DECRETO Nº 50.666, DE 30 DE MAIO DE 1961. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=181083&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>.

DECRETO Nº 52.745, DE 24 DE OUTUBRO DE 1963. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=184878&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>.

DECRETO Nº 51.106, DE 1 DE AGOSTO DE 1961. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=113448&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>.

DECRETO Nº 62.119, DE 15 DE JANEIRO DE 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1950-1969/D62119.htm>.

DECRETO Nº 77.299, DE 16 DE MARÇO DE 1976. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=206416&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>.

DECRETO Nº 78.108, DE 22 DE JULHO DE 1976. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=192512&norma=207118>>.

DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>.

DECRETO-LEI Nº 43, DE 18 DE NOVEMBRO DE 1966. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0043.htm>.

DECRETO-LEI Nº 74, DE 21 DE NOVEMBRO DE 1966. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0074.htm>.

DECRETO-LEI Nº 314, DE 13 DE MARÇO DE 1967. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0314.htm>.

DECRETO-LEI Nº 862, DE 12 DE SETEMBRO DE 1969. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0862.htm>.

DECRETO-LEI Nº 1.949, DE 30 DE DEZEMBRO DE 1939. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del1949.htm>.

DECRETO-LEI Nº 2.273, DE 15 DE MARÇO DE 1985. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del2273.htm>.

DECRETO-LEI Nº 4.064, DE 29 DE JANEIRO DE 1942. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=14886&norma=29877>>.

EMENDA CONSTITUCIONAL Nº 11, DE 13 DE OUTUBRO DE 1978. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc11-78.htm>.

LEI Nº 378, DE 13 DE JANEIRO DE 1937. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1930-1949/l0378.htm>.

LEI Nº 4.595, DE 31 DE DEZEMBRO DE 1964. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4595.htm>.

LEI No 5.250, DE 9 DE FEVEREIRO DE 1967. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5250.htm>.

LEI Nº 6.281, DE 9 DE DEZEMBRO DE 1975. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6281.htm>.

LEI Nº 6.683, DE 28 DE AGOSTO DE 1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>.

LEI Nº 6.767, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6767.htm#art1>.

LEI No 7.505, DE 2 DE JULHO DE 1986. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm>.

LEI Nº 8.685, DE 20 DE JULHO DE 1993. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm>.

VARGAS, Getúlio. O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país. 25 de Junho de 1934. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/download>>.

Filmografia

Adorável Trapalhão. Direção de J. B. Tanko. Roteiro de J. B. Tanko; Carlos Diegues. Produzido por Jarbas Barbosa Produções Cinematográficas. Dist. Condor Filmes S.A., 1967, 90 min.

A Ilha dos Paqueras. Direção de Fauzi Mansur. Roteiro de Fauzi Mansur. Produzido por Nissin Katlan. Dist. Horus Filmes, 1970, 95 min.

A Princesa Xuxa e os Trapalhões. Direção de José Alvarenga Jr. Roteiro de Mauro Wilson e Paulo de Andrade. Produzido por Renato Aragão Prod. Artísticas; ZDM Produções Artísticas; Art Films; Columbia Pictures do Brasil; Xuxa Produções. Dist. Art Films; Columbia Pictures, 1989, 112 min.

Bonga, o Vagabundo. Direção de Victor Lima. Roteiro de Victor Lima. Produzido por Herbert Richers. Dist. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1971, 103 min.

Carnaval no Fogo. Direção de Watson Macedo. Roteiro de Watson Macedo e Alinor Azevedo. Produzido por Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Dist. Columbia Pictures; U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A., 1949, 97 min.

Dois Mil Anos de Confusão. Direção de Fauzi Mansur. Roteiro de Fauzi Mansur. Produzido por Renato Grecchi. Dist. Horus Filmes Ltda., 1969, 95 min.

Dois na Lona. Direção de Carlos Alberto de Souza Barros. Roteiro de Carlos Alberto de Souza Barros e Renato Aragão. Produzido por Herbert Richers. Dist. Produção Cinematográfica Herbert Richers S.A., 1968, 87 min.

Na Onda do Iê-Iê-Iê. Direção de Aurélio Teixeira. Roteiro de Aurélio Teixeira. Produzido por J. B. Produções Cinematográficas. Dist. Copacabana Filmes, 1966, 111 min.

O Cangaceiro Trapalhão. Direção de Daniel Filho. Roteiro de Doc Comparato e Aguinaldo Silva. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas.

Dist. Empresa Cinematográfica Haway; U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A., 1983, 95 min.

O Casamento dos Trapalhões. Direção de José Alvarenga Jr. Roteiro de Mauro Wilson; Paulo Andrade; Carlos Alberto Diniz. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas; ZDM Produções Artísticas; Columbia Pictures; Art Filmes. Dist. Art Filmes, 1988, 90 min.

O Cinderele Trapalhão. Direção de Adriano Stuart. Roteiro de Renato Aragão. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas. Dist. Condor Filmes; U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A., 1979, 100 min.

O Mistério de Robin Hood. Direção de José Alvarenga Jr. Roteiro de Mauro Wilson; Paulo de Andrade. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas. Dist. Art Filmes; Columbia Pictures do Brasil, 1990, 90 min.

O Rei e os Trapalhões. Direção de Adriano Stuart. Roteiro de Renato Aragão. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas e Empreendimentos Indústria e Comércio Ltda. Dist. U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A., 1980, 126 min.

O Trapalhão na Arca de Noé. Direção de Antônio Rangel. Roteiro de Doc Comparato; Aguinaldo Silva; Antônio Rangel; Renato Aragão. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas e Empreendimentos Indústria e Comércio Ltda. Dist. Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1983, 90 min.

Os Heróis Trapalhões: Uma Aventura na Selva. Direção de José Alvarenga Jr. Roteiro de Paulo Andrade; Mauro Wilson; Carlos Alberto Diniz; Yoya Much. Produzido por Arts Filmes; Renato Aragão Produções Cinematográficas; Ponto Filmes; Demuza. Dist. Arts Filmes; Ouro Nacional, 1988, 88 min.

Os Saltimbancos Trapalhões. Direção de J. B. Tanko; Dedé Santana; Adriano Stuart. Roteiro de J. B. Tanko; Gilvan Pereira. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas e Empreendimentos Indústria e Comércio Ltda. Dist. Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1981, 100 min.

Os Trapalhões e o Mágico de Oroz. Direção de Dedé Santana e Vitor Lustosa. Roteiro de Vitor Lustosa; Gilvan Pereira; Renato Aragão. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas. Dist. Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1984, 94 min.

Os Trapalhões e o Rei do Futebol. Direção de Carlos Manga. Roteiro de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas; Pelé-Saad Comunicações e Empreendimentos Ltda. Dist. Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1986, 74 min.

Os Trapalhões na Guerra dos Planetas. Direção de Adriano Stuart. Roteiro de Renato Aragão. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas e TV Globo Ltda. Dist. Art 4 Promoções e Produções Artísticas Ltda; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1978, 98 min.

Os Trapalhões na Terra dos Monstros. Direção de Flávio Migliaccio. Roteiro de Mauro Wilson e Paulo Andrade. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas. Dist. Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1989, 90 min.

Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão. Direção de J. B. Tanko. Roteiro de J. B. Tanko. Produzido por J. B. Tanko Filmes Ltda. Dist. J. B. Tanko Filmes Ltda.; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1977, 82 min.

Os Trapalhões no Auto da Compadecida. Direção de Roberto Farias. Roteiro de Roberto Farias. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas;

R. F. Farias. Distr. Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1987, 96 min.

Os Trapalhões no Planalto dos Macacos. Direção de J. B. Tanko. Roteiro de J. B. Tanko; Vitor Lustosa; Domingos Demasi. Produzido por J. B. Tanko Filmes Ltda. Dist. J. B. Tanko Filmes Ltda.; U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A.; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1976, 86 min.

Os Vagabundos Trapalhões. Direção de J. B. Tanko. Roteiro de Gilvan Pereira. Produzido por Renato Aragão Produções Cinematográficas. Dist. U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A.; Empresa Cinematográfica Haway Ltda.; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1982, 90 min.

Robin Hood o Trapalhão da Floresta. Direção de J. B. Tanko. Roteiro de J. B. Tanko; Gilvan Pereira. Produzido por J. B. Tanko Filmes. Dist. U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A., 1974, 80 min.

Simbad, o Marujo Trapalhão. Direção de J. B. Tanko. Roteiro de J. B. Tanko. Produzido por J. B. Tanko Filmes. Dist. U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A., Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1976, 90 min.

Vai Trabalhar Vagabundo. Direção de Hugo Carvana. Roteiro de Hugo Carvana e Armando Costa. Produzido por Alter Filmes Ltda.; São Bento Participações Ltda. Dist. Ipanema Filmes Ltda.; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1973, 95 min.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura Popular um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Orgs.). **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo, Nacional, 1977.
- _____. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Nacional, 1987.
- ADORNO, Theodor; HOKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor; HOKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 1985.
- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Niterói: Ed. UFF, 2000.
- ANGELL, Alan. **O apoio internacional à transição para a democracia na América Latina**. São Paulo: Revista Lua Nova, n° 21, 1990. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n21/a06n21.pdf>>. Acesso em: agosto de 2013.
- ARAGÃO, Renato. Entrevista. In: **Revista Playboy**, São Paulo, n. 111, outubro de 1984.
- ARISTÓTELES. **Ética a nicômaco: Poética**. Volume II. 4. Edição. São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil nunca mais**. 8° Edição. Petrópolis: Vozes, 1985.
- AUMONT, Jacques. **A estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **O Riso** – Ensaio sobre a significação do cômico. 2º Edição. Rio de Janeiro: ZAHAR Editores S. A., 1983.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: Proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. O “Cinema Novo” e a Sociedade Brasileira. In FURTADO, Celso (Org.). **Brasil**: Tempos Modernos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 169-183.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOLAÑO, César. Economia política da comunicação e da cultura. Breve genealogia do campo e das taxonomias das indústrias culturais. In: BOLAÑO, César; BRITTOS, Valéria; GOLIN Cida (Orgs.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristovão: Obscom/UFS, 2010.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURKE, Peter. **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

_____. **Cultura popular na Idade Média**: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2008.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: balanços e perspectivas. Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007. Disponível em: <<http://biblioteca.planejamento.gov.br/biblioteca-tematica-1/textos/educacao-cultura/texto-111-2013-politicas-culturais-no-brasil-balanco-e-perspectivas.pdf>>. Acesso em: agosto de 2013.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. Definiciones en transición. In: CLACSO, Daniel Mato. **Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 69-81.

_____. Ni folclórico ni massivo: que es lo popular? In: **Dia Logos (de la comunicación)**, n. 17. Lima, Peru, 1987.

CARRICO, André. **Os Trapalhões no Reino da Academia**: Revista, Rádio e Circo na poética trapalhônica. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 2013.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 298-309.

CASTRO, Luís Felipe Meira de. **O Estado atual da política cultural no Brasil**: uma agenda de debates. Rio de Janeiro: Revista Administração Pública, 1988. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/viewFile/9360/8432>>. Acesso em: Julho de 2013.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas, Papirus, 1995.

_____. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAIA, Miguel Wady. **O Tostão furado**: Um estudo sobre a chanchada. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1980.

CHARTIER, Roger. **A História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**: Cultura e Imaginário. São Paulo. Iluminuras, 1997.

_____. **Usos da cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

COLNAGO, Cláudio de Oliveira Santos. **A trajetória constitucional da redemocratização brasileira**: evoluções e involuções de uma experiência democrática recente. Revista Derecho y Cambio Social, 2013. Disponível em: <http://www.derechoycambiosocial.com/revista033/Trajetoria_constitucional_da_redemocratizacao.pdf>. Acesso em: agosto de 2013.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

DAHL, Gustavo. **Cinema Novo e seu público**. Revista Civilização Brasileira, Ano 1, n. 11 e 12, 1967, p. 198-199.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como Chanchada**: Cinema e imaginário das classes populares na década de 1950. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DINIZ, Eli. Empresariado, regime autoritário e modernização capitalista: 1964-85. In. SOARES, Gláucio Ary Dillon; D'ARAUJO, Maria Celina. (Orgs.). **21 Anos de Regime Militar: Balanços e Perspectivas**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994, p. 198-231.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

FEIST, Gregory J.; FEIST, Jess. **Teorias da Personalidade**. 6º Edição. São Paulo: AMGH Editora Ltda, 2008.

FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo** – Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc**. Dissertação de Mestrado em Educação. Campinas: UNICAMP, 2001.

_____. **Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970**. Tese de doutorado em História. Assis: UNESP, 2006.

FLEISCHER, David. Manipulações casuísticas do sistema eleitoral durante o período militar, ou como usualmente o feitiço se volta contra o feiticeiro. In. SOARES, Gláucio Ary Dillon; ARAUJO, Maria Celina D'. (Orgs.). **21 anos de regime militar: Balanços e perspectivas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1994, p. 154-197.

FOLHA DE S. PAULO. **Trapalhões, os novos Saltimbancos**. São Paulo, 22 de janeiro de 1981, p. 33. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1981/01/22/21>>. Acesso em: dezembro de 21013.

GATTI, Lucianno Ferreira. **O foco da crítica: arte e verdade na correspondência entre Adorno e Benjamin**. Tese de doutorado em Filosofia. Campinas: UNICAMP, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1980.

GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada: uma leitura ideológica de "Dialética da malandragem"**. Campinas: Pontes, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. SOVIK, Liv. (org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: Schwarcz, Lília Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 439-487.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. 3. Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

JOHNSON, Randal. **Ascensão e queda do cinema brasileiro 1960-1990**. Dossiê Cinema Brasileiro. São Paulo: Revista USP, 1993, p. 31-49.

_____. **Literatura e Cinema**. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

JOLY, Luís; FRANCO, Paulo. **Adoráveis Trapalhães**: histórias e curiosidades do quarteto mais famoso do Brasil. São Paulo: Matrix, 2007.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LOUREIRO, Robson. **Considerations about cinema in critical Theory**. Adorno and Kluge: A possible dialogue. Piracicaba: Impulso, 2005, p. 123-134.

_____. **Indústria Cultural, sociedade do espetáculo e fabricação da memória**: Uma leitura memorial de Fahrenheit 451, de Bradbury e Truffaut. Cadernos de Pesquisa em Educação: PPGE-UFES, v.16, n°31, 2010, p. 173-214. Disponível em: <periodicos.ufes.br/educacao/article/download/4401/3443>. Acesso em: Agosto de 2013.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Ô psit!** O cinema popular dos Trapalhães. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil**: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2012.

MARSON, Melina Izar. Loucura, morte e ressurreição do Brasil: cineastas, estado e política cinematográfica nos anos 1990. In: CALABRE, Lia. **Políticas culturais**: reflexões e ações. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009, p. 147-161.

MARRACH, Sonia. **Outras histórias da educação**: do Iluminismo à Indústria Cultural (1823-2005). São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **De los médios a las mediaciones**: Comunicación, cultura y hegemonía. 2ª Edição. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1987.

MEYER, Marlyse. **Pirineus, Caiçaras...** Da Commedia dell' Arte ao bumba-meu-boi. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada:** depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira:** Utopia e Massificação (1950/1980). São Paulo: Contexto, 2001.

_____. **Suicidas e foliões:** chanchada, carnavalização e realismo no filme Tudo azul, de Moacyr Fenelon (1951). Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 133-153, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v26n51/n51a08.pdf>>. Acesso em: outubro de 2013.

OTTONE, Giovanni. **O renascimento do cinema brasileiro nos anos de 1990.** Revista Alceu, v. 8, n. 15, 2007, p. 271-296. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Ottone.pdf>. Acesso em: agosto de 2013.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira:** Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cinema, televisão e publicidade:** cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004.

PANTANO, Andréia Aparecida. **A personagem palhaço.** São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

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.

_____. **Os anos 60:** um projeto político-cultural em debate. História. São Paulo: Edunesp, 1991.

PEREIRA, Miguel. Guia de Filmes. **O Globo**, Rio de Janeiro, n. 32, 24 de março de 1971. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019710324>>. Acesso em: novembro de 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PIPER, Rudolf. **Filmusical brasileiro e chanchada.** São Paulo: Global, 1977.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso.** São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema Estado e lutas culturais:** anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **Cinema, televisão e publicidade:** cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **História do cinema.** São Paulo: Art, 1987.

RIDENTI, Marcelo. **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960.** Tempo Social: revista de sociologia da USP, v. 17, n° 1, 2005, p. 81-110. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf>>. Acesso em: agosto de 2013.

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

_____. **Revolução do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Uma Eztétyka da fome.** 1965. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. Acesso em: agosto de 2013.

ROLIM, Rivail Carvalho. **Justiça criminal e ação policial – Rio de Janeiro em meados do século XX,** 2007. Disponível em: <<http://www.reseau-amerique-latine.fr/ceisal-bruxelles/ESyP/ESyP-6-CARVALHO%20ROLIM%20Rivail.pdf>>. Acesso em: dezembro de 2013.

_____.; Barros, Patrícia Marcondes de. **Drogas e Juventude diante do aparato repressivo-judicial no período militar.** Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/revistapassagens/artigos/v6n1a82014.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos:** como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Thomson, 2002.

SELIGMAN, Flávia. **Organização, participação e política cinematográfica brasileira nos anos 70.** Porto Alegre: UNirevista, v. 1, n. 3. Julho de 2006. Disponível em: <http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNirev_Seligman.PDF>. Acesso em: Junho de 2013.

SELONK, Aletéia P. de Almeida. **Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sócias – Um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira.** Dissertação de mestrado em Comunicação Social: PUCRS, 2004.

SERRA, José Paulo. V Jornadas de Cinema em Português. In: LOPES, Frederico; PEREIRA, Ana Catarina. (Orgs). **Filmes Falados:** Cinema em Português. Covilhã: Livros LABCOM, 2013.

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza. **Os Trapalhões**: uma linguagem entre literatura e cinema infanto-juvenil. Educação e Linguagem. São Bernardo do Campo, v. 2, 1999.

SILVA, Daniel Marques. “**Precisa de arte e engenho até...**”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Letras e Artes: UNI-Rio, 1998.

SIMIS, Anita. Cinema e política cinematográfica. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valéria. **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultura; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristovão: Obscom/UFS, 2010.

_____. Concine – 1976 a 1990. In: **Políticas Culturais em Revista**, 2008, p. 36-55. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/viewFile/3189/2297>>. Acesso em: setembro de 2013.

_____. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil**: de Castelo Branco a Tancredo Neves (1964-1985). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular** – de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

STAM, Roberto. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TORRES, Antônio. **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigeadas**: Uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. Tese de Doutorado em História Social. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular** – de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Fernando; VILLELA André; GIAMBIAGI, Fabio. **Determinantes do “milagre” econômico brasileiro (1968-1973)**: Uma análise empírica. Rio de Janeiro: IPEA, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbe/v62n2/06.pdf>>. Acesso em: Julho de 2013.

VENDRAMINI, José Eduardo. **A Commedia dell’ arte e sua reoperacionalização**. Revista Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 24, p.57-83, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a04.pdf>>. Acesso em: novembro de 2013.

VIANY, Alex. **Crítica e autocrítica:** O Padre e a Moça. Revista Civilização Brasileira, ano I, n. 7, 1966.

_____. **Introdução ao cinema brasileiro.** Edição. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987. Ática, 1959.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura.** Bauru: EDUSC, 2000.

WERNECK, Humberto. Gol de Letra. In: BUARQUE, Chico. **Letra e Música.** Cia da Letras, 1989.

ANEXOS



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Parecer Nº

10140/73

Título: " VAI TRABALHAR, VAGABUNDO " - e TRAILLER

Classificação Etária: 18(DEZOITO) ANOS

Espécie: 35mm/L. Metragem/Colorido Com cortes: Sim

Boa Qualidade: == Livre P/Exportação: ==

Dublado: Em português Legendado: Não

Vedada a Exploração Comercial: Não

Cenas: De rua, presídio, favela, domésticas, eróticas...
cinuca em dia de gala...

Época: Atual Gênero: Comédia

Linguagem: Simples, e característica do gênero e ambiente

Tema: Social

Personagem: Vagabundo, querido de todos, favelados, elite...

Mensagem: Positiva, pelo grau de solidariedade humana.

Enredo: Jovem morador de uma favela, ex-presidiário, encontra-se com seus amigos e familiares, retornando a a-leoria para o bairro humilde. Usa de métodos escusos mas tolerável no contexto social brasileiro. Elimina uma rivalidade antiga entre dois amigos e reconcilia famílias e um todas as classes numa apoteose feliz.

1 - Cortes: Eliminar os fotogramas na 2a. e 4a. partes em que se concretizam os dois atos sexuais de DINO, LU e a DOMÉSTICA, por ferirem as normas legais vigentes.

2 - Conclusão: Obedecidos os cortes acima sugeridos, por / ferirem o Decreto-Lei nº 20.493, Art. 41, letras "a,c", somos pela liberação para maiores de 18(DEZOITO) ANOS.

Brasília, 08 de novembro de 1973

Antonio Gomes Ferreira
(Tec. Cens.)

DPF-507

E N R E D O - (Continuação)

fio de "snooker" entre os dois, e parte para conseguir o dinheiro para as apostas, à sua maneira. Fingindo-se comendador português, engana em cinco mil cruzeiros um milionário que tenta tapeá-lo em uma suposta venda de terreno. O anunciado jogo se realiza, Babalú perde - mas ganha de Dino o suficiente para construir um barraco.

O filme termina com todos os personagens confraternizando, mostrando o caráter farsesco de suas desavenças, e imprimindo uma mensagem final típica do espírito carioca. FIM.

R C RUAS.

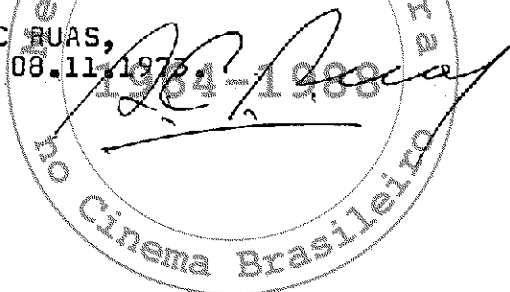
C O R T E S - (Continuação)

pregado da "pizzaria" bate à porta. Ainda na segunda parte, cortar cena do banho e do colóquio, A PARTIR do momento em que o personagem gordo, de meia idade, anuncia que vai tomar banho, ATÉ momento em que os três se reúnem, já vestidos, na sala.

Na quarta parte, cortar cenas intercaladas de ato sexual entre Dino e a empregada (preta), a partir do momento em que Dino vai tirar a roupa, até momento em que aparece sentado na cama, já vestido.-

R C RUAS,

em 08.11.1973.





MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

ESTE ANEXO DEVERÁ ACOMPANHAR OBRIGATORIAMENTE O CERTIFICADO DE CENSURA FEDERAL DO FILME "VAI TRABALHAR VAGABUNDO", DR. em 35MM Nº 76.934 e TR em 35MM Nº 76.935, COM OS CORTES IMPOSTOS PELA D.C.D.P.

C O R T E S

Na 2ª PARTE - Cortar cena da entrega da encomenda à amiga de Dino, a partir da segunda vez em que o empregado da "Pizzaria" bate à porta. Ainda na segunda parte, cortar cena do banho e do colóquio, a partir do momento em que o personagem gordo, de meia idade, anuncia que vai tomar banho, até momento em que os três se reúnem, já vestidos, na sala.

Na 4ª PARTE - Cortar cenas intercaladas de ato sexual entre Dino e a empregada (preta), a partir do momento em que Dino vai tirar a roupa, até momento em que aparece sentado na cama, já vestido.

Brasília, 09 de novembro de 1973

Deusdeth Burlamaqui
 DEUSDETH BURLAMAQUI
 Ch. do Serv. Censura

Rogério Nunes
 ROGÉRIO NUNES
 Diretor da DCDP



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

ESTE ANEXO DEVERÁ ACOMPANHAR OBLIGATORIAMENTE O CERTIFICADO-
CENSURA FEDERAL DO FILME " VAI TRABALHAR VAGABUNDO "DR, EM 35M/M-Nº 76.934-
OS CORTES IMPOSTOS PELA D.C.D.P. -

C O R T E S

1ª PARTE - CORTAR CENA DA ENTREGA DA ENCOMENDA À AMIGA DE DINO, A PARTIR -
DA SEGUNDA VEZ EM QUE O EMPREGADO DA "PIZZARIA" BATE À PORTA. -
AINDA NA SEGUNDA PARTE, CORTAR CENA DO BANHO E DO COLÓQUIO, -
A PARTIR DO MOMENTO EM QUE O PERSONAGEM GORDO, DE MEIA IDADE, -
ANUNCIA QUE VAI TOMAR BANHO, ATÉ MOMENTO EM QUE OS TRÊS SE -
REÚNEM, JÁ VESTIDOS, NA SALA.

1964-1988

2ª PARTE - CORTAR CENAS INTERCALADAS DE ATO SEXUAL ENTRE DINO E A EMPRE-
GADA (PRETA), A PARTIR DO MOMENTO EM QUE DINO VAI TIRAR -
A ROUPA, ATÉ MOMENTO EM QUE APARECE SENTADO NA CAMA, JÁ VES-
TIDO.

BRASÍLIA, DF- 01 DE ABRIL DE 1974.

Antônio Francisco C. Guido
ANTÔNIO FRANCISCO C. GUIDO
DO SERVIÇO DE CENSURA

Antônio Nunes
ANTÔNIO NUNES
Diretor da D.C.D.P.



PARECER Nº

4122, 80TÍTULO: "VAI TRABALHAR VAGABUNDO" CORTESCLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 (DEZOITO) ANOS C/ CORTES

16 mm - L - Color

C O R T E S

1º Rolo a) Suprimir na trilha sonora a palavra "merda", quando o homem telefona.

b) Na sequência em que os personagens se apresentam despidos, cortar desde que Dino se dirige para a porta, até quando o casal aparece bebendo e comendo.

c) Suprimir a cena de relação sexual entre Dino e Lu, desde quando aparece o velho ao chuveiro, até quando ele surge na sala secando o cabelo.

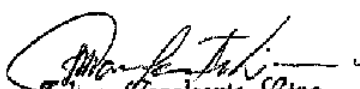
d) Cortar as tomadas que mostram Dino saindo nu (de costas) da piscina.

2º Rolo - Eliminar as tomadas de uma jovem deitada com os seios à mostra, desde quando Dino aparece correndo para o elevador, até quando surge ele mesmo batendo à porta.

3º Rolo a) Cortar as cenas intercaladas da mulata com os seios à mostra deitada numa cama.

b) Suprimir da cena de relação sexual, entre Dino e a mulata, todas as tomadas referentes ao ato.

Brasília, 04 de agosto de 1980.


Celma Cavalcante Dino
Técnica de Censura
Mat. 2.406.398



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

OFÍCIO

Brasília, 08 de outubro de 1.980

Nº 3.995/80-SE/DCDP

Senhor Superintendente,

Comunicamos a V. Sa. que as produções nacionais intituladas "OS CAPAJESTES", "MARILIA E MARINA", "O CRIME DO ZÉ BIGORNA", "O JOGO DA VIDA" e "VAI TRABALHAR VAGABUNDO", todos na bitola de 16mm, foram consideradas impróprias para exibição em televisão, face ao que determina a Lei 6.697/69.

Na oportunidade, renovamos a V. Sa. protestos de estima e consideração.

JOSÉ VIEIRA MADEIRA

Diretor da DCDP

Ilmo Senhor

Representante da EMBRAFILME S/A

BRASÍLIA - DF

O filme "Vai Trabalhar, Vagabundo" é uma produção brasileira, de 1973, da Alter Filmes Ltda., dirigida por Hugo Carvana e interpretada pelo próprio Carvana, Paulo ^{Cesar} ~~Sereno~~ Pereira, Nelson Xavier, Odet Lara e outros.

Trata-se de uma comédia nostálgica sobre um tipo de marginal que vai desaparecendo da paisagem humana carioca: o antigamente chamado malandro, muito cantado em velhas letras de antigos sambas, que vivia de pequenos golpes e expedientes ~~xxx~~ baseados em lances de esperteza e muito bom humor; tipo substituído hoje, quase totalmente, na galeria da marginalidade urbana do Rio de Janeiro, pela prática da delinquência violenta. Como diz, exatamente, a sinopse submetida à censura: "E esse filme é a história desse personagem, Secundino Meircles, remanescente de uma cultura que passou. 'Vai Trabalhar, Vagabundo' é uma virada de página num velho álbum de fotografia". Muito bem realizado, como trabalho de direção e interpretação, sobre um roteiro inteligente e bem dialogado, com uma excelente trilha sonora de músicas de Chico Buarque -- "Vai Trabalhar, Vagabundo" é, ^{dúvida} ~~sem dúvida~~ uma das boas comédias ligeiras do cinema nacional que merecem a melhor ~~divulgação~~ ^{divulgação} pela TV.

Liberada para salas de cinema em 73, foi submetida à DCDF ^{em julho de 80} para exibição em TV, merecendo aprovação para maiores de 18 anos, com cortes, segundo pareceres de ~~uma~~ ^{duas} técnicas de censura, decisão que não obteve acolhida final por força do dispositivo do novo Código de Menores que proíbe a exibição por TV de filmes impróprios a menores 18 anos, em qualquer horário.

Examinando com atenção a película, verifica-se que nada justifica uma limitação etária tão alta; pelo que opinamos ^{por} ~~para~~ sua liberação para o horário de TV das 23 horas, desde que, com aquiescência do diretor, sejam feitos dois dos cinco cortes propostos pela técnica de cen-

Quarta de página

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA
REPRESENTAÇÃO EM BRASÍLIA

sura Maria Angélica R. de Resende, a fls. 35 e verso: os cortes b indicados no 1º e no 3º rolos.

Sala das Sessões, em 15 de janeiro de 1981

Roberto Pompeu de Sousa Brasil
Relator

CONSELHO SUPERIOR DE CENSURADECISÃO Nº 05/81

Libera, com cortes, para TV, o filme "Vai trabalhar, va gabundo".

O Conselho Superior de Censura, usando da atribuição que lhe confere o art. 5º, inciso I, do Decreto nº 83.973, de 13 de setembro de 1979, e em face de deliberação adotada na reunião de 15 de janeiro.

R E S O L V E prover, por unanimidade, o recurso apresentado pela Eletro Filmes Ltda sobre o filme "Vai trabalhar vaga bundo", para o fim de considerá-lo LIBERADO para televisão, com cortes, para maiores de 16 anos, com exibição permitida a partir das 23:30 horas, com a seguinte justificativa de impropriedade: "Cenas de sexo".

Brasília, 19 de janeiro de 1981

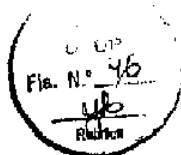
EUCLIDES PEREIRA DE MENDONÇA
Presidente

ROBERTO POMPEU DE SOUZA BRASIL
Relator



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Form: AN/DI



PARECER Nº 4694 / 82

TÍTULO: "VAI TRABALHAR VAGABUNDO" c/ trailer

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: DEZESSEIS ANOS

35mm-color-IM

J.I. relacionamento íntimo e nudez

parcial

Objetivando beneficiar pessoas carentes, o protagonista envolve-se em situações embaraçosas, das quais tenta tirar proveito, utilizando-se apenas de sua malícia.

Do gênero comédia, o filme retrata a astúcia do "bon vivant" carioca, com destaque para seu lado humano e o desapego dos bens materiais, cultivando somente seu espírito de aventura e liberdade de ser.

Em seu desenvolvimento são visualizadas cenas de nudez parcial e de sexo sem exploração de detalhes ou prolongamentos que impeçam sua liberação para os maiores de 16 anos.

Brasília, 14 de outubro de 1982


Maria Arlete L. Gama Cidade

TC - Mat. 2 405 370



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Fólio: AN/DF



PARECER Nº 4695 / 82

TÍTULO: "VAI TRABALHAR VAGABUNDO" (Filme e Trailer)

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 16 ANOS

35mm - LM - Color

- Créditos conferidos.
- J.I. - Sexo implícito.

RESUMO

Alegre e descontraído vagabundo, através de meios astuciosos obtém recursos financeiros para auxiliar velhas companheiras. Por fim consegue agrupá-las como nos tempos de outrora.

APRECIACÃO

Produção nacional do gênero comédia, retratando a filosofia de vida do malandro carioca, com destaque do aspecto humano. As seqüências de sexo implícito e nudez são expostas sem maiores detalhes, mesmo porque terminam se dissolvendo no contexto. Diálogos vulgares. Mensagem de solidariedade.

CONCLUSÃO

Filme acessível ao público na faixa dos 16 anos, razão pela qual propomos a referida classificação etária.

Brasília, 14 de outubro de 1982.

Maxado
Edite K.N. Pereira
Mat. 2.415.783

Entrevista com Hugo Carvana Negando a volta à chanchada

Com 18 anos de trabalho como ator de cinema e seu primeiro filme como diretor há um mês em várias cinemas do Rio, Hugo Carvana, 36 anos, está surpreso com o sucesso de *Vai Trabalhar Vagabundo*. Em entrevista a Heloisa Daddario, de Opinião, Carvana parecia totalmente despreocupado com os comentários que o filme tem provocado, alguns profetizando uma volta à chanchada dos anos 50, outros indicando-o como um caminho possível para o cinema brasileiro. O diretor estremece não tanto preocupado de conseguir um resultado pré-determinado: "Se eu impusesse alguma coisa a meu filme, talvez ele não emocionasse tanto as pessoas".

Ao contrário de uma "volta à chanchada" ou um "novo caminho" Carvana encara *Vai Trabalhar Vagabundo* como o resultado de sua ligação com o cinema. Ele descobriu que nesse período havia sempre interpretado personagens que tinham em comum um certo tipo de comportamento caricato, malandro. Como o filme trata justamente dos muitos golpes tramados e executados por um reatadado o malandro do Rio, Carvana, ao escrever o roteiro com Armando Costa, achou que bem poderia dirigir uma história semelhante a tantas já interpretadas.

Agitado, falando depressa, ele interrompe a entrevista para perguntar se suas declarações não estavam num tom professoral ou para afirmar que suas ideias de agora não são definitivas: "Tudo que falo agora pode ser diferente amanhã". A única coisa que tem certeza é que pretende continuar no cinema, como ator, diretor, ou ambos.

Opinião — Vai Trabalhar Vagabundo é seu primeiro filme como diretor. De onde surgiu a ideia do filme e por que você resolveu dirigir?

Hugo Carvana — No meu trabalho de vários anos no cinema brasileiro fui observando que havia um lado me-

um lado forte, marcado sempre por trabalhos populares, nos vários personagens que interpretou. A partir dessa observação, vi que meu trabalho não precisava ser vinculado a um diretor, mas que poderia ter uma participação minha, bem maior. Esses personagens eram na verdade um só, e esta identificação havia, basicamente, no comportamento e sentimento popular, na maneira de ser do carioca. Em *Captão Bandeira contra o Dr. Múmia Brasil*, no personagem de *Quando o Carnaval Chegar ao Fim* em *Amor, Carnaval e Samba*, de Paulo César Saraceni, havia esta identificação. Apesar disso, não consigo aparecer em todos os personagens que interpretei, meu trabalho em cinema era voltado para um lado nacional, técnico, onde meu lado brasileiro era eliminado. Minha relação era simplesmente técnica. Isso foi importante e não estou negando esses anos de trabalho, inclusive porque tudo isto ajudou a fazer o que faço agora.

O — Você já tinha pensado na possibilidade de ser diretor?

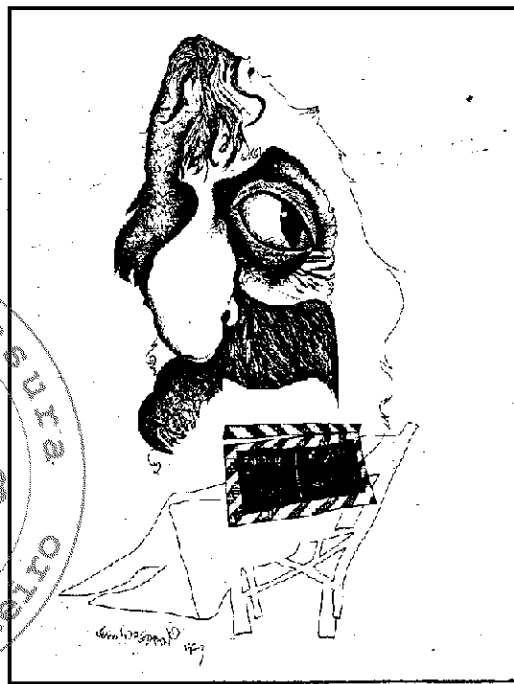
H. C. — Nunca pensei em ser autor por causa da responsabilidade que lhe atribuem. O ator não tem responsabilidades. Se ele erra, a culpa é do diretor. Mas quando descobri que podia fazer além do que um diretor mandava, quando vi que tinha força para atuar com essa responsabilidade, resolvi dirigir o filme. E surgiu *Vai Trabalhar Vagabundo*. Estou um pouco assustado com a repercussão, pois as pessoas se emocionam com o filme. Agora, eu não me acho um bom cineasta e nem vou chupar o sorvete do sucesso com satisfação. Sou e quero ser apenas um contador de histórias.

O — Já se fala que seu filme é uma volta à chanchada, um novo caminho para o cinema brasileiro. O que você acha disso e do jeito das pessoas criticarem de você outros filmes com o mesmo sucesso?

H. C. — Fiz um filme. O que as

pessoas esperam é problema delas. Elas é que estão erradas em esperar. Não posso admitir fazer sempre coisas certas porque isso vai contra toda a minha vida. Quero contar histórias, boas ou más. Quanto à volta à chanchada, não fiz o filme com esse objetivo, à volta à chanchada para mim é uma coisa errada. A época das chanchadas era uma, a que não acredito é outra. Posso ter elementos da chanchada no meu filme, mas não quero imitar. *Vai Trabalhar Vagabundo* pode ser um caminho para nosso cinema, mas não é o único. O ano de 1973 foi um ano fértilíssimo para o cinema brasileiro. *Toda Nudez*, o meu filme, *São Bernardo*, o *Urú* de Gustavo Dahl são outros caminhos para o nosso cinema. O problema é que quando o cinema não acabou, ficou pequeno não houve propostas. E isto coincidiu com uma crise da classe média, a "impressão" cultural, o consumo fêz das coisas que vêm pelo Atlântico e desembocam no píer de Ipanema. A chanchada era um reflexo disso tudo, da permissividade. Todos reclamavam da qualidade do cinema brasileiro como se as manifestações culturais surgissem por imposição ou como se elas fossem combinadas em salas fechadas.

O cinema novo foi um movimento organizado onde se procurava um estilo: uma coisa nova. E aconteceu na década de 60, quando nós tentávamos fazer uma unidade ao nível da cultura porque achávamos que se devia modificar o país. Pessoalmente não aceito mais fazer uma obra de arte dogmática. O ano de 73 é uma volta, o que significa tentar se desligar das coisas que ficaram para trás e ver o país agora. Nós não somos o Exército da Salvação. Por outro lado, a existência da chanchada é efêmera, ela não tem base, é imediata. Se ela não morrer, fica limitada à área dele. O que aliás não é ruim. Nós temos que trazer o maior número possível de público e é melhor ver chanchada brasileira do que o grande número de filmes estrangeiros, do mesmo nível.



Se eu faço uma obra de arte com a finalidade de representar um grupo, um objetivo, de início já estou castrando a espontaneidade. Não nego que o cinema possa ser utilizado para um maior diálogo com o povo sobre coisas que ele desconhece ou não tem acesso. Mas, quando se tentou, essa aproximação foi feita num nível paternalista e professoral, muitas vezes acusando o público. Isso determinou um afastamento desse público. Esses filmes eram fechados e em geral produtos da crise de uma classe que vivia em contradição com o mundo. E surgiu com a onda universal da *nouvelle vague*, que foi um cinema ce-

rações universitárias, pragmáticas. Foram obras, algumas muito boas, que foram jogadas para um público que não as compreendeu. Em síntese, era um diálogo de surdos.

Quanto a *Vai Trabalhar Vagabundo* ser uma saída, um caminho, é saída para quem acha. Isso foi o meu começo, não posso já pensar na saída. Não tenho nada rígido. Fiz um filme com 28 atores e música. Mais tarde posso fazer com duas pessoas numa praia deserta. Não quero estabelecer nada. Só acho que é hora da gente olhar as coisas de outra maneira. E isso não quer dizer que não se vá fazer coisas importantes.

A noite de Carvana

Nesta segunda-feira, às 22 horas, o cinema Leblon estava superlotado. Era a sessão especial do filme de estréia, como diretor, de Hugo Carvana, **Vai Trabalhar, Vagabundo**. Presentes, o elenco, o meio jornalístico e artístico, bicões, os indefectíveis hippies desbotados, além da habitual patota da pesada: Madame Recamier (desta vez de pé) Robalino (sempre alerta) e Barbra, aliás cheeta, Streisand Samantha deu o bolo. O filme — mesmo com os cortes — agradou em cheio: Carvana, decididamente, en tro u com pé direito na direção confirmando o que já era "the talk of the town." **Vai Trabalhar, Vagabundo** evoca com perfeição — com alto poder comunicativo — um aspecto que há muito não aparecia em nossas telas e q ue parece ter sumido completamente da "cidade maravilhosa". É aquele lado da malandragem e da boa vida do carioca que, aos poucos, foi desaparecendo não apenas com a urbanização do Rio mas, ainda

com a rápida mudança da psicologia do povo. Este, voltando-se totalmente para o trabalho, entrega-se à cansativa luta contra a falta de dinheiro — haja poupança. O fio condutor de **Vai Trabalhar** é o malandro Dino (Hugo Carvana) que, com seu bom-humor, vive as mais divertidas peripécias com uma bela galeria de tipos — dos boêmios da antiga Lapa e arredores à abastada burguesia ipanemense. Provando ser um profundo conhecedor de todos os "cariocismos", Carvana imprime à sua história um bom ritmo, de que só se descuida um pouco no meio do filme para recuperá-lo plenamente no grand finale. É então na ótima sequência do ligo de sinuca, que toda a "cariocice" dos personagens surge com força total e o filme, principalmente aqui, assume suas características de comédia popular com a chegada do coronel (Fregolente) — o amante de uma das damas (Valentina Godoy) do salão que acaba com a festa. O elenco não podia estar mais à vontade, todos curtindo o que fazem

como um grupo unido e amigo — vide os momentos finais quando todo o elenco sai andando pelas ruas. Odete Lara, como sempre, faz o gênero maravilhosa; Nelson Xavier, perfeito na sua "malemolência"; Valentina Godoy tem a melhor participação de sua carreira; Paulo César Pereira comprova seu talento e versatilidade; Fregolente, em participação especial, é sempre divertido e Hugo Carvana — seguindo a linha de interpretação de sua personagem no excelente e mal compreendido **Quando o Carnaval Chegar** — tem uma extraordinária composição de personagem provando ser o último que ainda mantém o famoso "espírito carioca". No final, o público que lotava o cinema Leblon agiu acertadamente ao aplaudir este **Vai Trabalhar, Vagabundo** que, com São Bernuando (e respeitados os gêneros), representa um novo alento para o nosso cinema. Em Tempo: a música de Chico Buarque de Hollanda é mais uma obra-prima do compositor.

FLAVIO MARINHO

CINEMA

Saudades do "Carne-Frita"

Talvez valesse a pena investigar porque são tão pouco imaginosos e engraçados (*A Viúva Virgem*, *Lua de Mel e Amendoim*, *O Donzelo*, *Os Machões*) os títulos das neochanchadas pornográficas. Ou apenas constatar a sua falta de graça e imaginação como um sintoma natural. Nas chanchadas dos anos 40 e 50, os títulos, ao menos, possuíam uma graça coloquial irresistível, lamentavelmente confinada ao teatro-de-revista. Alguns exemplos clássicos: *E Fogo na Roupa*, *Esta é Fina*, *Este Mundo é um Pandeiro*, *E Com Este que Eu Vou*, *Tire a Mão Daí*.

Em sua primeira experiência detrás das câmaras, o ator Hugo Carvana procurou, de saída, acertar o passo com o antigo coloquialismo das chanchadas, com vantagens sobressalentes: *Vai Trabalhar*, *Vagabundo não é apenas um achado eufônico, um reencontro com o som dos botecos e as aspas populares, mas um jocoso inuendo sobre o obsoletismo* dessa figura máxima do folclore carioca que é o malandro e seu mundo de trapaceas.

A figura do malandro não se ausentou completamente da paisagem carioca com os desvios traçados pelo Cinema Novo e com o advento das pornochadas. Apenas se refinou (Cassy Jones, os três trapaceiros de *Os Machões*) porque adaptado ao *ethos* grã-fino da Zona Sul do Rio e às solicitações da permissividade sexual. E não me parece casual que tenha sido Hugo Carvana — formado na escola da Atlântida, inclusive como figurante — o único ator a tentar preservar viva a imagem dos filhos de Macunaima, Mesquitinha e Oscarito, nestes últimos 10 anos. E isto em filmes nem sempre alegres como *O Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*, *O Anjo Nasceu*, *Quando o Carnaval Chegar*, *Amor*, *Carnaval e Sonho*.

Carvana especializou-se num tipo que é a sua própria essência adaptada, às vezes procrustianamente, a contextos variados. Estereotipou-se por fidelidade a um tipo que representa dentro e fora da tela e pelas contingências do imitativo e paroquial cinema brasileiro — mas a vontade que a gente sente de dizer "puxa, mas que estereótipo maravilhoso" suplanta qualquer preconceito crítico. Carvana já nem se preocupa mais em impor variações a seu físico. Em *Tuti, a Garota*, por exemplo, ele fazia um oficial da Marinha cuja cabeleira, para dizer o mínimo, o confinaria à prisão por algumas semanas. Ela destoava escandalosamente do resto do filme, mas era, por isto mesmo, sua única virtude, sua única força viva. E por motivo muito simples: Carvana é uma pessoa engraçada e envolvente, a materialização dos personagens carioquíssimos de Sérgio Porto ou a versão mais aproximada do que se poderia esperar do Azambuja criado por Chico Anísio.

Carvana é um malandro classe média e não apenas porque, mera casualidade, torce pelo Fluminense e

usa até um surrado gorrinho tricolor na cabeça. Sua anatomia tem muito a ver com este involuntário fatalismo classista. Seu antípoda, na especialidade, seria Flávio Migliaccio se os vícios imitativos e paroquiais do cinema brasileiro não o tivessem transformado num protótipo do *lumpen* desprotegido e otário; logo, o antimalandro por excelência. Salvo engano, Carvana, Migliaccio e Jece Valadão são os únicos atores brasileiros da atualidade que conseguiram criar um tipo e uma obra. Jece, porém, pertence à outra estirpe de carioca: o cafejaste em vertiginosa afluência ao nouveau-ricismo — um tipo sem humor, de nebulosa classe social, um oportunista.

Há uma aragem de saudosismo soprando sobre os escombros do Cinema Novo. E o curioso é que essa aragem não foi trazida até nós pelos ventos internacionais do modismo nostálgico. Faz tempo que se ouve falar aqui em "voltar às raízes" e que assistimos a ocasionais mergulhos impressionistas em nosso passado histórico. Falou-se à exaustão em retorno à chanchada, não como um processo de recuperação criativamente passiva, ao estilo do ridículo e megalomaniaco *O Namorado* (*The Boyfriend*), de Ken Russell. A recuperação nostálgica tem limites intransponíveis. O maior deles: a impossibilidade de se restaurar o espírito de uma obra, ou de um grupo de obras, dissociado do espírito do seu tempo — em suma, sem o *zeitgeist* que determinou a sua criação. As chanchadas da Atlântida eram engraçadas — ou soam engraçadas e charmosamente ingênuas atualmente — porque refletiam o humor e as ingenuidades da época em que foram concebidas e geradas.

"O Rio é uma grande província entre o mar e a montanha, como se pode ver pelo comportamento do carioca. Mas a seresta, o samba, o chopinho, foram sendo substituídos pelo progresso, pelo desenvolvimento. Com o paletó, a gravata, os horários, aquela outra cultura foi por água abaixo. Meu filme não é contra nem a favor de nada. Quero apenas, como artista, observar a mutação".

Apesar da posição de mero observador de mutações, Carvana admite, nas entre-imagens de seu filme, que, se pudesse, seu Rio de Janeiro ainda seria a Capital Federal: sem viadutos, sem buracos de metrô, com os bondes, etc. O que é justificável num carioca que viveu intensamente todas aquelas benesses do passado. Reacionarismo? Não necessariamente. O filme é pontilhado de anacrônicas citações radiofônicas (*Rádio-Almanaque Kolynos*) e termina com todo o elenco passeando de bonde em Santa Teresa; mas em nenhum momento Carvana diz claramente à platéia que o bom era ouvir Paulo Gracindo na Rádio Nacional ou andar de taioba. *Vai Trabalhar*, *Vagabundo* reivindica, isto sim, um retorno aos sortilégios da irresponsabilidade sem drásticas

consequências, à alegria permanente.

"Dino é o malandro carioca típico, que não existe mais, existe pouco ou foi obrigado a se esconder porque não está dando mais pé. O tipo de proposta geral é justamente a antimalandragem. A descontração, a ironia, a destacatez, a molecagem, a irreverência estão desaparecendo. Seria bom ver o sexo como lúdico, como jogo de amor e não como coisa suja e repressora. Dino não é o malandro estereotipado de antigamente, de calça boquinha, de sapato copa norte. Ele é um pouco mais malandro, personagem camaleônico que se transforma de acordo com as necessidades. O trabalho para ele é conseguir as coisas através dos outros".

Carvana partiu de vários pontos mais ou menos confluentes: do caloteiro da galinha dos ovos de ouro que interpretou em *Macunaima*, do alucinado Dr. Gestalte de *O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil*, do *méneur du jeu* Lourival de *Quando o Carnaval Chegar*. E também de um samba que Almeida fez para o carnaval de 1946, *Trabalhar Eu Não*, uma das mais deliciosas e populares confissões de ergofobia do carioca. Ocasionalmente, tira finos da melancolia e se sai muito bem, o que é curioso. Ou sintomático em *Quando o Carnaval Chegar* na sequência em que Antonio Pitanga é recebido no morro ao som da valsa *Madame Pompadour*, com Carlos Galhardo. E, inclusive, a partir do *flashback* da grande partida de sinuca em que Babalu (Nelson Xavier) levou Dona Vitória (Rose Lacrete) de Russo (Paulo César Pereio) que *Vai Trabalhar*, *Vagabundo* deslancha, se arruma um pouco, ganha uma unidade sacrificada, na primeira meia hora, por uma insegura fragmentação da narrativa.

Como seu deslocado malandro, Carvana parece sentir-se meio desordenado com as camisas-de-força da linguagem cinematográfica tradicional, especialmente com os perigosos momentos de transição entre uma cena e outra. A comédia popular, infelizmente, possui regras mais ou menos fixas de efeito e *timing*. Mas os deslizos cometidos por Carvana (a sequência da conquista da empregada com *Goldfinger* é ruim como concepção e execução) são superados continuamente. Pelo clima de envolvente e sadia simpatia do filme, pela sua insinuante iconoclastia (Russo só se considera curado quando volta a beber) e pela notável galeria de tipos em desfile. Paulo César Pereio e Nelson Xavier nunca estiveram tão criativamente naturais diante das câmaras. E Carvana, se grandes novidades, além da síntese, não acrescenta à sua folha corrida de ator/tipo, como cineasta consegue fazer do riso aquilo que Bergson chamou de *brimade sociale* — *trots social* — artimanha risonha de dizer que nem tudo está azul com bolinhas cor-de-rosa. Afinal, como diz o velho Mamede, "a sinuca vive às moscas". E o Carne-Frita, o fantástico campeão das sinucas, faz falta. (Sérgio Augusto)

Por fora das grades

Vai Trabalhar, Vagabundo termina com o reencontro de todos os personagens para formar algo semelhante a um bloco de carnaval. Saem pela rua, ligados entre si pela mesma espécie de cumplicidade que existe entre os participantes de um bloco de carnaval. São amigos, e se relacionam sem as divisões que existam na história recém-terminada, exatamente como se estivessem colocados no mesmo plano pelo sentimento comum do carnaval.

A solução não é nova, nem mesmo pouco comum. Com frequência, depois de terminada a história, os filmes reapresentam os intérpretes à platéia. Mas a intenção aqui é diversa, e isto justifica especial atenção para o final, pois ele é um prosseguimento natural do espetáculo, e não um adendo para funcionar como peça promocional dos atores. A história realmente terminou, mas o filme prossegue, e as imagens finais facilitam a compreensão do conjunto, pois tudo funciona como um bloco de carnaval.

Como um bloco de carnaval, onde as pessoas passam a pertencer a um nível comum, a utilizar uma linguagem igual, a se comunicar imediatamente — através de um gesto — assim se realiza **Vai Trabalhar, Vagabundo**. Os conflitos que afastaram momentaneamente os personagens entre si fazem parte do brinquedo. São componentes inseparáveis das fantasias que cada um escolheu para si. Por trás de cada personagem, do vilão ou do mocinho (e a rigor nem seria lícito falar em vilão e mocinho), existe principalmente a satisfação de estar brincando de vilão ou de mocinho, a alegria de estar fantasiado.

A história começa com a saída de Dino da prisão, e é importante lembrar o tom especial usado para filmar a sequência de abertura. A imagem é em preto e branco com som (os conselhos de um policial que acompanha Dino até o portão) distorcido, difícil de entender. Sair de prisão significa algo semelhante a deixar o cotidiano para cair no carnaval, e esta idéia antecipada pelo aparecimento da cor e pela satisfação do reencontro com a liberdade, é reforçada adiante. Volta a aparecer à medida em que Dino reage sempre com uma alegria carnavalesca, que não desaparece mesmo diante das situações mais adversas. Os motivos da prisão não aparecem nem importam. Só a liberdade conta. Uma vez fora das grades, começa o carnaval. E a incorporação do comportamento carnavalesco por **Vai Trabalhar, Vagabundo** não fica apenas na superfície. Tudo acontece numa atmosfera

de fantasia. Dino, Babalu e Russo são personagens cuja expressividade não resulta da reconstituição de um tipo popular, ou de um comportamento identificável. É muito provável que boa parte da platéia julgue encontrar-se diante de um carioca típico, ao ver na tela Babalu, Russo ou Dino. É muito provável que o jeito descontraído e cheio de malícia de Dino apareça como algo real muito familiar. E sem qualquer dúvida isto pertence à nossa realidade, mas de modo muito especial.

Em verdade estes personagens não são reconstruções cinematográficas de um comportamento carioca, ou de um comportamento que o carioca já teve e está perdendo aos poucos. Eles documentam uma realidade interior do carioca, mostram personagens ou comportamentos imaginados pelas pessoas, figuras que vivem apenas na imaginação de cada um, como uma espécie de ideal, de herói, forma de superar os problemas. A cumplicidade, ou familiaridade, que se forma entre Dino, Babalu, Russo e os espectadores, resulta do contato íntimo que todos tiveram com estes personagens em sua imaginação. Eles correspondem a uma imagem ideal que cada carioca faz de si.

E esta imagem tem tudo, sem qualquer dúvida, a sua melhor expressão no carnaval, onde as portas da prisão são temporariamente abertas. Ai, levados pelo carcereiro até a saída, todos deixam de ouvir os conselhos, tal como Dino, e esperam apenas o momento de rever as cores do mundo, beber meia hora de cerveja no primeiro bar. Ai então o Secundino Meireles da prisão se transforma no Dino. As diferenças entre as pessoas desaparecem, o relacionamento é ingênuo e igual, cada um adota o papel que quiser, escolhe sua fantasia.

A felicidade sonhada por cada um dos personagens de **Vai Trabalhar Vagabundo!** é a extensão da atmosfera de carnaval a todos os dias do

ano. Babalu, Russo ou Dino, heróis imaginados à nossa imagem e semelhança, vivem com um pé no mundo real e outro no mundo da fantasia, onde os nossos limites não existem. E isto permite uma superação, através de uma forma mágica, de nossos conflitos. Uma relação mágica com a cachaça, com o trabalho, com o dinheiro, com as mulheres. Os conflitos são eliminados, mesmo as coisas mais tensas são, no fundo, plena harmonia.

Exatamente por isto um dos momentos mais curiosos de **Vai Trabalhar, Vagabundo!** é aquele onde Dino e Mamede relembram o grande jogo de sinuca entre Babalu e Russo, pois aqui os heróis de nossa imaginação ganham verdadeiramente dimensão heróica e colocam o pé com mais firmeza no mundo ideal. E ainda pelo mesmo motivo a reunião de todos os personagens depois da história terminada é outro bom momento. Vale até notar a insistência da direção, reunindo as pessoas numa escadaria, num bonde e na praia. Isto volta a colocar os heróis imaginados numa atmosfera especial, na atmosfera mágica onde eles resolvem nossas dificuldades.

Vai Trabalhar, Vagabundo! é certamente um dos filmes que melhor souberam aproveitar até agora as lições do carnaval. É certo que o espetáculo se apoia muito nos intérpretes, e que nem sempre consegue soluções felizes ao compor situações que não dependem fundamentalmente dos atores. Mas isto importa pouco, porque, a rigor, apoiar o espetáculo na improvisação dos atores é uma indicação do carnaval. E porque, mesmo ficando apenas na transcrição das regras do espetáculo carnavalesco para o universo do cinema, o filme dá um importante passo à frente. Ele conseguiu apenas captar a ideologia ingênua do carnaval, e não chegou a manipular os elementos que compõem a festa para expressar algo especial. Mas até mesmo este simples contato com o mundo de sonhos do homem comum tinha sido perdido, e retomá-lo é um bom ponto de partida.



Hugo Carvana em **Vai Trabalhar, Vagabundo**

A noite de Carvana

Nesta segunda-feira, às 22 horas, o cinema Leblon estava superlotado. Era a sessão especial do filme de estréia, como diretor, de Hugo Carvana, **Vai Trabalhar, Vagabundo**. Presentes, o elenco, o meio jornalístico e artístico, bicos, os indefectíveis hippies desbotados, além da habitual patota da pesada: Madame Recamier (desta vez de pé) Robalino (sempre alerta) e Barbra, aliás cheeta, Streisand Samantha deu o bolo. O filme — mesmo com os cortes — agradeu em cheio: Carvana, decididamente, entrou com pé direito na direção confirmando o que já era "the talk of the town." **Vai Trabalhar, Vagabundo** evoca com perfeição — com alto poder comunicativo — um aspecto que há muito não aparecia em nossas telas e que parece ter sumido completamente da "cidade maravilhosa". É aquele lado da malandragem e da boa vida do carioca que, aos poucos, foi desaparecendo não apenas com a urbanização do Rio mas ainda

com a rápida mudança da psicologia do povo. Este, voltando-se totalmente para o trabalho, entrega-se à cansativa luta contra a falta de dinheiro — haja poupança. O fio condutor de **Vai Trabalhar** é o malandro Dino (Hugo Carvana) que, com seu bom-humor, vive as mais divertidas peripécias com uma deliriosa galeria de tipos — dos boêmios da antiga Lapa e arredores à abastada burguesia ipanemense. Provando ser um profundo conhecedor de todos os "cariquismos", Carvana imprime à sua história um bom ritmo, de que só se descuida um pouco no meio do filme para recuperá-lo plenamente no **grand finale**. É então na ótima sequência do jogo de sinuca, que toda a "cariquice" dos personagens surge com força total e o filme, principalmente aqui, assume suas características de comédia popular com a chegada do coronel (Fregolente) — o amante de uma das damas (Valentina Godoy) do salão que acaba com a festa. O elenco não podia estar mais à vontade, todos curtindo o que fazem

como um grupo unido e amigo — vide os momentos finais quando todo o elenco sai andando pelas ruas. Odete Lara, como sempre, faz o gênero maravilhosa; Nelson Xavier, perfeito na sua "malemolência"; Valentina Godoy tem a melhor participação de sua carreira; Paulo César Pereiro comprova seu talento e versatilidade; Fregolente, em participação especial, é sempre divertido e Hugo Carvana — seguindo a linha de interpretação de sua personagem no excelente e mal compreendido **Quando o Carnaval Chegar** — tem uma extraordinária composição de personagem provando ser o último que ainda mantém o famoso "espírito carioca". No final, o público que lotava o cinema Leblon agiu acertadamente ao aplaudir este **Vai Trabalhar, Vagabundo** que, com São Bernardo (e respeitados os gêneros), representa um novo alento para o nosso cinema. Em **Tempo**: a música de Chico Buarque de Hollanda é mais uma obra-prima do compositor.

FLAVIO MARINHO