

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

NEOCHANCHADAS (?)

As supostas novas chanchadas no cinema comercial da retomada

JOCIMAR SOARES DIAS JUNIOR

Monografia apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel em Cinema
e Audiovisual.

Orientação: Prof. Dr. Fernando Morais da Costa.
Componentes da banca: Prof. Dr. João Luiz
Vieira e Prof. Dr. Rafael de Luna Freire.

Rio de Janeiro - Niterói

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares: à minha irmã, Náthaly Menezes, pelo companheirismo de sempre; ao meu pai, Jocimar Dias, por todo o incentivo aos meus estudos e apoio financeiro; à minha avó, Edylaura Menezes, em cuja casa isolei-me para escrever parte desta monografia; e em especial à minha mãe, Marcia Menezes, não só pela constante inspiração artística e pessoal, mas também por ter me levado ao cinema na infância sempre que podia, inclusive para ver os filmes da Xuxa e do Didi nos anos 1990 – ao me levar para ver *O Noviço Rebelde* em 1997, mal sabia ela que estava iniciando a minha relação tanto com o cinema brasileiro em si quanto com meu futuro objeto de pesquisa.

Ao meu amigo Vitor Medeiros, por diversos motivos: por ajudar-me a organizar minhas ideias, inclusive me presenteando com o *Como se faz uma tese*, do Umberto Eco, quando eu estava pensando em escrever esta monografia em aforismos; por emprestar-me o ambiente tranquilo de sua casa, para leituras e períodos de escrita deste trabalho; por todo o carinho e apoio. A Vitor Medeiros e Juliana Corrêa pela ajuda para encontrar cópias em DVD da maioria dos filmes que serão estudados aqui. A Luiz Giban, pelo levantamento de questões concernentes a esta pesquisa em discussões nas redes sociais. Aos demais amigos e professores da Universidade Federal Fluminense, que direta ou indiretamente, contribuíram para este trabalho – entre eles (mas não exclusivamente) Anita Chaves, Júnia Matsuura, Pedro Curi, Tunico Amancio e Mariana Baltar.

A Fabrício Felice, da Coordenadoria de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pelo acesso às pastas de documentação correlata dos filmes em questão, e pela prontidão e disponibilidade para colaborar com esta pesquisa.

E finalmente, ao meu orientador Fernando Morais da Costa, e aos componentes da banca, João Luiz Vieira e Rafael de Luna Freire, pela inestimável inspiração durante a minha vida acadêmica, e cujos escritos e disciplinas ministradas no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense foram fundamentais para uma visão ampla, artística, instigante e questionadora do cinema e dos estudos de gênero.

RESUMO

Este estudo monográfico busca analisar a suposta permanência do gênero “chanchada” no cinema contemporâneo brasileiro. Em um primeiro momento, analisaremos os filmes estrelados por Xuxa Meneghel e Renato Aragão depois da retomada nos anos 1990 a partir de características geralmente atribuídas às chanchadas, a fim de investigar através de uma abordagem semântica/sintática se tais poderiam ser considerados continuidades do gênero. Posteriormente, em uma abordagem de viés pragmático, discutiremos o recente processo de generificação do termo “neochanchada”, seus diferentes usos e significados, enfatizando o papel do crítico na criação de terminologias genéricas no Brasil.

Palavras-chave: gênero cinematográfico; cinema brasileiro; televisão; neochanchada.

ABSTRACT

This study aims to analyze the supposed persistency of the *chanchada* genre in contemporary Brazilian cinema. First, we will analyze movies starred by Xuxa Meneghel and Renato Aragão after the “rebirth” of Brazilian cinema in the 1990s based on assumed semantic/syntactic features generally attributed to the *chanchadas*, in order to investigate if they could be considered continuities of the genre. Later, through a pragmatic approach, we will discuss the recent generification process of the term *neochanchada*, its different uses and meanings, highlighting the role of the critic in the creation of generic terminologies in Brazil.

Keywords: film genre; Brazilian cinema; television; *neochanchada*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. PRELIMINARES TEÓRICAS E HISTORIOGRÁFICAS	9
1.1. A abordagem panorâmica de Dennison e Shaw	9
1.2. As diferentes concepções do popular no cinema brasileiro	11
1.3. Contextualização histórica: Didi, Xuxa e a retomada	14
2. CINEMA COMERCIAL DA RETOMADA E CHANCHADAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA	22
2.1. A presença de cantores populares e números musicais	22
2.2. Personagens-tipo e <i>star-system</i> televisivo	27
2.3. A paródia	33
2.4. Estudo de caso: <i>O Noviço Rebelde</i> (1997)	40
2.5. Estudo de caso: <i>Zoando na TV</i> (1999)	44
3. NEOCHANCHADAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: UMA ABORDAGEM PRAGMÁTICA	47
3.1. A neochanchada como novo gênero no cinema brasileiro	47
3.2. A abordagem semântica/sintática/pragmática de Altman	48
3.2.1. O “esquema do crítico” e o “esquema do produtor”	49
3.2.2. A indústria utiliza vocabulário multigenérico	50
3.2.3. Generificação como um processo contínuo	51
3.2.4. O processo de generificação do gênero musical	51
3.3. Abordagem pragmática da chanchada de Rafael de Luna Freire	53
3.4. Outra vez chanchada: a pornochanchada	59

	5
3.5. Neochanchadas: esboço de uma abordagem pragmática	63
3.5.1. O termo neochanchada não era utilizado como etiqueta dos filmes ...	63
3.5.2. O status de gênero da neochanchada varia dependendo do usuário ...	67
CONCLUSÃO	79
BIBLIOGRAFIA	83
FILMOGRAFIA	89

INTRODUÇÃO

O processo de pesquisa desta monografia remonta ao final do ano 2011. Ainda muito influenciado pela disciplina de estudos do gênero musical ministrada por João Luiz Vieira e Fernando Moraes da Costa no primeiro semestre de 2009, de abordagem semântica/sintática, desenvolvi uma certa obsessão pelo gênero. Tal fixação, que já existia mesmo antes da disciplina como preferência genérica pessoal, levou-me a procurar o máximo de estudos teóricos sobre o musical (em sua maioria, escritos em inglês e sobre o cinema americano) e a investigar seu possível equivalente no cinema brasileiro, o que conduziu a uma segunda obsessão: as chanchadas.

Desta maneira, quando decidi que iria fazer a monografia em 2011, estabeleci como recorte temático analisar um conjunto de filmes que seriam os representantes do gênero musical no cinema brasileiro após a retomada. Partindo do pressuposto semântico/sintático de que todo e qualquer filme que possuísse números musicais poderia ser considerado automaticamente um “musical”, agrupei filmes de ficção completamente distintos entre si sob a mesma rotulação genérica. Esta subdividia-se em pelo menos três subgêneros: os filmes que teriam influência das chanchadas (os da Xuxa e do Didi); os filmes biográficos de cantores famosos (como *Cazuza – O Tempo não Para* ou *Dois Filhos de Francisco*); e tentativas que julgava melhor sucedidas de integração dos números musicais na narrativa, em filmes como *Acquaria* ou *High School Musical – O Desafio*.

Movido por esta ansiedade classificatória, que ambicionava tentar traçar uma certa “história do cinema musical contemporâneo brasileiro”, a monografia acabou por tornar-se uma “poligrafia”, diluída sob um recorte impreciso que abarcava uma quantidade exagerada de filmes. Acabei por não conseguir executar nem metade desta proposta: perdi os prazos de entrega e não consegui defendê-la, o que acarretou na minha reprovação na disciplina naquele semestre.

*

Um tanto desestimulado devido à reprovação, deixei de lado a pesquisa por um tempo, e aproveitei o período que passei em intercâmbio em Lisboa para me dedicar a outros objetos de estudo, embora a ideia de musical ainda perpassasse os trabalhos desenvolvidos lá na Escola Superior de Teatro e Cinema. Ao voltar ao Brasil, retomei os estudos focados na monografia,

desta vez mais influenciado pelo ponto de vista desenvolvido na disciplina dedicada ao suposto gênero do *film noir*, ministrada por João Luiz Vieira e Rafael de Luna Freire no segundo semestre de 2010. Boa parte dos textos teóricos trabalhados nesta última deslocavam o gênero do seu aspecto aparentemente textual (semântico/sintático) para valorizar o papel dos críticos na cunhagem do termo, enfocando na origem e delimitação *a posteriori* do corpus fílmico deste gênero.

Reinicie os estudos a partir da leitura completa do livro *Film/Genre* de Rick Altman, no qual o autor revisa justamente a sua própria teoria de gênero, adicionando o aspecto pragmático, de ênfase historiográfica e que leva em consideração, entre outros aspectos, os diferentes usuários que criam e articulam o vocabulário genérico. Altman enfatiza o papel do crítico-teórico na “generificação” de um determinado gênero, evidenciando o aspecto retrospectivo deste processo. Tal aspecto tornou-se ainda mais claro para mim com relação ao cinema brasileiro ao ler a tese de doutorado de Rafael de Luna Freire, *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*, que demonstra a construção historiográfica da chanchada enquanto termo genérico.

Percebi que meu recorte anterior refletia justamente um posicionamento a-histórico da teoria de gênero, ao agrupar retrospectivamente um grande número de filmes sob o mesmo termo genérico – “o musical brasileiro”. Tal atitude totalizante consideraria o aspecto “musical” como uma característica inerente aos filmes, ignorando suas especificidades estéticas ou o tratamento genérico que receberam na época que foram lançados. Em suma, compreendi que os filmes não “queriam” ser lidos como musicais: eu é que queria que eles fossem lidos como tal.

A partir desta constatação, comecei a repensar o recorte da minha pesquisa, por dois motivos principais. Primeiro, para torná-lo mais estrito, visando não cometer o mesmo erro do primeiro processo monográfico – ou seja, evitar propor-me um tema impossível de ser completado no período de uma monografia. Segundo, porque o meu foco de interesse havia se reconfigurado. A ideia de tentar delimitar semântica ou sintaticamente quais seriam os filmes “musicais contemporâneos brasileiros” não me era mais atraente. Passei a interessar-me mais pelo próprio processo de generificação e como o mesmo acontece, tal qual estaríamos vivenciando atualmente em relação ao termo “neochanchada”.

Assim, este trabalho está dividido em basicamente duas abordagens sobre as supostas “neochanchadas”, que de certa forma refletem cronologicamente a minha mudança de perspectiva sobre o tema.

Através de uma análise semântica/sintática, os capítulos 1 e 2 buscam mapear as principais características comumente atribuídas às chanchadas. Ambos podem ser entendidos como resquícios do meu projeto de monografia de 2011. A partir de conceitos retirados de trabalhos clássicos sobre as chanchadas, como os de João Luiz Vieira e Sérgio Augusto, e de outros mais recentes, como os de Fatimarlei Lunardelli ou Stephanie Dennison e Lisa Shaw, o objetivo será averiguar uma possível permanência de certos aspectos das chanchadas nos nossos objetos de estudo, **os filmes estrelados por Renato Aragão, Xuxa Meneghel ou Angélica após a retomada do cinema brasileiro.**

Já o terceiro capítulo propõe um enfoque preponderantemente pragmático, com base no *Film/Genre* de Rick Altman e nos textos de Rafael de Luna Freire sobre os processos de generificação da chanchada e da pornochanchada. Procuramos traçar um inventário dos variados agentes que articulam o termo neochanchada atualmente, evidenciando que, dependendo dos discursos e lugares de fala de seus usuários, o gênero adquire diferentes significados e corpus filmicos. Finalmente, reconhece-se a argumentação elaborada nos capítulos anteriores como somente uma dentre outras tantas que buscam definir o gênero retrospectivamente, culminando num exercício de autocrítica.

1. PRELIMINARES TEÓRICAS E HISTORIOGRÁFICAS

1.1. A abordagem panorâmica de Dennison e Shaw

O livro *Popular Cinema in Brazil* (2004), das autoras inglesas Stephanie Dennison e Lisa Shaw, pode ser considerado uma tentativa de traçar a possível influência da chanchada que permearia a história do cinema brasileiro. Dividido em capítulos que analisam década por década o chamado “cinema popular” brasileiro, desde os anos 1930 até a retomada na década de 1990, o extenso estudo figura como um ponto de partida para nosso trabalho sobre possíveis neochanchadas.

Em seu capítulo introdutório, utilizando conceitos de autores como Renato Ortiz e Jesús Martín Barbero, Dennison e Shaw discorrem sobre a transformação pela qual passa o Brasil no início do século XX, cuja crescente e acelerada urbanização entra em choque com um país de tradição rural. As autoras argumentam que as principais ansiedades que serão retratadas nas chanchadas nascem justamente das dicotomias inerentes a este processo (rural *versus* urbano, tradicional *versus* moderno, popular *versus* erudito). Delas também se originariam os personagens mais paradigmáticos dos filmes: a figura do caipira (e sua vinda para a cidade), e o malandro, representante das classes populares urbanas, com seu “jeitinho” e “malandragem” típicos. Após estabelecerem como origens culturais do cinema popular brasileiro outras formas de entretenimento da época, como o teatro de revista, o circo, o carnaval e posteriormente o rádio, as autoras passam à análise da produção década por década. Nos extensos capítulos sobre os anos 1930, 1940 e 1950, as autoras traçam, principalmente a partir dos trabalhos de João Luiz Vieira e de Sérgio Augusto, um panorama das principais características das chanchadas, como a relação com o rádio e seus aspectos paródicos sob a perspectiva bakhtiniana do carnavalesco. Muitas análises de filmes são feitas, desde as primeiras produções da Cinédia, Sonofilmes, Brasil Vita Filmes, até o considerado apogeu na Atlântida Cinematográfica.

Estes três capítulos formam a base teórica para a constante comparação que se dará no restante dos capítulos. Neles as autoras investigam as possíveis permanências da matriz da chanchada na produção das demais décadas, demonstrando como suas características foram reutilizadas e reapropriadas em contextos históricos posteriores. Seguindo esta linha, as autoras detectam, na década de 1960, aspectos da chanchada nas obras de Nelson Rodrigues e

Dias Gomes adaptadas para cinema, com análise de *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1973); em obras do cinema novo, como *Garota de Ipanema* (Leon Hirzman, 1967) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969); e nos filmes de José Mojica Marins com seu personagem, Zé do Caixão.

No capítulo sobre a década de 1970, similaridades são reconhecidas nos filmes de Amácio Mazzaropi e d'Os Trapalhões, sendo o primeiro a síntese do caipira, enquanto o quarteto formado pelos personagens Didi, Dedé, Mussum e Zacaria seria uma reinvenção da fórmula humorística da Atlântida, representada na dupla Oscarito e Grande Otelo. As pornochanchadas, com seus personagens-tipo e seus aspectos paródicos, também são analisados, junto a sucessos de público com forte carga erótica produzidos pela Embrafilme no contexto de abertura política: *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *A dama do Lotação* (Neville D'Almeida, 1978). Sobre 1980, temos análises dos filmes *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), *A Estrada da Vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1980) e *Ópera do Malandro* (Ruy Guerra, 1985), bem como comentários sobre a produção de filmes pornográficos explícitos da Boca do Lixo.

O capítulo de particular interesse para nós neste trabalho é o último, dedicado à década de 1990. Este é dividido em três partes: na primeira, analisam-se os filmes que retrabalham a representação do sertão, questão cara ao cinema novo, como *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Eu, Tu, Eles* (Andrucha Waddington, 1999). Na segunda, percebe-se a influência da tradição das chanchadas em três filmes: *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995); *For All: o Trampolim da Vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, 1998); e *Carmem Miranda: Bananas is My Business* (Helena Solberg, 1995). Na terceira parte, fala-se sobre a presença da música popular em dois filmes de Carlos Diegues: *Veja esta canção* (1994) e *Orfeu* (1999).

O esforço das autoras é louvável no sentido de produzir um trabalho o mais abrangente e detalhado possível, que abarca um período tão grande da história do cinema brasileiro (virtualmente, todo o século XX). Randal Johnson elogia o livro por ser “chanchada-cêntrico”, na medida em que oferece um novo paradigma para os estudos de cinema brasileiro no exterior ao deslocar o enfoque central do “Cinema Novo” (dominante no exterior desde os anos 1960) para a chanchada (JOHNSON, 2010, p. 149). Ainda assim, algumas omissões apontariam para uma necessária revisão e até mesmo expansão do estudo. Como exemplos, podemos citar a reapropriação da chanchada no final de 1960 nos filmes do cineasta Roberto

Farias protagonizados pelo cantor Roberto Carlos (SOUZA, 2005; DIAS JR., 2012), ou os filmes de Antônio Calmon, como *Menino do Rio* (1982) e *Garota Dourada* (1984), voltados para o público jovem (CARVALHO, 2010).

Tais omissões podem ser atribuídas tanto a uma falta de espaço, necessária no momento do recorte temático para que o estudo não se torne muito disperso, quanto a um outro aspecto que passa quase despercebido: a variação do significado do termo “popular” no decorrer do livro. O “cinema popular” é tratado como termo genérico que engloba tanto um cinema caracterizado pelo sucesso de público quanto um cinema teoricamente autoral cujas posições políticas e estéticas estão relacionadas com a questão do “popular”. Entretanto, o recorte tende a variar de capítulo para capítulo, por exemplo, quando prioriza-se a análise de filmes relacionados à estética do cinema novo, principalmente nos que tratam das décadas de 1960 e 1980, em detrimento de um cinema mais alinhado com as características da chanchada, no caso da década de 1970.

Embora o próprio estudo lance diferentes olhares e análises aos filmes dependendo do contexto histórico, a ideia de “cinema popular” não é problematizada em si, dando-nos uma falsa impressão de que este “gênero” caracteriza-se desde sempre por diferentes (e por vezes conflitantes) concepções de “popular”, todas ao mesmo tempo. Abordado desta maneira a-histórica, o termo genérico que dá título ao livro não coloca de forma clara e evidente para o leitor que as concepções de “popular” sofreram mudanças através dos anos, adquirindo novos significados, conforme demonstra Miriam de Souza Orsini, que analisaremos no próximo tópico.

1.2. As diferentes concepções do popular no cinema brasileiro

Antes de prosseguirmos para a análise de nossos objetos de pesquisa, julgo válido esclarecermos algumas questões sobre o debate em torno dos diferentes significados que o termo “popular” adquiriu na história do cinema brasileiro. Segundo Miriam de Souza Rossini (2008, p. 359-366), o cinema “convive com a dualidade de ser arte e indústria, com cada uma de suas facetas levando-o para diferentes concepções estéticas e de busca de público.” A principal dicotomia do cinema brasileiro pós-retomada, que seria o desejo de um público amplo e heterogêneo em um contexto de concentração de salas em *shopping centers* e ingressos cada vez mais caros, leva-nos à discussão do que seria o “popular” nesta nova

configuração:

Discutir essas questões é adentrar na própria concepção do que é popular e das traduções que esse popular ganhou em suas aproximações com a indústria cultural, justamente porque essa busca por um público mais amplo leva o cinema a dialogar com elementos daquela indústria, em especial, aquelas mídias que possuem maior acesso como a televisão e o rádio. Daí a demanda que o cinema cada vez mais encontra de ser pautado por outros meios de comunicação (ROSSINI, 2008, p. 359).

Esta aproximação com os meios de comunicação de massa estaria longe de ser fator novo em nosso cinema, sendo uma das principais estratégias de sucesso do início do cinema sonoro e das chanchadas, associadas à rádio:

É o caso, por exemplo, de músicos reconhecidos como populares e que acabaram se tornando astros de cinema ou temas de filme que igualmente arrastaram multidões para as salas escuras. Mais recentemente o diálogo vem se dando com a tevê e as séries televisivas, e seus correspondentes cinematográficos (ibid., p. 359-360).

A partir da análise do livro de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológico* (São Paulo: Brasiliense, 1983), Rossini traça um panorama das diferentes concepções de popular no cinema brasileiro. Se nos anos 1910, “popular era sinônimo de muito frequentado e muito visto pelo público”, nos anos 1920, “popular começa a se referir às condições de produção do produto”, virando sinônimo de produto mal-acabado tecnicamente (se comparado ao produto americano), e destinado às camadas mais pobres da população. Outra concepção que surge junto desta última seria a de que populares seriam os filmes que retratassem os hábitos do povo brasileiro em sua temática, mas de modo “refinado e poético”, tornando o povo “objeto e destinatário” desses filmes.

Nos anos 1950 e 1960, segundo a autora, o embate dessas concepções se acirraria, na distinção entre um cinema popular “entendido como algo que direta ou indiretamente vem do povo” e outro que “pretende dirigir-se ao povo, com intenções didáticas ou destituído delas” (GALVÃO e BERNARDET, 1983, p. 139 *apud* ibid). Um bom filme seria aquele que, na concepção dos cineastas de camadas altas ou médias da população, “usava matéria-prima popular” em sua temática, mas sem os aspectos negativos do popular. Essa concepção entrará em choque com as novas imposições do mercado da indústria cultural que estava se estruturando à época, insinuando um novo aspecto do popular no cinema: “um filme seria

popular se tivesse aceitação do público”, numa concepção que acaba mesclando algumas das anteriores. Assim, torna-se mais frequente trazer para a tela elementos que despertassem o interesse desse público, através da participação de astros populares de outras mídias, ou com filmes que enfocavam as histórias de vida de cantores populares.

Segundo a autora, citando José Mario Ortiz Ramos¹, com o passar dos anos, o meio de comunicação que passa a dialogar mais com o cinema deixa de ser o rádio e passa a ser a televisão. O cinema dos anos 1960, “marcadamente autoral”, se opunha a posturas industrializantes do cinema anterior, repudiando o esquema industrial e suas técnicas estéticas e narrativas, ao mesmo tempo que incorporava o “modo de produção artesanal” às características desses filmes. A partir dos anos 1970, passa-se a contestar essa postura, buscando “equiparar a qualidade técnica dos produtos audiovisuais brasileiros (televisivos, cinematográficos, publicitários) a fim de se conquistar novos públicos”.

A concepção de popular enquanto produto mal-feito vai se diluindo durante as décadas de 1980 e 1990. O público passa a renegar as produções cinematográficas “mal-acabadas”, enquanto se habitua ao produto audiovisual televisivo que, amparado em um esquema de alto movimento de capital financeiro e atualização tecnológica, busca entregar ao espectador um produto bem-acabado esteticamente e narrativamente (ROSSINI, 2008, p. 363). O papel da Rede Globo de televisão é fundamental neste sentido.

Assim, a partir da análise da mutabilidade de significados do termo “popular”, conclui-se que a concepção de popular aplicada ao cinema nacional contemporâneo é diferente das anteriores. Com relação aos filmes populares da retomada, poderia-se afirmar que:

(...) ao contrário dos antigos filmes populares, o acabamento estético e narrativo de seus produtos filmicos vai melhorando, e inovações tecnológicas vão sendo incorporadas à produção. Não podem mais ser compreendidos como populares, portanto, porque mal-feitos, ou porque o povo é o tema da narrativa. Nessa nova fase a aceitação do público é o que conta, e ela está vinculada às injunções da indústria cultural. Ao mesmo tempo, esse público também mudou e refinou sua percepção estética sobre produtos audiovisuais, já que os absorve constantemente através da programação televisiva (ibid., p. 364).

¹ ORTIZ, José Ramos. *Cinema, televisão, publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

A influência da televisão no cinema de sucesso de público no Brasil torna-se ainda mais efetiva com a investida da Rede Globo voltada para o cinema através da Globo Filmes:

A criação da Globo Filmes, em 1998, vai ser a consolidação desse novo filão de cinema popular brasileiro. Resgatando a ideia de um popular que atraia o público, e cujos temas o interessem, ver-se-á que a Globo Filmes vai explorar aquilo que ela tem de mais popular (no sentido mais visto): os programas de sua grade de programação que possuem maior audiência, e os astros e estrelas que nelas atuam (ROSSINI, 2008, p. 364).

Utilizaremos esta última concepção de popular formulada por Rossini, calcada na ideia de aceitação de público e influência da televisão, para analisar os nossos objetos de pesquisa, os filmes comerciais de Renato Aragão e Xuxa Meneghel, em sua quase totalidade apoiados pela Globo Filmes. Distanciaremos-nos, portanto, do capítulo sobre os anos 1990 de Dennison e Shaw, que prioriza a análise dos filmes que revisitam as preocupações do cinema novo ou outros que obtiveram destaque na crítica especializada, e que de certa forma analisa a retomada sob o prisma de concepções de popular predominantes nos anos 1960. Neste sentido, o capítulo 2 deste trabalho pode ser entendido como o preenchimento de uma lacuna no livro das autoras (que limitam-se a citar a existência de tais filmes em uma nota de rodapé), ao mesmo tempo em que fazemos uma expansão até o final dos anos 2010.

1.3. Contextualização histórica: Didi, Xuxa e a retomada

A extinção da Embrafilme por Fernando Collor de Melo em 1990, uma das primeiras iniciativas de seu governo neoliberal, leva à uma virtual paralisação da produção cinematográfica no Brasil. Segue-se a este cenário um período de reestruturação da produção, conhecido como a “retomada”, marcado principalmente pelas iniciativas de Estado em prol da realização de filmes de longa-metragem através de leis de incentivo fiscal. Se por um lado a produção estava garantida, o mecanismo demonstrou-se ineficiente com relação à distribuição e exibição, acarretando uma produção muito maior do que o seu escoamento comercial, situação que aos poucos foi tentando ser solucionada (CAETANO *et al.*, 2005). Deste contexto emerge uma das principais questões deste período: a tentativa do cinema brasileiro de reencontrar seu público, de ser visto pelos espectadores.

A produção de filmes estrelados pelos Trapalhões ou por Xuxa Meneghel também

sofreu com o fim da Embrafilme, sendo paralisada desde o início da década de 1990. No caso dos filmes do quarteto de comediantes, esta paralisação possuía um agravante a mais: a morte de dois de seus integrantes. Zacaria morre pouco depois da produção de *Uma Escola Atrapalhada* (Antonio Rangel, 1990). Os dois últimos filmes desta fase, *Xuxa e os Trapalhões em O Mistério de Robin Hood* (1990) e *Os Trapalhões e a Árvore da Juventude* (1991, ambos dirigidos por José Alvarenga Jr.) são protagonizados somente pelo trio Didi, Dedé e Mussum, antes da morte deste último em 1994.

Basicamente três fatores podem ser apontados como fundamentais para a retomada da produção desses filmes, contribuindo para a viabilização e sucesso comercial dos mesmos. A primeira delas foi a criação de mecanismo de incentivo, como a Lei Rouanet, e principalmente a criação da Lei do Audiovisual, que através do seu Artigo 1º permite que empresas renunciem a uma percentagem do Imposto de Renda devido, revertendo-os para a produção de filmes de longa-metragem. Em contrapartida, a logomarca da empresa é vinculada nos créditos iniciais e finais do filme, bem como em todo o seu material de divulgação.

A associação a filmes estrelados por artistas famosos como Renato Aragão e Xuxa Meneghel provou-se bastante atraente para muitas empresas, devido ao conseqüente potencial de visibilidade para suas marcas, dentre eles produtos direcionados ao consumo familiar ou doméstico, e principalmente os voltados ao público infantil, como biscoitos, calçados e brinquedos. Pelo menos oito marcas diferentes, como pastas de dentes, sorvetes, uma rede de supermercado e uma loja de roupas, apoiaram *Xuxa Requebra* (Tizuka Yamazaki, 1999), o primeiro filme da apresentadora depois da retomada. O entendimento incorreto da lei levou os produtores a incluir *merchandising* dos mesmos produtos dentro dos próprios filmes, o que justifica uma exagerada profusão de propaganda em alguns deles; tal erro seria corrigido aos poucos.

O segundo fator seria o mecanismo possibilitado pelo Artigo 3º da Lei do Audiovisual. Através dele, as empresas estrangeiras de distribuição atuantes no Brasil (as chamadas *majors*) poderiam abater 70% do Imposto de Renda devido, desde que o referido valor fosse investido na produção de obras audiovisuais de curta, média ou longa-metragem, bem como telefilmes e séries. Dentre as vantagens para o investidor estão a isenção do pagamento do CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, incidente sobre 11% da remessa de lucros para o exterior) e tornar-se coprodutor da obra. A

participação nos lucros dos filmes incentivava certo empenho na distribuição: se o aporte financeiro inicial era através de lei de incentivo, os lucros posteriores eram reais, e portanto um bom desempenho comercial do filme era interessante para as distribuidoras. Ao mesmo tempo, estas inevitavelmente priorizariam filmes com altos potenciais de retorno financeiro, como o caso dos estrelados por artistas famosos.

A Columbia Pictures em associação com a Art Films distribuíra boa parte dos últimos filmes dos Trapalhões e da Xuxa produzidos até 1991 (LUNARDELLI, 1996, p. 100) e ambas distribuirão *O Noviço Rebelde* (Tizuka Yamazaki, 1997), filme que retoma o personagem do Trapalhão Didi e seu companheiro Dedé. A parceria com a então renomeada Columbia Tristar irá persistir por outros três filmes do Trapalhão, *Simão, o Fantasma Trapalhão* (Paulo Aragão, 1998), *Didi, o Cupido Trapalhão* (Paulo Aragão e Alexandre Boury, 2003) e *Didi quer ser criança* (Alexandre Boury e Fernando Boury, 2004), sendo rapidamente interrompida em *O Trapalhão e a Luz Azul* (Paulo Aragão e Alexandre Boury, 1999), distribuído pela Lumière. Os três últimos filmes do Trapalhão – *Didi, o Caçador de Tesouros* (2006), *O Cavaleiro Didi e a Princesa Lili* (2006) e *O Guerreiro Didi e a Ninja Lili* (2008, todos dirigidos por Marcus Figueiredo) – tiveram a distribuição a cargo da Buena Vista International.

No caso dos novos filmes da Xuxa, a parceria mais duradoura será com a Warner Bros., distribuidora da maioria de seus filmes: *Xuxa Popstar* (2000), *Xuxa e os Duendes* (Paulo Sérgio de Almeida e Rogério Gomes, 2001), *Xuxa e os Duendes 2* (Paulo Sérgio de Almeida, Rogério Gomes e Márcio Vito, 2002), *Xuxa Abracadabra* (Moacyr Góes, 2003), *Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida* (Moacyr Góes, 2004), *Xuxinha e Guto contra os Monstros do Espaço* (Clewerson Saremba e Moacyr Góes, 2005) e *Xuxa em Sonho de Menina* (Rudi Lagemann, 2007). As exceções serão os filmes distribuídos pela Fox Film do Brasil, *Xuxa Requebra* (1999) e *Xuxa Gêmeas* (Jorge Fernando, 2006); e *Xuxa em O Mistério de Feiurinha* (Tizuka Yamazaki, 2009), distribuído pela PlayArte Pictures.

O terceiro fator importante será a ampla divulgação dos filmes na mídia televisiva. Segundo Lia Bahia Cesário, o cinema brasileiro encontrou um forte concorrente no campo audiovisual com o crescimento da televisão (e mais especificamente, da Rede Globo) durante os anos 1980, que “se solidificou no mesmo período em que a Embrafilme entrava em decadência, concentrando em um único grupo midiático a produção audiovisual nacional, o que a garantiu grande poder político, econômico e cultural” (CESÁRIO, 2010, p. 140). A influência e participação da televisão no cinema, que já esboçava-se há algum tempo, irá

concretizar-se durante a retomada, conforme sintetiza Cesário:

A partir do final da década de 1990, o cinema nacional ganha novo impulso com a criação da lei Rouanet e da Lei do Audiovisual. Mudanças estruturais são percebidas nessa nova fase do cinema nacional. Uma das mais relevantes é participação da TV no cinema brasileiro. A televisão já exercia influência sobre o filme brasileiro, mesmo antes da criação da Globo Filmes, são exemplos desse processo os filmes dos Trapalhões e da Xuxa, que ocuparam lugar de destaque de público do cinema nacional. Mas é a criação da Globo Filmes que institucionaliza a relação cinema e televisão no Brasil. A articulação entre cinema e televisão não veio via legislação, ela ocorreu por meio de coproduções e da influência da estética e narrativa televisiva para os filmes nacionais nos anos 2000, com a criação da Globo Filmes (ibid., p. 140).

Cesário argumenta que esta entrada da televisão no campo cinematográfico faz parte de um projeto maior de fortalecimento do produto audiovisual brasileiro no contexto mundial:

A participação do departamento de cinema Globo, maior empresa de comunicação do país, na atividade cinematográfica pode ser percebida como uma estratégia política da TV Globo em resposta à ameaça da internacionalização da cultura. A revitalização do discurso nacionalista se dá tanto no cinema brasileiro, quanto na TV Globo no final dos anos 1990, numa tentativa de tornar o conteúdo brasileiro competitivo em relação ao produto americano, o que pode ser considerado uma oportuna demonstração de forças em um campo dominado pelo produto estrangeiro. Nesse panorama, o audiovisual nacional se apresenta como um ingrediente político de afirmação cultural em um cenário de globalização (ibid., p.135-136).

A Globo Filmes passaria a atuar no cinema basicamente em três modalidades. A primeira seria a produção com dinheiro próprio (por não poder beneficiar-se de leis de incentivo), e que limitou-se a poucos títulos, geralmente versões cinematográficas de séries televisivas. A segunda seria o apoio com divulgação a filmes de baixo-orçamento. Já a terceira, mais recorrente, seria a associação a produtoras independentes, em regime de coprodução mais intenso, através da assessoria a aspectos estéticos e principalmente do planejamento de divulgação do filme, como descreve Pedro Butcher:

Quando a Globo Filmes se associa a um filme, não entra com financiamento direto. O que ela oferece é um acordo que garante amplo espaço em mídia televisiva na ocasião do lançamento. Dependendo das intenções do distribuidor (que investirá em número de cópias e terá as outras despesas de promoção) e da percentagem da sua participação no filme, esse espaço pode ser mais ou menos amplo. O importante é que a Globo dá a certeza de uma estrutura nacional de divulgação que pode se dar nos formatos

tradicionais (anúncios e *spots* de TV) ou na chamada *cross media* (citação e promoção nos programas da casa). Dessa maneira, a Globo demonstrou imenso poder para alavancar o filme nacional naquilo que ele tem como maior fraqueza em relação ao produto norte-americano: os altos investimentos em *marketing* (BUTCHER, 2005, p. 75).

Como apontam tanto Cesário quanto Dennison e Shaw (2004, p. 175-176), os filmes dos Trapalhões e da Xuxa nos anos 1970 e 1980 beneficiaram-se indiretamente da popularidade e excesso de exposição de seus protagonistas na televisão para alcançar o sucesso de bilheteria, figurando portanto como bons exemplos de antecedentes da relação entre cinema e televisão que se institucionalizaria definitivamente na retomada, com a criação da Globo Filmes. Não surpreende-nos, portanto, que a primeira coprodução lançada pelo selo Globo Filmes tenha sido justamente um filme estrelado por Renato Aragão, *Simão, o Fantasma Trapalhão* (1998), após o sucesso de *O Noviço Rebelde* no ano anterior. A partir de *Simão*, todos os filmes do Trapalhão serão coproduzidos pela Globo Filmes, assim como os filmes da Xuxa a partir de *Xuxa e os Duendes* em 2001.

Entre 1997 e 2001, os filmes de Didi e Xuxa foram primeiro lugar em número de espectadores no ano em que foram lançados. Em 1997 e 1998, os dois longas de Renato Aragão foram praticamente os únicos a alcançar a difícil marca de mais de um milhão de espectadores². Entre 1999 e 2001, os mais assistidos foram os filmes da Xuxa, com mais de dois milhões de espectadores cada (em 2002, ela só perdeu para *Cidade de Deus*).

Filmes com mais de 1 milhão de espectadores entre 1995 e 2002		
Posição	Título	Nº de espectadores
1º	<i>Cidade de Deus</i> (2002)	3.370.871
2º	<i>Xuxa e os Duendes</i> (2001)	2.657.091
3º	<i>Xuxa Popstar</i> (2000)	2.394.326
4º	<i>Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas</i> (2002)	2.301.152
5º	<i>O Auto da Compadecida</i> (2000)	2.157.166
6º	<i>Xuxa Requebra</i> (1999)	2.074.461
7º	<i>Simão, o Fantasma Trapalhão</i> (1998)	1.658.136
8º	<i>Central do Brasil</i> (1998)	1.593.967
9º	<i>O Noviço Rebelde</i> (Renato Aragão)	1.501.035
10º	<i>A Partilha</i> (2001)	1.449.411
11º	<i>Carlota Joaquina</i> (1995)	1.286.000
12º	<i>O Quatrilho</i> (1995)	1.117.754

² *Central do Brasil* também alcançou mais de 1 milhão de espectadores, ficando com o segundo lugar de 1998.

A importância dos mesmos em termos de público para o período inicial da retomada pode ser ilustrado na tabela acima, elaborada a partir de dados da Ancine³ – dos 12 filmes que atingiram mais de um milhão de espectadores, metade foi de filmes destes artistas.

O interesse das redes exibidoras por estes filmes capitaneados por celebridades, visto o alto potencial de arrecadação, também contribuiu para números tão positivos. Nos demais anos, embora percam gradativamente popularidade, tais filmes continuam se destacando em termos de público, perdendo somente para outros títulos também apoiados pela Globo Filmes. Em um levantamento dos filmes com maior número de espectadores até 2010⁴, três filmes da Xuxa aparecem entre os 20 mais assistidos: *Xuxa e os Duendes*, *Xuxa e os Duendes 2* e *Xuxa Abracadabra* ocupam os 13º, 17º e 19º lugares, respectivamente. Se considerássemos somente até 2005, os mesmos filmes estariam nos 8º, 10º e 12º lugares.

O sucesso de público levou a uma relativa euforia de industrialização do cinema brasileiro e crença no “popular” como o principal aspecto motivador deste processo. Tal discurso pode ser percebido particularmente em declarações emitidas pela figura responsável pela produção da maioria destes filmes, o produtor Diler Trindade, como a transcrita abaixo:

Existe no Brasil um preconceito, uma cultura de desprezo pelo popular, e que nós absolutamente não concordamos. Ao contrário, nós exaltamos o popular brasileiro, e acreditamos que justamente esse tipo de produto é que ensinará a formação de uma indústria cinematográfica no Brasil. E a Xuxa é a locomotiva desse processo. São justamente os filmes da Xuxa atualmente que permitem grandes públicos no cinema, permitem uma diversão popular que penetra no interior do Brasil, superando inclusive propriedades ou marcas, *franchises* tradicionais como a Disney, por exemplo⁵.

A produtora de Diler, anteriormente chamada Dreamvision, já havia sido responsável pelos filmes anteriores estrelados por Xuxa Meneghel, entre eles *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (Anna Penido e David Sonnenchein, 1989), *Lua de Cristal* (Tizuka Yamazaki, 1990) e o filme dos Trapalhões do mesmo ano, *Xuxa e os Trapalhões em O Mistério de Robin Hood*, além de tentar capitalizar com um filme das Paquitas (assistentes de palco do programa da apresentadora) em *Sonho de Verão* (Paulo Sérgio de Almeida, 1990). Renomeada para Diler & Associados, a produtora apostará na mesma estratégia de atuação na retomada, associando-se

³ “Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2010) por ano de lançamento” compilado pela Superintendência de Acompanhamento de Mercado. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_ano_1.pdf>.

⁴ Catálogo da Mostra *Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 Questões*, p. 83.

⁵ Tanto esta quanto a próxima citação de Diler Trindade foram transcritas de uma entrevista com o produtor, disponível nos extras do DVD de *Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas*.

à artistas da televisão de grande apelo popular em seus filmes.

A associação entre Diler e a Xuxa Produções renovou-se desde seu primeiro filme da retomada, *Xuxa Requebra*, em uma parceria que rendeu oito filmes antes de ser rompida em 2007 – os dois últimos filmes de Xuxa foram produzidos pela Conspiração Filmes. A partir de 2003, com *Didi, o Cupido Trapalhão*, a Diler & Associados passou a produzir também todos os filmes do Trapalhão, associada à Renato Aragão Produções Artísticas. A renovação das associações foi acompanhada pelo retorno de profissionais ligados a produções anteriores, como os cineastas Paulo Sérgio de Almeida e Tizuka Yamazaki, bem como a introdução de novos diretores provenientes da televisão, como Jorge Fernando e Moacyr Góes⁶.

Retomou-se também a estratégia de lançar os filmes nos períodos de férias (julho e dezembro), que tem por finalidade atingir com maior eficiência o público-alvo destes filmes: o público infantil e seus acompanhantes. Assim, o filme é pensado para agradar o seu público iminentemente familiar como um todo, contendo elementos que pudessem agradar as diversas faixas etárias ao mesmo tempo (crianças, jovens e adultos). Podemos ver esta estratégia para entreter ao máximo o público pagante descrita detalhadamente no depoimento de Diler abaixo, com relação a *Xuxa e os Duendes 2*:

Um filme da Xuxa é um filme basicamente para crianças, todas as crianças esperam sempre um filme da Xuxa. Acontece que criança não vai ao cinema sozinha, então um filme da Xuxa é sempre um filme pra toda a família. Tem entretenimento para os pais, entretenimento para as mães. Então por isso a presença de grandes deusas ao lado da Xuxa, como Vera Fisher e Zezé Motta, é uma garantia de que os adultos também terão entretenimento. E nesse filme há uma coisa muito especial também, que é o entretenimento para os adolescentes, principalmente para as meninas adolescentes, românticas, por que temos um outro encontro inédito e extraordinário nesse filme, que é o encontro romântico entre Kira, a Duende da Luz, e o professor Rafa, ou seja, Xuxa e Luciano Zafir. Isso é maravilhoso, isso é realmente um momento mágico também. Então aguardemos o nosso público para apreciar todas essas atrações extraordinárias que nós estamos levando para eles.

Esta estratégia provou-se bastante lucrativa e eficiente, contribuindo para o estabelecimento de verdadeiras franquias ao redor do nome destes artistas infantis ao viabilizar uma produção contínua, praticamente anual, com ritmo industrial e voltada completamente para a busca do sucesso comercial. Uma consequência disto é que a Diler &

⁶ Moacyr Góes, cujo início de carreira foi no teatro, também dirigirá os filmes protagonizados pelo Padre Marcelo Rossi, *Maria, Mãe do Filho de Deus* (2003) e *Irmãos de Fé*, tentativas da Diler & Associados de sedimentar um filão de filmes religiosos estrelados por artistas televisivos.

Associados destaca-se como a produtora mais bem sucedida da retomada em números de espectadores⁷: 10 de seus filmes obtiveram mais de 1 milhão de espectadores, totalizando uma soma de mais de 19 milhões espectadores.

Se a iniciativa dos próprios artistas (através de suas produtoras) foi fundamental nesta fórmula, igualmente imprescindível foi o papel de Diler Trindade neste processo, na medida em que o produtor se impunha como agente criativo dos filmes que produzia, interferindo diretamente no resultado estético alcançado no produto final. A ênfase no caráter autoral dos estudos de cinema no Brasil tende a menosprezar este papel mais efetivo do produtor, como se o mesmo fosse virtualmente inexistente no país, sendo exclusividade de cinematografias mais industrializadas, como a americana. Entretanto, os depoimentos citados aqui parecem contradizer este senso comum, revelando uma interferência ativa e recorrente do produtor sobre os filmes que produz, aspecto que talvez devesse ser melhor estudado em outra oportunidade, tanto com relação aos filmes de Diler Trindade como a de outros produtores contemporâneos.

⁷ Fonte: “Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2010) por produtora”, compilado pela Superintendência de Acompanhamento de Mercado. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_ano_1.pdf>.

2. CINEMA COMERCIAL DA RETOMADA E CHANCHADAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Neste capítulo, enumeraremos alguns elementos considerados característicos da chanchadas, investigando a possibilidade de uma certa permanência da influência desta tradição no cinema comercial contemporâneo, nomeadamente nos filmes estrelados por Xuxa e Renato Aragão. Ao mesmo tempo, buscaremos compreender de que formas tais aspectos foram reconfigurados devido aos novos contextos de produção.

Para tal, utilizaremos o cânone de características da chanchada estabelecido nos estudos de João Luiz Vieira, principalmente em textos como “Este é Meu, é Seu, é Nosso: Introdução à Paródia no Cinema Brasileiro” (1983) e “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”, de 1987, recorrendo a outros autores quando necessário. Também utilizaremos o livro de Fatimarlei Lunardelli, *Ô Psit! O Cinema Popular dos Trapalhões* (1996), profundamente influenciado por estes dois estudos e que considera o cinema do quarteto cômico como uma derivação da chanchada.

Se a filmografia dos Trapalhões parece retomar alguns aspectos das chanchadas, da mesma forma os filmes mais recente de Didi bebem da fonte dos filmes do quarteto. Até os filmes da Xuxa poderiam ser considerados uma ramificação dos Trapalhões, uma vez que a Rainha dos Baixinhos já havia co-estrelado vários filmes destes cômicos antes de começar sua carreira solo no cinema infantil. Uma hipótese preliminar seria, portanto, a de que a retomada para os filmes destes artistas significaria não só um reinício da produção dos filmes, mas também a retomada de certos aspectos característicos de um cinema comprovadamente popular em momentos anteriores do cinema brasileiro (o d'Os Trapalhões), cuja matriz mais remota seria a chanchada.

2.1. A presença de cantores populares e números musicais

A presença abundante de artistas de sucesso da música popular da época nos novos filmes de Xuxa e Renato Aragão será uma das principais formas de atrair o seu público-alvo para as salas de cinema. Esta estratégia não é nova na cinematografia brasileira, e constituiria uma das principais características das chanchadas que, segundo Vieira, seriam um diferencial em relação ao produto estrangeiro que garantiam popularidade, retorno financeiro e

consequente manutenção da produção:

A inovação do som permitiu a visualização das vozes de cantores e cantoras já populares no disco e no rádio, ao ritmo de sambas e marchinhas inscrites, por sua vez, no universo maior do carnaval. [...] não restam dúvidas de que, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, a união entre o cinema e a música brasileira, identificada para sempre com o cinema que se fez no Rio de Janeiro, possibilitou a sobrevivência do cinema brasileiro nas telas do país (VIEIRA, 1987, p. 141).

Lunardelli considera os números musicais presentes na maioria dos filmes dos Trapalhões como rupturas narrativas, que possuiriam inverossimilhança característica de “um cinema com raízes populares”, cujas matrizes seriam o circo e as chanchadas. Uma mudança seria ressaltada com relação a estas últimas, já que, ao invés do rádio, a mídia de massa que passa a influenciar tanto as tramas quanto a escolha dos cantores passa a ser a televisão, desde o primeiro filme dos cômicos, de 1965:

No primeiro filme protagonizado por Renato Aragão e Dedé Santana, a estrutura narrativa se assemelha às chanchadas, onde a trama era suspensa para a apresentação de um número musical. Desfilam em *Na Onda do Iê, Iê, Iê* não os artistas do rádio e carnavalescos de outrora, mas os sucessos da “Jovem Guarda”. Programas de calouros da TV Excelsior, festivais de música e festas particulares, servem de cenário para números musicais com Wanderley Cardoso, Rosemary, Clara Nunes, Wilson Simonal e grupos como The Fevers, The Brazilian Beatles e Renato e seus Blue Caps (LUNARDELLI, 1996, p. 93).

A autora cita outros exemplos de filmes com números musicais, como *Os Saltimbancos Trapalhões* (J. B. Tanko, 1981) e *Os Vagabundos Trapalhões* (J. B. Tanko, 1982), bem como filmes mais recentes com a presença de jovens músicos com apelo para o público adolescente, como *Os Heróis Trapalhões* (José Alvarenga Jr., 1988) e *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (Flávio Migliaccio, 1989), este último também com um programa de calouros servindo como pano de fundo (ibid., p. 94).

Nos novos filmes do Trapalhão produzidos a partir de 1997, a presença de cantores famosos é recorrente, principalmente nos primeiros filmes. Em *O Noviço Rebelde* (1997), temos a presença de Sandy & Junior, Débora Blando, Chitãozinho e Xororó e Marcelo Augusto. Este último também participa cantando em *Simão, o Fantasma Trapalhão* (1998), que conta ainda com a presença da cantora Ivete Sangalo. Já em *O Trapalhão e a Luz Azul*

(1999), um programa de televisão apresentado pelo VJ da MTV Cazé é a oportunidade para performances das bandas O Rappa, Os Raimundos, SNZ e Caxa e sua Banda.

Didi, o Cupido Trapalhão (2003) conta com as participações do grupo Falamansa e de artistas como Daniel, Vavá, Kelly Key e Marina Elali, enquanto em *Didi quer ser criança* (2004) a única participação musical é da cantora Luka. Os demais filmes de Didi até 2008 – *Didi, o Caçador de Tesouros* (2006), *O Cavaleiro Didi e a Princesa Lili* (2006) e *O Guerreiro Didi e a Ninja Lili* (2008), todos dirigidos por Marcus Figueiredo – não apresentam participação de cantores em números musicais.

Os filmes estrelados por Xuxa Meneghel, de maneira geral, possuem uma forte presença de músicas cantadas pela própria apresentadora, seja em números musicais, em músicas-tema ou nas músicas de abertura e créditos. Além disso, seus filmes também procuraram, mais até que os filmes de Aragão, contar com participações especiais de cantores famosos na época, na maior quantidade possível. Neste sentido, *Xuxa Requebra* (Tizuka Yamazaki, 1999) se destaca pela participação em massa de artistas como Daniel, Claudinho e Buchecha, Terra Samba, Cheiro de Amor, Fat Family e Vinny. *Xuxa Popstar* (2000) segue a mesma linha, com o surpreendente número de 9 participações musicais: Leonardo, Débora Blando, Maurício Manieri, Harmonia do Samba, É o Tchan, As Meninas, Os Travessos, KLB, além da tentativa de lançar a carreira do estreante Marcus Chadler. Se o número de cantores é o máximo possível, também busca-se o máximo de diferentes estilos e ritmos musicais (sertanejo, funk, axé, pagode e música *pop*) a fim de abarcar os diferentes gostos do público (ao passo que a presença do samba é praticamente inexistente).

As narrativas destes dois filmes acompanham os bastidores, respectivamente, de uma companhia de dança e de uma agência de moda, ambos se enquadrando nos moldes do *backstage musical*: o processo de produção de um espetáculo é a própria trama do filme, o que permite a inserção de números musicais. Tal inserção possui diversos graus de integração com a narrativa nos próprios filmes, sendo alguns deles integrados enquanto outros bastante desconexos, levando a uma sensação de que foram improvisados⁸. Alguns deles não estavam previstos no roteiro, e foram acrescentados posteriormente a pedido de Marlene Mattos, produtora de Xuxa Meneghel e associada aos filmes na época, com base em pesquisas de

⁸ Dois exemplos de momentos musicais que parecem deslocados. Em *Xuxa Requebra*, enquanto a protagonista chora a morte da avó, começa a animada performance do grupo de axé Terra Samba, que se desenvolve em paralelo (!) à cena dramática. Já em *Xuxa Popstar*, Xuxa abre a porta de sua casa e se surpreende com a presença dos cantores do grupo Os Travessos; sem muita motivação, Xuxa os convida a cantar (“Já que estão aqui, podem cantar!”).

popularidade dos cantores a fim de alavancar tanto a venda de ingressos quanto a venda de CDs das trilhas sonoras dos filmes⁹.

A falta de integração entre os números musicais e a narrativa foi amplamente criticada à época, tal qual as chanchadas eram criticadas pelo mesmo aspecto. Tentativas de maior integração aparecem em filmes como *Xuxa e os Duendes* (Paulo Sérgio de Almeida e Rogério Gomes, 2001), com canções interpretadas por Angélica e Wanessa Carmargo como fadas; *Xuxa e os Duendes 2* (Paulo Sérgio de Almeida, Rogério Gomes e Márcio Vito, 2002), com sequências inteiras encenadas com música de fundo, cantadas pelos próprios personagens e que reiteram a narrativa, verdadeiros “momentos musicais”¹⁰; *Xuxinha e Guto contra os Monstros do Espaço* (Clewerson Saremba e Moacyr Góes, 2005), uma animação com números musicais; ou *Xuxa Gêmeas* (Jorge Fernando, 2006), com números integrados estrelados pela própria Xuxa. Os filmes da apresentadora, tais quais os filmes de Aragão, foram diminuindo a quantidade de performances musicais nos filmes gradativamente.

Independente do nível de integração dos números com a narrativa – o que para nós, nesta pesquisa, não é considerado um fator determinante de juízo de valor nem positivo nem negativo –, o que é importante apontar é que a participação de cantores de sucesso busca travar um diálogo com a popularidade destes na televisão¹¹. Os mesmos artistas poderiam ser vistos frequentemente em programas de auditório existentes na época dos filmes, como o “Domingão do Faustão” (Globo), o “Domingo Legal” apresentado por Gugu Liberato (SBT), o programa “H” de Luciano Huck (Band, em 1998) e, no caso dos filmes da Xuxa, os convidados de seu próprio programa na época, o “Planeta Xuxa” (Globo). Não rara também é

⁹ Informação retirada de reportagem, disponível em: <<http://www.terra.com.br/cinema/infantil/popstar.htm>>.

¹⁰ Amy Herzog denomina como “momentos musicais” os momentos em que a suposta hierarquia entre imagem e som inverte-se, e a música passa a exercer uma “força dominante” sobre a obra fílmica, chamando atenção para si mesma e para seu conteúdo. Sem problematizar este termo, basta apontar que este conceito, mais simples e mais abrangente que o conceito de “número musical” serve-nos para analisar sequências de obras que não necessariamente seriam consideradas números musicais (HERZOG, 2010, p. 6).

¹¹ Esta afirmação não visa menosprezar o papel das próprias gravadoras ou da rádio neste processo, mas é inegável que o agente de maior força no sentido de influenciar na popularidade, e por consequência, na escolha dos artistas, foi a televisão. Um superficial levantamento das gravadoras dos artistas presentes nestes filmes revelam uma heterogeneidade de *labels* nos filmes, e em nenhum deles há um monopólio de artistas de uma só gravadora, embora existam casos em que a maioria o são. No caso de *Xuxa Popstar*, por exemplo: embora a maioria dos artistas sejam da Abril Music (3), há também artistas da Polygram/Universal Music (2), Warner Music (1), BMG/RCA (1), Radar Records (1) e SomLivre (1). Da mesma forma, a distribuidora parece ter pouca influência na escolha dos artistas: o filme foi distribuído pela Warner, e nem por isso o seu braço fonográfico deixou de ter somente um artista. No caso de *Xuxa Requebra*, a Universal Music é uma das apoiadoras do filme via lei de incentivo (de acordo com a logomarca no próprio poster do filme), o que poderia justificar a inclusão de pelo menos dois de seus artistas no filme (a distribuidora era da Fox Film do Brasil). Surpreendentemente, como se poderia pensar, a Som Livre, braço fonográfico da Rede Globo, possui poucos artistas em cada filme. De maneira geral, a conclusão a qual se chega é de que a popularidade na televisão tende a ser o fator mais determinante para a escolha dos artistas.

a aparição desses mesmos apresentadores nos filmes, fazendo participações ou papéis, como Gugu Liberato em *Noviço* ou *Xuxa e os Duendes* ou Hebe Camargo e Ana Maria Braga em *Xuxa e os Duendes 2*. A única participação de destaque em *Xuxa Abracadabra* (Moacyr Góes, 2003) também revela relação com a televisão: o grupo Rouge, formado no *reality-show* “Popstars” do SBT.

As músicas podem influenciar em nomes dos filmes e de seus personagens, algo detectado em inúmeras chanchadas (DENNISON e SHAW, 2004, p. 70). A inclusão da música “Requebra”, do cantor Vinny, na trilha sonora de *Xuxa Requebra* (que chamava-se provisoriamente *Férias muito loucas* durante a produção) mudou o nome do filme, e esta passou a ser sua música tema¹². O caminho contrário foi percorrido em *Xuxa Popstar*, para o qual a música-tema foi encomendada a Maurício Manieri, na tentativa de repetir a bem-sucedida associação entre música-tema e título do filme.

A indústria musical e a televisão também influenciam os filmes na medida em que uma certa linguagem videoclíptica, marcada pela montagem rápida e fragmentada, passa a estar presente nos momentos musicais, bem como uma decupagem que simula as várias câmeras e enquadramentos dos programas de auditório. Um exemplo ilustrativo é justamente a música-tema de *Xuxa Requebra*: o cantor Vinny aparece vestido de pipoqueiro¹³, distribuindo pipoca para crianças, até que começa a cantar. O número se desenvolve em montagem paralela, mesclando as imagens anteriores à outras do cantor olhando para a câmera e cantando em outro ambiente, como um videoclipe paralelo à narrativa¹⁴. Não nos surpreende que uma versão reeditada deste trecho do filme tenha se tornado o próprio videoclipe da música na época¹⁵.

¹² “A princípio, o título do filme seria 'Férias Muito Loucas', mas, segundo o produtor Diler Trindade, 'o novo nome vai direto ao assunto e tem mais possibilidades de arrastar o povo para o cinema.'” In LEE, Anna. “Xuxa começa a rodar filme para o verão do ano 2000”. Ver Bibliografia (Recortes de Jornal).

¹³ Caracterizar os artistas como trabalhadores será uma estratégia executada durante todo o filme para criar oportunidade para números musicais: o mesmo ocorre com Claudinho e Buchecha (pedreiros) ou a Banda Cheiro de Amor (policiais).

¹⁴ Esta prática é levada às últimas consequências em um filme como *Um Show de Verão* (Moacyr Góes, 2004), também da Diler & Associados e estrelado por Angélica, no qual a maioria dos números musicais são literalmente videoclipes dos artistas inseridos na narrativa, com pouca (ou mesmo nula) ligação diegética com a trama.

¹⁵ O videoclipe encontra-se nos extras do DVD oficial de *Xuxa Requebra*.

2.2. Personagens-tipo e *star-system* televisivo

Vieira aponta como uma das principais características da estrutura formuláica das chanchadas a presença de personagens-tipo representados pelos mesmos atores em vários filmes. Nas chanchadas da Atlântida, o autor destaca a recorrência da mocinha e do mocinho interpretados por Eliana Macedo e Anselmo Duarte (posteriormente substituído por Cyll Farney); Oscarito e Grande Otelo formavam a dupla cômica, enquanto José Lewgoy era o eterno vilão (VIEIRA, 1987, p. 161-163). Outros tipos seriam reconhecíveis, como o “coroa” mulherengo de Zé Trindade, marido da “coroa” dominadora de Violeta Ferraz, ou a empregada ou dona de pensão interpretada por Zezé Macedo (ibid., p. 175). A este conjunto poderíamos adicionar o personagem insinuatamente homossexual, efeminado e caricato, muitas vezes interpretado por Catalano.

Segundo Vieira, “a triangulação herói/mocinha/vilão entre atores que formariam o núcleo central da maioria das comédias posteriores” era uma “relação de redundância necessária a um esquema de produção ininterrupta” (ibid., p. 161), que buscava representar figuras familiares ao público pagante na narrativa dos filmes, em uma estratégia de inserção que visava a fidelização do mesmo:

O cinema brasileiro, através das comédias produzidas principalmente no Rio de Janeiro, marcou esse espaço de inserção do homem simples brasileiro em suas narrativas e na constituição do mercado consumidor de filmes. Jogando habilmente com o processo de identificação entre o mundo da tela e o universo do espectador, a comédia carioca, em sua recriação do real, consagrou tipos populares como o herói espertalhão e desocupado, os mulherengos e preguiçosos, as empregadas domésticas e as donas de pensão, os nordestinos migrantes, além de outros tipos que viviam os dramas e a experiência do desenvolvimento urbano (ibid., p. 174).

A estrutura das chanchadas também é descrita em termos de personagens-tipo por Carlos Manga, em depoimento a Sérgio Augusto: “Manga fixa quatro situações básicas ou 'estágios': 1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde a vantagem e é vencido” (AUGUSTO, 1989, p. 15). A descrição da estrutura básica dos filmes d'Os Trapalhões segundo Lunardelli não se distancia muito do modelo referido acima pelo diretor:

A maioria dos filmes traz um casal romântico, envolvido direta ou indiretamente com o nó da intriga, ao

qual Os Trapalhões também estão veiculados, todos unidos contra um grupo de antagonistas. Em geral, Os Trapalhões não lideram a ofensiva, mas são chamados a auxiliar na reparação de um dano, sendo posteriormente recompensados (LUNARDELLI, 1996, p. 76).

Lunardelli ressalta Oscarito como inspiração para o início de carreira de Renato Aragão, relacionando seus primeiros filmes em dupla com Dedé Santana como uma revisitação da dupla cômica das chanchadas (ibid., p. 60). Estabelecidos como um trio e posteriormente como um quarteto (reformulações que acompanham as mudanças nos programas televisivos dos comediantes), a autora reconhece como fundamentais para a empatia com público a fixidez dos tipos interpretados por Didi (o maluco), Dedé (o galã), Mussum (negro carioca) e Zacaria (ingênuo e infantil), imediatamente reconhecíveis pelos espectadores (ibid., p. 67).

Na mesma linha de pensamento da relação espectadores/personagens-tipo de Vieira, entretanto num tom excessivamente exaltativo e confundindo os conceitos de “público” e “povo”, Lunardelli considera que os filmes d'Os Trapalhões, “em sua estrutura fragmentada e na incorporação de temas dispares, transporta para um meio tecnológico moderno a sensibilidade e visão de mundo de um povo” (ibid., p. 51), sendo uma forma de “o povo mostrar a cara na tela” (ibid., p. 56).

Personagens-tipo serão reutilizados e renovados nos novos filmes do Trapalhão, a começar pela participação de Dedé Santana como dupla cômica de Didi nos três primeiros filmes na retomada. A televisão continua influenciando diretamente o cinema, e vice-versa: após o sucesso de *O Noviço Rebelde* em 1997, Renato Aragão ganha um novo programa na grade da Rede Globo chamado “A Turma do Didi”, reformulado para o público infantil. Os filmes passam a absorver o elenco do programa em suas várias formações, como os atores da primeira fase do mesmo, André Segatti e a artista-mirim Debby Lagranha, que participam em *O Trapalhão e a Luz Azul*.

Já em 2003, época de *Didi, o Cupido Trapalhão*, o elenco reformulado do programa buscava assemelhar-se à antiga formação dos Trapalhões. Desta forma, participam do filme, além de Didi: Marcelo Augusto, como o galã; Jacaré, ex-dançarino do grupo É o Tchan, um possível substituto de Mussum; Tadeu Mello interpreta Tatá, infantilizado como Zacaria; e Kléber Bambam, ex-participante do *reality-show* “Big Brother Brasil”. Dedé Santana, que nunca havia feito parte do elenco do programa, deixa de participar em todos os próximos

filmes do Trapalhão a partir deste¹⁶. Marcelo Augusto e Jacaré também participam de *Didi quer ser criança*, filme do ano seguinte, mas o elenco deixa de estar tão presente nos demais filmes.

Nos filmes do Didi na retomada, o herói cômico é o personagem fixo (podendo ter ajudantes), enquanto os atores que interpretam o mocinho, a mocinha, e por vezes o vilão são figuras variáveis, refletindo os artistas famosos na época. Ainda é função do cômico auxiliar o casal de mocinhos, tal qual Didi ajuda Romeu e Julieta, representados pelo cantor Daniel e a apresentadora infantil Jackeline Petkovic em *Didi, o Cupido Trapalhão*. O ator Roberto Guilherme, identificado como o vilão tanto no antigo programa dos Trapalhões (anos 1980) quanto na primeira fase de “A Turma do Didi”, representa este tipo nos três primeiros filmes desta retomada. Dedé Santana é também vilão, pela primeira vez, em *O Trapalhão e a Luz Azul*. Nos demais filmes, a figura do vilão é mais rotativa, encarnada por atores como Werner Schunemann ou Alexandre Zacchia.

Tal qual em filmes anteriores, outro personagem recorrente é o interesse amoroso de Didi, que pode ser a própria mocinha da história. O Trapalhão acaba perdendo na concorrência para outro candidato, geralmente um rapaz mais jovem ou mais bonito (ibid., p. 77); um exemplo é quando Patrícia Pillar fica com Tony Ramos em *Noviço*. Em alguns filmes, a amada revela-se um ser sobrenatural e inalcançável, como Ivete Sangalo em *Simão*. Em outros, o casal têm um final feliz, por mais inverossímil que a união possa parecer, visto que as atrizes escolhidas são geralmente muito mais jovens que Didi, principalmente nos anos 2000. Renato Aragão já tinha 69 anos quando flertava com a VJ da MTV Didi Wagner e Fernanda Lima em *Didi quer ser criança*. Outros exemplos são Adriana Esteves, Helen Ganzarolli, Grazi Massafera, Daniele Suzuki e Vera Holtz, única exceção à regra de mulheres mais jovens.

Já nos filmes protagonizados por Xuxa, a mocinha heroína é a figura fixa nos filmes, enquanto o mocinho, a dupla cômica e o vilão são as variáveis da fórmula. Mais uma vez a televisão é figura importante na escolha dos atores e atrizes escolhidos. Se uma pesquisa de popularidade foi feita para eleger o cantor Daniel como o par romântico em *Requebra*¹⁷, os

¹⁶ O afastamento de Dedé Santana decorreu, ao que tudo indica, de desavenças pessoais entre o ator e seu parceiro Renato Aragão. A briga só teve fim em 2008, e Dedé foi convidado para participar do elenco fixo do programa, agora renomeado para “As Aventuras de Didi”, onde ficou até o cancelamento do mesmo em 2013.

¹⁷ “O par romântico de Xuxa é outra aposta no 'popular'. Pesquisa feita em São Paulo, Belo Horizonte, Goiânia e no Rio apontou o sertanejo Daniel como o ídolo das meninas entre 12 e 18 anos e o homem que o público gostaria de ver ao lado de Xuxa. Alexandre Pires ficou em segundo.” In LEE, Anna. “Xuxa começa a rodar filme para o verão do ano 2000”.

mocinhos dos demais filmes foram em geral galãs de novelas da Globo, como Luigi Baricelli, Marcos Pasquim, Murilo Rosa, Marcio Garcia, ou o próprio namorado da apresentadora e pai de sua filha, o modelo Marcelo Szafir.

Os coadjuvantes cômicos refletem os comediantes de sucesso da época nos programas humorísticos da Rede Globo, como “Zorra Total” ou “Sob Nova Direção”. Entre os nomes que aparecem nos filmes, geralmente formando duplas cômicas que auxiliam Xuxa, podemos citar Cláudia Rodrigues, Leandro Hassum, Marcius Melhem, Maria Clara Gueiros, Marcia Cabrita, Luiz Carlos Tourinho, Heloisa Perissé, Samantha Schmütz, entre outros. Alguns deles representam estereótipos conhecidos desde as chanchadas, como o tipo efeminado insinuatamente homossexual de Luiz Salem em *Xuxa Popstar*, ou Fabiana Karla como a empregada em *Xuxa Gêmeas*.

A luta do bem contra o mal é tema da maioria dos filmes, polarizada entre Xuxa, representante do bem e da luz, e o vilão, representante do mal e da escuridão, geralmente caracterizado com roupas negras. Guilherme Karam será o vilão da franquia *Xuxa e os Duendes*, reprisando o tipo que havia representado em *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (1989). As vilãs femininas tendem a ser mais sexualizadas em contraposição à inocência e ingenuidade representada por Xuxa, como Suzana Vieira em *Duendes 2* ou Claudia Raia em *Abacadabra*¹⁸. Se americanos e franceses eram os vilões de *O Homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959), ou empresários estrangeiros em *Os Trapalhões na Serra Pelada* (J. B. Tanko, 1982), também são estrangeiros os vilões cômicos que querem roubar a “biodiversidade da Amazônia”, interpretados por Leandro Hassum e Marcia Cabrita com um forte sotaque caricato norte-americano, na trama ecológica de *Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida*.

Voltados para o público infantil, estes filmes apresentam assídua participação de elenco mirim, dos quais Xuxa e Didi são apresentados como melhores amigos. Entre os nomes famosos, podemos citar a onipresente Debby Lagranha, ou outros atores mirins que se destacaram em novelas da Globo, como Bruna Marquezine em “Mulheres Apaixonadas”, ou Sérgio Malheiros em “Da Cor do Pecado”.

¹⁸ Se o travestismo, inserido no universo de inversão de valores do carnaval, era extremamente recorrente nas chanchadas, o mesmo não ocorre nestes filmes da retomada. Se Zacaria às vezes travestia-se nos filmes dos Trapalhões, cenas em que Didi se traveste são raras nos novos filmes, embora piadas em que se questione ou deboche da sexualidade de algum personagem sejam recorrentes. Neste quadro geral é curioso que um dos poucos personagens que se traveste é o vilão de Marcos Frota em *Xuxa Popstar*, e mesmo assim para um ato de vilania, ao passo que a vilã interpretada por Elke Maravilha, figura andrógena por si só, chama-se Macedão, e revela-se só depois de algum tempo do filme que a personagem é uma mulher; virtualmente, ambos os vilões dos primeiros filmes da Xuxa poderiam ser caracterizados como sexualmente ambíguos, em uma representação potencialmente vilanesca de personagens homossexuais.

Sobre as estratégias de familiaridade com o público nestes filmes, Felipe Bragança afirma que os “rostos de artistas e estrelas da TV funcionam como instrumentos imediatos de identificação com o público, principalmente o infantil, que lida com os personagens/artistas com a proximidade estabelecida pela amiga de todos os dias: a Dona TV” (BRAGANÇA, 2006). O crítico e cineasta também aponta que, ao retrabalhar as personas dos próprios artistas televisivos, os filmes buscam estabelecer leituras intertextuais entre as personas destes famosos e os personagens que representam na tela, como acontece em *Xuxa e os Duendes*, por exemplo:

Fora o personagem de Karam (uma releitura melhor produzida do Baixo Astral de anos atrás...), todas as figuras do filme tendem a fundir personagem e artista: Xuxa é uma enviada do reino das fadas, melhor amiga das crianças; Angélica é a Fada de segundo escalão...; Ana Maria Braga é a grande mãe bondosa e doce; Gugu Liberato é o empresário que aprende que é possível ganhar dinheiro levando em conta o bem-estar da Humanidade; e assim por diante... Esse artifício aparentemente simplista é usado de forma muito inteligente quando as personas dos artistas funcionam como pré-leituras da narrativa, facilitando o entendimento da história e o papel de cada um no filme [...] (ibid.).

Se a experiência industrial da Atlântida teria criado pela primeira vez um *star-system* de atores exclusivamente cinematográficos (VIEIRA, 1987, p. 161), a constante dependência do recente cinema brasileiro com as estrelas da televisão seria um sintoma da “limitada capacidade que o Cinema Brasileiro em geral tem tido de criar seus próprios ícones”, de acordo com Bragança (ibid.)¹⁹. Importante salientar que a influência dos meios de comunicação de massa na seleção de elenco para cinema não se limita à televisão, podendo ser percebida antes de sua criação: assim, teriam sido importados do rádio não só cantores mas também atores famosos das radionovelas (ASSAF e SABOYA, 1980, p. 14).

Contextos anteriores de mercado do cinema brasileiro, como baixos preços e salas maiores, permitiam uma certa confusão entre os termos “público” e “povo” em estudos críticos. João Batista Melo critica este tipo de posição defendida, como vimos, por estudos mais exaltativos dos Trapalhões como o de Fatimarlei:

Os filmes dos Trapalhões têm sido valorizados nos últimos tempos como uma legítima expressão da

¹⁹ O cineasta enfatiza não ser contrário à influência da televisão no cinema, inclusive estimulando os cineastas a abandonarem o posicionamento de condenação em relação a esta mídia a fim de restabelecer o diálogo e propor novas possibilidades (ibid., nota anterior).

cultura popular. Efetivamente, é possível identificar elos entre os Trapalhões e expressões da arte popular. Não há também como negar o forte apelo junto ao público que a arte de Renato Aragão cultivou ao longo dos anos, nem como questionar seu talento, mas o simples fato de essa ressonância ser encontrada não traduz necessariamente um caráter popular ao seu trabalho no cinema. Como adverte Douglas Kellner, numa longa análise dos estudos culturais ingleses e norte-americanos, um risco na aplicação da expressão cultura popular aos produtos da indústria cultural, prática que remete à ideia de cultura produzida pelo povo em vez de cultura produzida pela mídia para o povo. Além disso, a ênfase na recepção por parte do público em relação aos filmes dos Trapalhões, assim como, até certo ponto, também aos filmes de Mazaropi (abordagem que talvez algum dia termine criando uma visão positiva também para os filmes da Xuxa), confunde e apaga a importância de vinculação desses produtos ao contexto econômico e sistêmico em que foram gerados, considerações que se tornam ainda mais relevantes quando se fala de cinema feito para crianças (MELO, 2011, p. 139).

Com a reconfiguração do mercado exibidor nos anos 1990, a ascensão do esquema dos cinemas estilo *multiplex* e o aumento dos preços dos ingressos, a sobreposição dos conceitos de “povo” e “público” não é mais possível, tampouco afirmar que estes filmes buscam representar o “povo” brasileiro ou as camadas mais pobres da população, uma vez que estas não figuram como o público-alvo dos mesmos.

Nos novos filmes do Trapalhão, se há alguma permanência da concepção idealizada de “povo” humilde tal qual evocada por Fatimarlei, esta limita-se ao próprio personagem Didi, geralmente representado como pobre, às vezes imigrante do nordeste, e que recebe uma recompensa no final do filme por sua bondade. Excetuando-se o protagonista, o que vemos nos demais personagens é a busca constante pela representação do público-alvo almejado por estes filmes, em detrimento deste ideário de “povo”.

É lugar comum na maioria dos novos filmes – como em *O Noviço Rebelde*, por exemplo – que Didi seja o empregado (motorista ou babá) de uma família de classe média ou alta, geralmente composta de adultos, jovens e crianças, para abarcar o máximo de faixas etárias deste público. Poderíamos levantar a hipótese de que é através da representação deste núcleo familiar idealizado que estes filmes procuram endereçar-se ao seu público pagante e elitizado, que não é o mesmo de antigamente. Em última análise, tal relação inevitavelmente capitalista entre patrão e empregado seria um reflexo ou simulação, dentro dos próprios filmes, da relação existente entre este cinema comercial e o público ao qual este teoricamente se destina.

Outro reflexo da nova lógica de consumo de cinema no país pode ser visto encenado

em um filme como *Didi quer ser criança*, no qual toda a trama principal acontece dentro de um *shopping center*. A constatação de que os filmes tendem a representar as camadas sociais que os produtores avaliam como o potencial público-alvo – procurando desenvolver uma imagem idealizada deste mesmo público a fim de atender aos seus desejos e ansiedades – leva-nos a questionar, inevitavelmente, as representações anteriores de “povo” defendida por Fatimarlei nos filmes anteriores dos Trapalhões, evidenciando-as também como construções idealizadas e estereotipadas do suposto público que buscavam atingir.

Se a família de classe média estaria inserida nos filmes de Renato Aragão através de uma relação de subordinação capitalista, a mesma encontraria-se abstratamente representada, nos filmes de Xuxa Meneghel, sob a forma de promessa do nascimento de um novo núcleo familiar, originado pela união do casal de mocinhos no final do filme – isto quando não há, de fato, a encenação do casamento e do nascimento de um filho, tal qual ocorre em *Xuxa e os Duendes 2*.

2.3. A paródia

Talvez o aspecto mais repetidamente apontado como característico das chanchadas seja a paródia, parte devido ao influente artigo de João Luiz Vieira, “Este é Meu, é Seu, é Nosso: Introdução à Paródia no Cinema Brasileiro” (1983). Analisando a paródia entendida dentro de um fenômeno mais amplo característico de nossa cultura – o carnaval – e movido a partir da perspectiva bakhtiniana, o autor atenta para a inversão de valores presente nesta festividade cômica, e como a mesma influencia a linguagem dos filmes carnavalescos:

A palavra paródia nos remete imediatamente para um objeto que existe anterior a ela e que se torna a razão de sua própria existência. Do objeto artístico original, seja ele uma peça teatral, musical, um romance, ou um filme, até o novo objeto, ocorre um processo de transformação no qual a paródia consegue imitar o original de forma cômica. Ela é uma imitação, que geralmente dá a impressão de algo grosseiro, de segunda mão, apresentando elementos de humor, *nonsense* e de ridículo. Como uma das formas de sátira, a paródia se coloca numa posição sempre crítica do próprio discurso ao qual ele se dirige. Entretanto, no caso do cinema brasileiro, a paródia se transforma numa sátira de si mesmo, criticando o próprio cinema brasileiro. Aqui, a intenção primeira da paródia seria muito mais a capitalização dos resíduos do sucesso do modelo original do que a crítica ao seu discurso (VIEIRA, 1983, p. 22).

Por um lado, a paródia pode ser interpretada como estrutura de resistência e contraponto pois, tal qual o carnaval, satiricamente propõe “uma alternativa para o 'modus vivendi' oficial” (ibid., p. 22). Por outro, uma vez que grande parte dos filmes parodiados são americanos, a mesma revela a relação de poder existente na luta pelo mercado cinematográfico brasileiro, apontando para a força dominante neste mercado, a do filme estrangeiro:

Entretanto, ao fato da paródia geralmente significar a situação de dominação econômica e cultural não quer dizer que ela explicita uma crítica consciente, nem tampouco a denúncia de sua dependência. [...] o que existe é uma situação na qual se critica o próprio cinema brasileiro através, principalmente, de sua enorme incapacidade de copiar, dentro dos padrões sonhados pelos produtores, diretores e público, a poderosa eficiência tecnológica exibida em filmes como *Tubarão* e a nova versão de *King-Kong*” (ibid., p. 22).

Vieira analisa os aspectos paródicos de chanchadas da Atlântida, como *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949) e *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), bem como dois filmes considerados paradigmáticos de Carlos Manga, *Nem Sansão Nem Dalila* (1954) e *Matar ou Correr* (1954), elogiando a forma com a qual estes últimos se apropriaram da linha narrativa dos filmes originais para construir sua trama paródica. O autor vê em *Nem Sansão Nem Dalila* uma metáfora visual que resumiria a relação do cinema brasileiro da época diante do esquema industrial norte-americano: enquanto o cabelo do ator americano da superprodução *Sansão e Dalila* (Cecil B. de Mille, 1949) parece verdadeiro e verossímil, a força do personagem de Oscarito vem de uma peruca, salientando o traço simultaneamente imitativo e sarcástico da paródia:

(...) a paródia surge como a única resposta subdesenvolvida possível de um cinema que, ao procurar imitar o cinema desenvolvido, acaba rindo de si próprio, dentro de um gênero específico, a chanchada, que por sua vez, está inserida no universo carnavalesco, de longa tradição cultural no Brasil (ibid., p. 29).

Vieira reconhece aspectos paródicos em filmes de sucesso posteriores às chanchadas, como os de Mazzaropi e os protagonizados pelos Trapalhões:

Em algumas paródias, aproveita-se a ideia inicial de um filme de bastante sucesso para criar, a partir daí, uma série de situações novas. Como exemplos, podem ser citados os filmes feitos para o público

infanto-juvenil, geralmente lançados durante as férias escolares, dentro da série dos Trapalhões: *Os Trapalhões no Planalto dos Macacos*, com óbvias referências ao filme e série de televisão *Planet of the apes*; ou *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*, inspirado no enorme sucesso de *Star Wars*; ou ainda *O Incrível Monstro Trapalhão* (1981) que se originou também da série de televisão *O Incrível Hulk*. (...) A série dos Trapalhões conta, como base que garante o seu sucesso, com a extrema popularidade dos quatro comediantes consagrada na televisão. Entretanto, a principal estratégia destes filmes se encontra no deslocamento operado em cima de heróis e personagens famosos do universo infanto-juvenil, sejam eles de cinema, da televisão ou da literatura, que são trazidos para situações bem mais próximas do espectador. Tal é a fórmula de filmes como *Simbad, o Marujo Trapalhão* (1976), *O Trapalhão na Ilha do Tesouro* (1975), *Robin Hood, o Trapalhão da Floresta* (1977), *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão* (1977), *Cinderelo Trapalhão* (1980), etc. (ibid., p. 23).

Compartilhando das mesmas ideias, Fatimarlei Lunardelli inclui na lista filmes produzidos posteriormente ao texto de Vieira, como *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* (1984) e *Xuxa e Os Trapalhões em O Mistério de Robin Hood* (1990). A autora considera a paródia como parte estrutural da maioria dos filmes do quarteto, também enquadrando-os em uma tradição que permeia o nosso cinema, e salientando a influência televisiva:

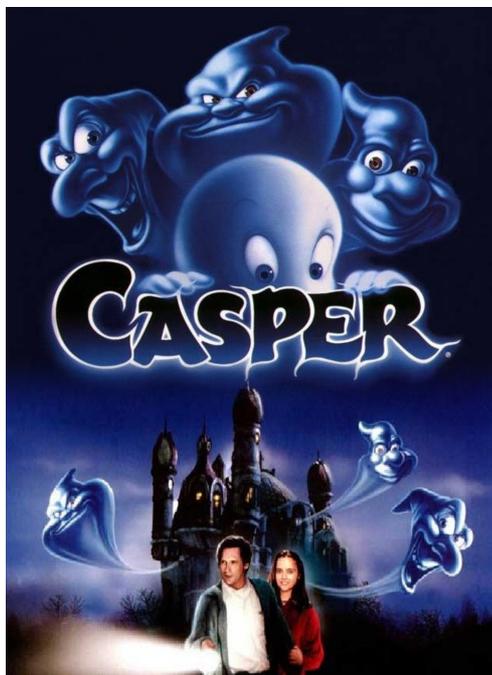
[...] a presença da paródia nos filmes d'Os Trapalhões deve ser compreendida, de um lado, como um procedimento comum no universo dos meios de comunicação de massa, e de outro, como uma tradição do cinema popular brasileiro. [...] Estas citações lidam com a memória coletiva recente e com os produtos da indústria cultural validados pelo público, valendo-se e reforçando a televisão como o novo veículo de comunicação de massa (LUNARDELLI, 1996, p. 82-83).

Muitos destes filmes, entretanto, limitam-se a somente evocar o título do filme estrangeiro em que se baseiam, em uma estratégia de *marketing* para capitalizar espectadores, não sendo propriamente paródias do mesmo. A principal crítica que Vieira faz a filmes como *Bacalhau* (1976) e *Costinha e o King-Mong* (1977) é que estes não utilizam a paródia de forma a criticar o cinema hegemônico. Aceitando como inerentes suas incapacidades com relação ao produto estrangeiro, tais filmes perpetrariam o preconceito contra o filme nacional, ao mesmo tempo em que legitimam a produção norte-americana como válida e autêntica (VIEIRA, 1983, p. 28).

Os filmes de Renato Aragão a partir de 1997 buscarão resgatar as fórmulas de sucesso dos filmes anteriores dos Trapalhões, retomando o aspecto paródico contido em muitos deles. O exemplo óbvio é o filme que inaugura o novo ciclo, *O Noviço Rebelde* (1997), cuja trama é

ligeiramente inspirada no musical hollywoodiano *A Noviça Rebelde* (1965). Didi é um noviço que deixa a paróquia no Ceará para fugir de um coronel e, chegando ao Rio de Janeiro, é contratado por um rico empresário para ser babá de seus filhos. A dupla de cantores mirins Sandy & Junior fazem a vez das crianças Von Trapp, protagonizando vários números musicais.

A preferência será, mais uma vez, por adaptar obras literárias famosas ou estabelecer relações paródicas com premissas emprestadas de filmes estrangeiros de sucesso, voltados para o público infanto-juvenil. O conto *O Fantasma de Canterville*, que já havia sido adaptado em *Os Fantasmas Trapalhões* (1978), será novamente utilizado em *Simão, o Fantasma Trapalhão* (Paulo Aragão, 1998). Elementos em comum com um sucesso infantil de três anos antes, *Gasparzinho, o fantasminha camarada* (*Casper*, 1995), estão longe de ser coincidência – uma casa mal assombrada, que abriga um tesouro escondido, e é habitada por um fantasma que, tal qual o do filme americano, revela-se inofensivo no decorrer da trama. *O Trapalhão e a Luz Azul* foi inspirado em um conto dos Irmãos Grimm.



Similaridades entre *Gasparzinho...* (1995) e *Simão...* (1998) podem ser percebidas inclusive nos cartazes dos filmes.

Em *Didi, o Cupido Trapalhão* (2003), revisita-se a trama de *Romeu e Julieta*, inserindo nela a figura do Cupido atrapalhado interpretado por Didi. O conflito de famílias da

obra original é suplantado pelo conflito de classes: Romeu, interpretado pelo cantor Daniel, é um motoboy pobre, enquanto Julieta, vivida pela apresentadora infantil Jackeline Petkovic, é filha de uma família abastada. A união do casal e a aceitação das diferenças sociais pelos pais da moça são os ingredientes do final feliz do filme.

Já em *Didi quer ser criança* (2004), Didi é funcionário de uma fábrica de doces chamada “Cosme e Damião”, que ao comer uma bala mágica enfeitiçada pelos próprios santos da festividade infantil, vira criança, ao mesmo tempo que seu amigo Felipe (Pedro Malta) vira adulto. A trama parece misturar a premissa de *Quero ser grande* (*Big*, de Penny Marshall, 1988) com elementos de *A Fantástica Fábrica de Chocolates* (*Willy Wonka and the Chocolate Factory*, Mel Stuart, 1971), um ano antes da refilmagem de Tim Burton.

Outras relações paródicas podem ser estabelecidas nos demais filmes até o final da década. Em *O Cavaleiro Didi e a Princesa Lili* (2006), penúltimo filme do Trapalhão na década e o primeiro destinado a promover sua parceria com a filha Lívian Aragão, reutiliza-se a premissa dos filmes de princesa da Disney dirigidos por Gary Marshall em 2001 e 2004. Uma sequência em que Lili e seus amigos descem as escadas do castelo em almofadas, como se fossem grandes tobogãs improvisados, faz menção direta à uma cena idêntica em *O Diário da Princesa 2: O Casamento Real* (*The Princess' Diaries 2: Royal Engagement*, 2004).

A crítica apontou uma verdadeira profusão de referências em *O Guerreiro Didi e a Ninja Lili* (2008). A trama principal, da orfã Lili, evocaria *A Princesinha* (*A Little Princess*, Alfonso Cuarón, 1995); elementos de mangá e dos filmes de ação japoneses buscam um potencial público infantil, fã de desenhos como *Pokémon*; ao passo que a trama sobre os meninos de rua parece retirada diretamente de *Oliver Twist*. Menos óbvio é o referencial para a primeira sequência de luta do filme, na qual Lili combate sozinha vários ninjas encapuzados: cenário, iluminação e coreografia parecem emular a luta no restaurante japonês em *Kill Bill – Vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003). O filme estreou nos cinemas na mesma data de lançamento de um filme americano de temática parecida, *Kung Fu Panda* (John Wayne Stevenson e Mark Osbourne, 2008).

Os filmes de Xuxa Meneghel também tentam acompanhar de perto tendências do cinema comercial mundial. Segundo Felipe Bragança (BRAGANÇA, 2006), semelhanças podem ser encontradas entre as tramas de *Xuxa e os Duendes* e *Hook, a Volta do Capitão Gancho* (*Hook*, 1991), de Steven Spielberg. Já a superprodução *Xuxa e os Duendes 2* parece querer alcançar, através do uso abundante de efeitos especiais, o requinte técnico de

blockbusters épicos como a trilogia *Senhor dos Anéis*, de Peter Jackson. Mesmo assim, constata Eduardo Valente, o apuro técnico não impede que ambos sofram do mesmo problema – narrativas rasas e maniqueístas:

Trata-se de um filme "fantástico", cheio de criaturas mitológicas como trolls, elfos, bruxos. É a segunda parte de uma série, que trata essencialmente das raças colocando de lado suas diferenças e lutando juntas contra um Mal comum e horrível, que coloca o mundo em risco. Há uma história de amor entre seres de raças distintas. Há um castelo onde se colocam os vilões da série, destruído ao final do filme. Há um reino de criaturas superhumanas que se vestem com longas vestes claras, onde a decoração inclui necessariamente inúmeras cortinas esvoaçantes. Há loiras figuras vestidas de branco defendendo o Bem e enfrentando sinistras figuras escuras, de negro. Há ainda uma figura intermediária, que reflete a capacidade do Bem e do Mal dentro de cada um. E uma trilha sonora que não deixa nossos ouvidos quietos nem por um segundo. Até aí, concordamos. O difícil é saber de que filme estamos falando: *Xuxa e os Duendes 2* ou *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres* (VALENTE, 2006).

A reutilização de referências a filmes de sucesso é mais discreta nos filmes da Xuxa, a não ser em filmes que apresentam-se como paródias, e geralmente com a inserção de um elemento cultural brasileiro. É o caso de *Xuxa Abracadabra* (2003), que possui a mesma premissa de *Shrek* (Andrew Adamson e Vicky Jenson, 2001): ser uma paródia das histórias de contos de fadas (seria, portanto, uma paródia da paródia?). Contendo vários personagens em comum com a animação americana, entre eles Pinóquio e Cinderela, seu diferencial é a presença de um personagem do folclore brasileiro: o Saci Pererê interpretado pelo cantor Toni Garrido.

As referências mais imediatas de *Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida* (2004) seriam os filmes de Indiana Jones: Xuxa e seus amigos devem vencer uma série de obstáculos, dentro de uma caverna cheia de armadilhas, para poder alcançar a tal cidade perdida, emulando cenas típicas destes filmes de aventura. Até a música-tema é parecida com o famoso *leitmotif* dos filmes do arqueólogo. A esta trama de caça ao tesouro mistura-se outra em paralelo, adaptada de *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare. Nesta, os encontros e desencontros amorosos dos personagens secundários são motivados pela intervenção da figura folclórica do Curupira (Luiz Carlos Tourinho), que substitui o elfo Puck da peça teatral.

Podemos atribuir influências de *Cuidado com as gêmeas* (*Big Business*, Jim Abrahams, 1988)²⁰, *Esqueceram de mim* (*Home Alone*, Chris Columbus, 1990) ou *Operação*

²⁰ Este filme de 1988 pode ser citado como influência na medida em que *Xuxa Gêmeas* é um projeto que começara a ser pensado no final dos anos 1990 para ser o filme seguinte a *Lua de Cristal*, mas que foi

Cupido (*Parent Trap*, 1998) a *Xuxa Gêmeas* (2006), que talvez seja o mais “chanchadesco” dos filmes recentes da loira. A trama gira em torno de gêmeos que não se conhecem, sendo um rico e outro pobre: exemplos no cinema brasileiro remontam a 1948, em um filme como *É com esse que eu vou*, de José Carlos Burle. Xuxa mora em uma favela idealizada, harmoniosa (e exageradamente colorida), tal qual Eliana Macedo em *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1961). A busca por um diamante que está escondido em um lustre, vendido por engano a um antiquário, lembra-nos as peripécias de Oscarito para tentar reaver as cadeiras que secretamente guardavam a fortuna de sua falecida tia em *Treze Cadeiras* (Francisco Eichhorn, 1957). O estilo de direção de Jorge Fernando, consagrado nas telenovelas do horário das 18h da Globo, garante piadas físicas e o humor pastelão. O filme não trava intertextualidade diretamente com os filmes citados, mas revelaria uma certa permanência de temas das chanchadas (inclusive no que concerne a valores e representações que já deveriam ter sido superados).

A permuta de temas não é rara entre Xuxa e Didi: se *Didi, o Caçador de Tesouros* (2006) reutiliza premissas do filme de aventura norte-americano na mesma linha que *Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida* havia feito dois anos antes, Xuxa volta a ser criança em *Xuxa em Sonho de Menina* (Rudi Lagemann, 2007), tal qual Renato Aragão em seu filme de 2004. Já *Xuxa em O Mistério de Feiurinha* (2009) conta a história de uma princesa que sai dos contos de fadas e vai parar no “mundo real”. A cena em que isto acontece, na qual Xuxa desvia-se dos carros vestida de princesa em plena cidade grande, parece retirada plano a plano do filme *Encantada* (*Enchanted*, de Kevin Lima), musical da Disney de 2007.



Amy Adams é a princesa que vai parar na cidade grande em *Encantada* de 2007 (à esquerda). O mesmo acontece em *Xuxa em O Mistério de Feiurinha* (2009).

abandonado devido ao contexto do fim da Embrafilme, só sendo retomado e reformulado mais de 15 anos depois (GUATIMOSIM, 1991).

Num contexto histórico em que uma das principais questões do cinema brasileiro era o reencontro com o seu público, a estratégia da paródia nestes filmes da retomada busca ser atraente ao seu potencial espectador de duas maneiras simultâneas. A primeira é através da referência, declarada ou não, ao original estrangeiro, matriz comprovadamente “de qualidade”. A segunda é a promessa implícita do retorno aos moldes e estruturas de um cinema popular de sucesso de público, ao qual o espectador já tinha alguma familiaridade e apego afetivo – os filmes dos Trapalhões, cuja produção havia sido interrompida no início dos anos 1990.

Embora o aspecto paródico possa ser percebido nestes filmes, a maioria deles não se apresenta claramente como paródia: *O Noviço Rebelde* figura como uma exceção nesse quadro de discricção. De fato, na medida em que os mesmos não contrapõem o modelo hegemônico através da paródia, talvez a palavra mais adequada para descrevê-los seja “reapropriação”, numa atitude intertextual de alinhamento ao modelo.

O ato paródico aqui não adquire mais um caráter de autodesprezo ou ridicularização, uma vez que a questão da precariedade técnica no cinema brasileiro é dada como ultrapassada: a ascensão ao “Padrão Globo de Qualidade”, que apoia e legitima esse cinema, substitui a postura de menosprezo por uma outra de auto-afirmação. Esta paródia estaria mais ligada, portanto, ao “conceito de paródia no pós-modernismo”, caracterizando “uma atitude que se situa menos no pastiche ridicularizante do que na reverência ao modelo”²¹. Torna-se tarefa destes filmes, em seu posicionamento otimista e de desejo de industrialização, tentar provar, de uma vez por todas, a capacidade do cinema brasileiro de “copiar” satisfatoriamente o produto estrangeiro, ou mesmo igualar-se ao mesmo.

2.4. Estudo de caso: *O Noviço Rebelde* (1997)

Em contraponto às celebrações oficiais religiosas ou civis que enfatizam a ordem social, a época carnavalesca enquanto manifestação popular é caracterizada pela criação ritualística de “um novo mundo, uma alternativa ao 'modus vivendis' oficial” (VIEIRA, 1983, p. 22). Se o cômico e o riso se encontram fora da esfera das comemorações mais sérias, exatamente o contrário acontece no carnaval, caracterizado por inversões estruturais,

²¹ Linda Hutcheon *apud* VIEIRA, João Luiz. O cinema brasileiro tem memória? *In*: Catálogo da Mostra Cinema Brasileiro anos 1990: 9 questões. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm>>.

conforme explica Vieira a partir das ideias de Bakhtin:

Tal não acontece no carnaval, quando há uma suspensão temporária dos níveis hierárquicos estruturadores da sociedade, permitindo o aparecimento de um tipo de comunicação especial e incomum na vida do dia a dia. Esta comunicação cria uma fórmula extremamente dinâmica e simbólica, caracterizada por uma lógica toda especial que é a da inversão de status, posições e significados. [...] É essa linguagem do carnaval que alimentou a produção da maior parte das chanchadas no cinema brasileiro, e é dentro desse universo que a paródia assume uma significação bastante particular (ibid.).

Presente nas chanchadas principalmente através da música (samba) e da paródia, tal lógica carnavalesca também pode ser apontada como a principal influência para a situação clássica nas tramas das mesmas, a troca de identidades. Mesmo sem samba e distantes historicamente dos filmes chamados de chanchadas, é curioso que a inversão de papéis característica do ritual carnavalesco esteja presente em pelo menos dois momentos musicais justamente de uma paródia, *O Noviço Rebelde* (1997).

No primeiro, Didi desafia a governanta da mansão onde trabalha, provocando uma algazarra geral na hora de acordar as crianças para ir para a escola. A sequência é toda embalada por uma música (em *off*) aparentemente extradiegética, um *pout-pourri* com várias paródias de cantigas infantis conhecidas²², que Didi canta eventualmente, atrelando a música, em certa instância, ao estado mental irreverente e lúdico do personagem. Ainda ao ritmo da canção, Didi dança pelos corredores acompanhado pelas crianças que o seguem, dançando também. O Trapalhão incentiva-as a andarem de skate nos corredores e a falarem palavrões, sob o olhar desaprovador e apavorado das freiras que prontamente o expulsam do colégio, acabando com a bagunça por ele liderada.

O segundo exemplo se dá quando Maria do Céu (Patrícia Pillar) pede para ouvir Sandy & Junior cantarem, pedido prontamente acatado pela dupla, que começa a cantar “Eu acho que pirei” na piscina da mansão. Sandy desce as escadas da piscina, olhando para a câmera e cantando, enquanto Junior e os outros irmãos dançam em primeiro plano. Em segundo plano, os empregados da casa, vestidos com seus uniformes específicos (duas empregadas, um cozinheiro e um jardineiro) dançam enfileirados em cima de um trampolim, até finalmente pularem na piscina um após o outro. O número continua dentro da mansão, quando Didi,

²² A música conta com paródias como uma versão de “Jingle Bell” (“O jornal tá caro, caro pra chuchu/o que que eu vou fazer pra limpar o meu...”) ou do tema de páscoa (“Coelhinho, se eu fosse como tu/Não passava a mão na bundinha do tatu”).

Maria e as crianças vão para a sala de estar e iniciam uma batalha de almofadas, espalhando penas para todos os lados. A música e o número são interrompidos abruptamente pela chegada repentina do pai das crianças, Felipe (Tony Ramos)²³.

Em ambos estes momentos musicais no filme, a performance musical aparece como uma ruptura da narrativa, um ambiente utópico propício a ocorrer a inversão de papéis, o questionamento das estruturas de poder e a temporária eliminação das diferenças sociais. Se no primeiro momento impera uma atitude anárquica em relação às autoridades (a governanta, as freiras), o segundo é marcado pela integração entre patrões e empregados, estes últimos tendo acesso a um espaço exclusivo aos primeiros, a piscina. Ambas as sequências terminam com o restabelecimento da ordem social, motivada pela chegada de uma figura de poder que interrompe o momento carnavalesco encenado²⁴.

No musical americano, de acordo com Richard Dyer, há uma constante oposição entre as partes não-musicais (representativas, que se assemelham à “realidade”) e as partes musicais (não-representativas, utópicas). Uma “sensação de utopia” é alcançada através dos números musicais, que resolvem os conflitos da narrativa através de respostas utópicas aos mesmos. Assim, ao invés da manipulação e falsidade da vida cotidiana, temos personagens que cantam seus sentimentos abertamente uns aos outros (transparência emocional); em resposta ao individualismo e à fragmentação, todos cantam e dançam juntos de maneira coreografada (sensação de coletividade, comunidade), entre outros exemplos (DYER, 2002).

Sequências como estas analisadas em *O Noviço Rebelde* trazem questionamentos sobre se a inversão de valores carnavalesca não seria, em números musicais de filmes brasileiros como este, o equivalente às “respostas utópicas” nos números musicais americanos, em uma aproximação com as considerações de Dyer. Tal aproximação poderia gerar releituras e novas análises de alguns filmes contemporâneos brasileiros que apresentam números ou momentos musicais, bem como novas análises das próprias chanchadas e o possível conteúdo utópico de seus números musicais.

²³ Esta sequência pode ser assistida em: <<https://www.youtube.com/watch?v=irCATGJji2g>>.

²⁴ Outra sequência que apresenta aspectos carnavalescos aparece em *Simão, O Fantasma Trapalhão*. A mocinha Virgínia vai se casar com Marcelo Augusto e faz questão de convidar todos os funcionários para sua festa de casamento temática. É então neste espaço utópico, o baile de época, com todos vestidos a caráter, patrões e empregados integrados, fantasiados de nobres como no ritual carnavalesco (como se voltassem no tempo para um passado teoricamente melhor e sem diferenças sociais), que o único número musical integrado à narrativa do filme acontece: Marcelo Augusto começa a cantar espontaneamente “Nosso amor”, declarando seu amor pela noiva.

2.5. Estudo de caso: *Zoando na TV* (José Alvarenga Jr., 1999)

Lançado em 15/01/1999, *Zoando na TV* (José Alvarenga Jr., 1999) foi o segundo filme a obter o selo Globo Filmes, um mês e meio depois de *Simão, o Fantasma Trapalhão*. Sem recorrer a franquias anteriores como a do personagem de Renato Aragão, o longa-metragem poderia ser considerado a primeira tentativa propriamente dita da Globo Filmes de produzir um conteúdo completamente original para cinema. Livremente adaptado do livro “Ludi na TV”, de Luciana Sandroni, e filmado com o nome provisório de *Nas Ondas de Angélica*, *Zoando na TV* foi concebido como veículo para a apresentadora de televisão Angélica, possivelmente vislumbrando-se o início de uma franquia em torno de sua figura estelar, caso o filme fosse bem sucedido.

Se esta seria a primeira protagonista de Angélica no cinema, suas incursões cinematográficas já eram numerosas, em participações como a mocinha de filmes dos Trapalhões como *Os Heróis Trapalhões* (José Alvarenga Jr., 1988), *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (1989) e *Uma Escola Atrapalhada* (1990). Na época no ar com o programa de jogos “Angel Mix” nas manhãs da Globo, a apresentadora também havia protagonizado a popular novela infantil “Caça-Talentos”, exibida diariamente logo após o seu programa, entre 1996 e 1998. Além de Angélica, outros profissionais do filme eram contratados da emissora no momento, como o diretor José Alvarenga Jr. (que já havia dirigido muitos dos filmes dos Trapalhões nos anos 1980), e o roteirista Carlos Lombardi.

Orçado em dois milhões de reais, *Zoando na TV* foi produzido com recursos próprios da Rede Globo (portanto, sem utilização de leis de incentivo) em um momento inicial e de delineamento da atuação da Globo Filmes no mercado cinematográfico. Lançado com 142 cópias pela Columbia Pictures, obteve renda total de 3,4 milhões de reais e 911.394 espectadores²⁵. Tais números, embora considerados satisfatórios para a época, provavelmente representaram prejuízos para a emissora, o que talvez explicasse porque a modalidade de produção direta se tornaria mais rara nos anos seguintes, com o prevalectimento das coproduções (BUTCHER, 2006, p. 72).

Zoando na TV figura como um caso interessante para análise de possíveis intertextualidades com as convenções atribuídas às chanchadas, a começar pela presença de

²⁵ “Filmes nacionais de 500 mil até um milhão de espectadores (1970/2010) por público” compilado pela Superintendência de Acompanhamento de Mercado.
Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_diretor_entre_500.pdf>

personagens-tipo. Angélica é a mocinha Angel, que sonha em se casar com o mocinho Ulisses (Marcio Garcia). Ambos vão parar dentro da televisão da sala devido aos poderes de um anel mágico, e lá conhecem Aurora (Paloma Duarte) e Rodolfo Augusto (Miguel Falabella), personagens cômicos que vão ajudá-los a vencer a vilã Lana Love (Danielle Winits).

Outra característica marcante é a paródia, neste caso do próprio universo televisivo²⁶: cada vez que o controle remoto muda de canal conforme a trama se desenvolve, os personagens percorrem os mais variados gêneros cinematográficos e televisivos presentes nos canais da programação. Além disso, o filme começa com um número musical no qual Angélica e dançarinas vestidas com roupas de noiva cantam em frente a um fundo rosa, fazendo referência direta à sequência inicial de *O Casamento do Meu Melhor Amigo* (*My Best Friend's Wedding*, P. J. Hogan), comédia romântica de sucesso em 1997.



A título de comparação, um quadro da sequência inicial do filme americano (à esquerda) e outra do filme brasileiro (à direita).

Se tais características já seriam suficientes para considerarmos *Zoando na TV* como influenciado por uma certa tradição chanchadesca, alguns materiais publicitários confirmam e reiteram este aspecto, ao compará-lo explicitamente com as chanchadas. Em uma reportagem exibida no programa “Video Show” (Globo) na época de seu lançamento, por exemplo, *Zoando na TV* é descrito como “uma divertida paródia que relembra aqueles memoráveis filmes da Atlântida”, enquanto o próprio diretor José Alvarenga Jr. cita a chanchada como um dos “estilos” que aparecem no filme²⁷.

²⁶ Em uma reportagem, atribui-se a primeira ideia de *Zoando na TV* a Daniel Filho, diretor artístico da Globo Filmes e produtor associado do filme, ressaltando a relação do filme com outras obras que satirizam a televisão: “Daniel filho talvez tenha sido o primeiro brasileiro a querer satirizar a TV usando seus próprios rebentos. Não foi o único no mundo, vide o eschachado **Amazonas na Lua** (de 1987), comédia americana em episódios dirigida por um punhado de feras saídas da TV.” Fonte: “Filme brinca com a telinha”. *Diário Popular*. São Paulo, 15 de janeiro de 1999.

²⁷ Reportagem do “Video Show” sobre *Zoando na TV*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?>

Marcado inevitavelmente pela reflexividade, um filme que fale sobre a televisão faz bastante sentido dentro do projeto inicial de atuação da Globo no cinema. Por outro lado, devido ao seu tom satírico, poderíamos pensar que o discurso do filme poderia gerar um olhar crítico sobre a própria Rede Globo, o que soaria um tanto contraditório. Entretanto, tal olhar crítico ou autoparódico nunca concretiza-se totalmente, uma vez que há um cuidado em direcionar a sátira para gêneros não relacionados especificamente com os programas produzidos pela emissora.

Assim, os gêneros televisivos e cinematográficos satirizados no filme remetem principalmente à produção americana em ambas as mídias. Os personagens vivem desventuras nos mais diversos programas: em um filme de ficção científica em preto e branco, semelhante aos filmes de Ed Wood ou à série televisiva *Perdidos no Espaço*; em um seriado médico que lembra a série americana *E.R.* (exibida na Globo como *Plantão Médico*); em um filme *noir* ou de gangsters, em que a vilã aparece como a *femme fatale* da história; em um filme de terror *slasher*, onde as mocinhas são atacadas numa cabana por um assassino com uma serra elétrica; em um filme pornográfico, entre outros exemplos.

Até mesmo os programas que poderiam se assemelhar ao conteúdo da emissora parecem satirizar as produções televisivas latino-americanas ou de emissoras brasileiras concorrentes. A telenovela que aparece no filme possui trilha sonora excessivamente melodramática e personagens com nomes rebuscados, estando mais próxima esteticamente do estereótipo da telenovela mexicana (geralmente exibidas na emissora concorrente, o SBT) do que das produções da Globo do mesmo gênero.

O SBT também parece ser satirizado na sequência do programa de auditório chamado “Programa do Bolão”. Apesar deste título parecer um trocadilho com o “Domingão do Faustão” da própria Globo, o formato do programa assemelha-se mais ao dos apresentados por Sílvio Santos, dono do SBT. Além de um show de calouros, há uma sequência em que um participante leva uma torta na cara do apresentador, como no programa “Passa ou Repassa”, (do qual Angélica já fora apresentadora no SBT); em outra, um participante é desafiado a descobrir o nome de uma música, preceito básico do programa “Qual é a música?”. A maneira como Sílvio Santos interage com a plateia também é satirizada pelo apresentador fictício interpretado por Bussunda: se é de costume de Sílvio Santos cantar músicas com a plateia enquanto esta balança pompons no ar animadamente, no filme a plateia parece automata e

abobalhada, obedecendo cegamente a todos os seus comandos.

A programação da Globo, no filme, não é passível de paródia ou deboche reconhecível, e neste sentido, embora o filme parodie a televisão, a emissora não articula nem uma autocrítica nem uma autoparódia. Através desta simples e cuidadosa estratégia paródica, a Globo Filmes parece atingir vários objetivos ao mesmo tempo. A paródia limita-se aos enlatados estrangeiros e à programação das emissoras concorrentes no Brasil, seja na TV a cabo ou principalmente na TV aberta. Implícito neste ato paródico está a reafirmação do Padrão Globo de Qualidade como superior à qualidade das demais produções satirizadas, enquanto o não reconhecimento de formatos similares aos da sua produção no filme legitima virtualmente a transposição deste padrão comprovadamente de qualidade para o cinema.

Interessante notar, portanto, como a Globo Filmes procurou vincular-se implicitamente a uma ideia de cinema popular anterior à sua atuação no mercado, possivelmente com o intuito resgatar para si algo daquela tradição cinematográfica (principalmente a sua resposta de público), absorvendo e renovando algumas de suas tidas características – entre elas, a paródia – a fim de valorizar a entrada da televisão e sua linguagem no mercado cinematográfico.

3. NEOCHANCHADAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: UMA ABORDAGEM PRAGMÁTICA

3.1. A neochanchada como novo gênero no cinema brasileiro

Em seu artigo “A ideia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada”, Rafael de Luna Freire faz a seguinte afirmação em relação a estes dois gêneros comumente considerados como “genuinamente brasileiros”:

Entre traços comuns aos dois gêneros abordados, podemos assinalar o fato de se tratar de gêneros caracterizados por enorme aceitação popular (avaliada em termos de retorno de bilheteria), por estruturas econômicas que garantem sua inserção no mercado (viabilizando sua distribuição e exibição), e pela rejeição da crítica de sua época (que, em geral, não identificava nessas obras um determinado conjunto de valores) (FREIRE, 2010, p. 556-557).

É de se questionar se poderíamos apontar estas mesmas características para analisar um conjunto de filmes produzidos a partir da chamada retomada do cinema brasileiro, principalmente aqueles de caráter mais comercial. Tal afirmação traz consigo alguns questionamentos: da mesma forma que a pornochanchada é considerada uma derivação da chanchada, por haver teoricamente se reapropriado de algumas de suas principais características, seriam estes filmes os representantes mais contemporâneos desta mesma matriz? O novo contexto histórico-econômico em que se inserem, e as conseqüentes novas formas com as quais se reapropriam da matriz, tornam tais filmes representantes de um novo gênero?

Esta discussão vem à tona em um momento em que torna-se mais frequente, tanto no âmbito acadêmico quanto na imprensa, a utilização do termo “neochanchada” para designar uma parcela da produção brasileira contemporânea. A nomenclatura do novo termo genérico parece apontar para dois aspectos presentes nos filmes. Por um lado, a explícita comparação com a matriz da chanchada com o uso deste termo, utilizado para designar um certo tipo de filmes brasileiros produzidos entre as décadas de 1930 e 1950, em geral comédias musicais de grande apelo de público. Por outro, o prefixo “neo” parece indicar que existe algo de novo nestes filmes, que os diferencia e os atualiza em relação à matriz. Tais aspectos seriam simultâneos e sobrepostos, apontando ao mesmo tempo para uma proximidade e um

distanciamento da matriz.

Este misto de repetição e diferença estaria no cerne do processo de formação de um gênero, segundo Rick Altman em sua abordagem semântica/sintática dos gêneros cinematográficos, tal qual resumida pelo mesmo no parágrafo abaixo:

Como hipótese de trabalho, eu sugiro que os gêneros originam-se por uma entre duas maneiras fundamentais: ou um conjunto relativamente estável de elementos semânticos se desenvolve em uma sintaxe coerente e durável através de experimentação sintática, ou uma sintaxe já existente adota um novo conjunto de elementos semânticos (ALTMAN, [1984] 2003, p. 34).

Aceitando estas ideias preliminares de Altman, uma hipótese poderia ser levantada com relação às neochanchadas: a de que os aspectos semânticos da chanchada estariam sofrendo uma reconfiguração através de uma nova organização sintática, ou sua estrutura sintática estaria adquirindo novos aspectos semânticos, em um processo que originaria o novo gênero²⁸. Um método de análise destes filmes seria, portanto, num primeiro momento, estabelecer um conjunto de características atribuídas às chanchadas para, num segundo momento, apontar de que forma as mesmas se modificaram.

Esta abordagem é basicamente o que executamos durante todo o capítulo 2 deste trabalho, ao analisarmos os filmes estrelados por Renato Aragão e Xuxa Meneghel entre 1997 e 2009 a partir de um suposto cânone de aspectos semântico-sintáticos relativos às chanchadas. Entretanto, ao considerar a “chanchada” como uma categoria genérica estável, cujas características seriam claras e bem definidas, levando em conta somente aspectos teoricamente “intrínsecos” aos filmes, tal abordagem revela-se insuficiente para lidar com o processo de generificação necessário para abordarmos a questão da ideia de neochanchada.

3.2. A abordagem semântica/sintática/pragmática de Altman

Em posterior ampliação de sua teoria de gêneros cinematográficos no influente livro *Film/Genre*, Rick Altman critica grande parte dos estudos de gênero americanos (inclusive o

²⁸ O próprio Altman indica como problemática a determinação da fronteira entre o que pode ser considerado aspecto semântico ou sintático (Altman, 2003, p.38-39), mas considera a relação entre ambos os aspectos como o lugar fundamental de negociação entre as diversas forças que influenciam no desenvolvimento de um gênero (op. cit., p. 35). Não problematizarei esta questão neste trabalho e limitei-me a analisar aspectos das chanchadas que podem ser considerados tanto sintáticos como semânticos através de expressões mais abrangentes, como o termo “característica”.

seu próprio livro sobre musicais, *The American Film Musical* de 1988) ao considerá-los a-históricos e inevitavelmente retrospectivos por ignorarem o contínuo processo de generificação. O autor reavalia sua abordagem semântica/sintática e propõe um terceiro aspecto fundamental aos estudos de gênero: o pragmático, ou seja, levar em conta os múltiplos agentes que constantemente criam, utilizam e reconfiguram as terminologias genéricas, como espectadores, críticos, cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, instituições, entre outros. Uma mesma nomenclatura genérica poderia ser utilizada, portanto, com objetivos completamente diferentes, dependendo do usuário ou do contexto histórico em que o mesmo está inserido (ALTMAN, 1999, p. 207-210). Ressaltaremos alguns conceitos importantes presentes no livro, e que serão úteis para esta parte do trabalho.

3.2.1. O “esquema do crítico” e o “esquema do produtor”

Altman estabelece uma diferença entre as formas através das quais, por um lado, os críticos agrupam os filmes ao redor de um discurso genérico e, por outro, a indústria atua produzindo os mesmos filmes. O processo denominado como “esquema do crítico” seria fundamentado em aspectos textuais dos filmes, permeando a maior parte da teoria genérica e desenvolvendo-se conforme as prerrogativas listadas abaixo:

1. De fontes da indústria ou da crítica, vislumbre a existência de um gênero.
2. Analisando as características dos filmes frequentemente identificados com o gênero, estabeleça uma descrição deste gênero.
3. Vasculhando filmografias, compile uma lista completa de filmes que compartilhem traços genéricos suficientes para serem indentificados como pertencentes ao gênero.
4. A partir disto, comece a análise do gênero (ibid., p. 38).

Se o “esquema do crítico” pode ser considerado “retrospectivo por natureza”, a lógica do “esquema do produtor”²⁹ seria diametralmente oposta a anterior, e caracterizada por regras bastante diferentes:

1. A partir de informações de bilheteria, identifique um filme de sucesso.
2. Analise o filme de forma a descobrir o que o fez bem-sucedido.

²⁹ Os termos de Altman são “critic's game” e “producer's game”, e portanto, suas traduções literais seriam, respectivamente, “jogo do crítico” e “jogo do produtor”. Entretanto, julgo que o termo “esquema” expressa melhor em português o significado desejado pelo autor no texto em inglês.

3. Faça outro filme insistindo na suposta fórmula de sucesso.
4. Cheque os resultados de bilheteria do novo filme e reavalie a fórmula adequadamente.
5. Use a fórmula revisada como base para um novo filme.
6. Continue o processo indefinidamente (ibid., p. 38).

O caso dos filmes biográficos (ou *biopics*, a abreviação para *biographical pictures* comumente utilizada pela crítica americana) é exaustivamente analisado por Altman para exemplificar ambos os esquemas. Segundo o “jogo do produtor”, o sucesso comercial de um filme como *Disraeli* (1929), tido como um dos precursores do gênero biográfico, levou à produção de outros filmes com temática sobre a história britânica, de intriga política, ou adaptados de peças de teatro, mas não a realização de outros filmes biográficos; tais filmes motivaram outros, que reviam a fórmula, e assim sucessivamente. O material de divulgação de *The Affairs of Voltaire* (1933), por exemplo, busca ligá-lo a um ciclo de filmes sobre histórias de casos amorosos de homens famosos, que estava em voga na época.

Só posteriormente e retrospectivamente, a crítica passou a agrupar ambos os filmes sob o rótulo de “*biopics*”, estabelecendo uma relação de precursor e cópia entre o primeiro e o segundo, embora o termo genérico nem sequer existisse na época de lançamento dos mesmos. Os estúdios não estavam, portanto, fazendo filmes biográficos conscientemente: tal etiqueta genérica seria um conceito posterior (ibid., p. 39-44). O papel do crítico na criação e determinação de novas nomenclaturas genéricas é enfatizado por Altman através da análise da origem teórica de gêneros como o *woman's film*, cujo reagrupamento *a posteriori* de filmes sob esta mesma denominação teria sido motivado pelas perspectivas feministas (ibid., p. 72-77).

3.2.2. A indústria utiliza vocabulário multigenérico

Através da análise dos materiais de divulgação de diversos filmes, Altman contesta a visão comumente compartilhada nos estudos de gênero de que a indústria cinematográfica seria “uma máquina autoconfiante que produz produtos claramente delimitados genericamente” (ibid., p. 44). O autor defende que Hollywood não tem interesse em identificar explicitamente um filme como pertencente a um único gênero (ibid., p. 57) – mais comum em cartazes seria a exaltação de qualidades específicas dos estúdios, como seus atores e diretores exclusivos, por exemplo.

Mesmo quando recorre-se a terminologia genérica, um único filme é descrito como pertencente a vários gêneros ao mesmo tempo, visando provocar o máximo de interesse do público. O reconhecimento de um gênero seria, inclusive, contra-producente para a indústria, visto que empresas concorrentes poderiam copiar o conteúdo dos filmes, produzindo similares. Desse modo, a indústria investiria não em gêneros, mas em ciclos de filmes, apostando em novos tipos de materiais e abordagens de gêneros existentes e abandonando um gênero tão logo este fosse reconhecível, passível de imitação – e, conseqüentemente, não mais exclusivo (ibid., p. 62).

3.2.3. Generificação como um processo contínuo

Em linhas gerais, uma das conclusões a que Altman chega é de que o gênero não é “o produto permanente de uma origem única, mas o produto temporário de um processo em andamento” (p. 54). Mesmo os gêneros tidos como consolidados estão constantemente sujeitos a regenerificação. Na abordagem pragmática do autor, o gênero não estaria localizado nos textos produzidos através da dependência de modelos genéricos (abordagem textualista), mas no espaço abstrato das relações entre os textos fílmicos, os textos produzidos a partir deles e seus diversos produtores/usuários. O gênero deve ser tratado “como uma *situação* complexa [grifo do autor]”, em que o mesmo não estaria localizado em nenhuma parte isolada do processo; em vez disso, o gênero residiria “em algum lugar na circulação de significado constitutiva do processo como um todo” (p.84).

3.2.4. O processo de generificação do gênero musical

A análise do processo de generificação do gênero musical realizada por Altman revela aspectos que serão particularmente importantes para nossa argumentação. Se estamos acostumados a entender os filmes musicais em termos semântico/sintáticos – ou seja, filmes que apresentam números musicais na narrativa –, Altman aponta um início bem diferente para o gênero. Da mesma forma que os filmes biográficos, os primeiros filmes que hoje são considerados musicais não eram identificados como tais na época em que foram lançados.

A presença de música nestes primeiros filmes, segundo o autor, foi tratada “simplesmente como uma forma de apresentar material narrativo que já possuía suas próprias

afinidades genéricas” (ibid., p. 32). Inicialmente utilizado como adjetivo para outros gêneros (comédia *musical*, romance *musical*, melodrama *musical*, entre outros), só posteriormente, quando há uma queda na produção de filmes com música, é que o termo “musical” torna-se um substantivo para descrever alguns filmes, que passam a ser considerados como “musicais”.

Poderíamos pensar que parte da crítica da época substantivara o termo por vislumbrar nestes filmes alguma especificidade estética que seria característica de um novo gênero que nascia, para fins de categorização genérica. Entretanto, Altman afirma que tal substantivação teve outro intuito como principal: o de “denegrir esses primeiros filmes, que em retrospecto pareciam padronizados e limitados” (ibidem.). A partir deste apontamento, o autor elabora uma de suas hipóteses para a origem de um gênero – a de que “filmes ganham frequentemente identidade genérica por falhas ou defeitos similares em vez de por qualidades e triunfos compartilhados” (ibid., p. 33). O início do processo de generificação do “musical” foi marcado, portanto, pelo acusação de um aspecto considerado como defeito nestes filmes.

A consolidação enquanto gênero cinematográfico foi posterior aos filmes, com a inclusão retrospectiva de obras anteriormente consideradas de outros gêneros sob o rótulo do “musical”. Posterior também foi a subdivisão dos musicais segundo os níveis de integração entre os números musicais e a narrativa, que tinha o musical integrado como o “ideal platônico” do gênero, ao invés de ser considerado como um entre outros possíveis subgêneros. Altman critica tal abordagem, que estaria presente, por exemplo, no estudo de Jerome Delamater sobre os musicais.

Delamater elevava os filmes produzidos pela Unidade de Arthur Freed a representantes de toda a produção da MGM, ao considerá-los paradigmas do gênero por seus aspectos integrativos. Segundo Altman, ao utilizar incorretamente o termo “musicais da MGM” para designar uma pequena parcela da produção, Delamater cometeria principalmente um erro historiográfico, por ignorar o volume de produção das outras duas unidades de produção, chefiadas por Jack Cummings e Joe Pasternak, que era inclusive maior que a de Freed. Ou seja, ao atribuir um juízo de valor sobre o gênero, estabelece-se um corpus restrito de filmes que seriam “mais musicais” que os demais musicais, à revelia do fato de que, por exemplo, musicais menos integrados fossem produzidos em maior quantidade (ibid., p. 80).

Tal posicionamento totalizante é percebido por Altman como comum na crítica genérica, cuja motivação (seja pessoal, ideológica, acadêmica, etc.) seria, acima de tudo,

subjetiva, numa tentativa de “capturar jurisdição sobre o direito de redefinir os textos em questão” (ibid., p. 82). O exemplo de Delamater é ilustrativo da afirmação de Altman de que “todos os gêneros possuem implicitamente uma autoria; isto é, eles são sempre o produto de um grupo usuário específico” (ibid, p. 99).

3.3. Abordagem pragmática da chanchada de Rafael de Luna Freire

Se o livro de Altman limita-se a analisar basicamente a filmografia americana, a tese de doutorado de Rafael de Luna Freire, *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*, pode ser considerada como pioneira nos estudos pragmáticos de gênero no cinema brasileiro. Freire problematiza o termo “nacional” enquanto etiqueta genérica e demonstra, através de ampla pesquisa historiográfica, de que forma o termo “chanchada” sofreu generificação posteriormente, tornando-se o “principal gênero cinematográfico brasileiro [grifo do autor] ampla e consensualmente reconhecido como tal por críticos, pesquisadores, historiadores e também por parte do público do cinema brasileiro”, constituindo-se como “paradigma de gênero local” e “objeto de comparação nos estudos de filmes brasileiros” (FREIRE, 2011b, p. 95).

Partindo da analogia entre a ideia de gênero e a ideia de nação esboçada por Altman no último capítulo de seu livro, Freire aprofunda a discussão do termo “nacional” aplicado aos filmes produzidos no Brasil – ou seja, filmes entendidos como pertencentes a um gênero em si, o do “filme brasileiro” ou “filme nacional”. O autor demonstra como o rótulo genérico do “nacional”, supostamente estável e pouco questionado, varia com o tempo, sendo, portanto, uma construção imaginária, simbólica, localizada historicamente e que adquire diferentes significados segundo os interesses de quem a elabora (ibid., p. 81), tal qual o discurso genérico.

Entretanto, a ideia de nacionalidade tida como inerente ao cinema brasileiro foi um discurso hegemônico, dentro da lógica de diferenciação com relação ao produto estrangeiro que buscava a valorização do produto brasileiro, legitimado dentro de um projeto específico de cinema nacional – como exemplo, o discurso nacional-popular dos adeptos do “cinema autoral” nos anos 1960 (leia-se Cinema Novo). Freire destaca como esta corrente de pensamento, aliada a um sentimento de inferioridade do produto brasileiro face ao estrangeiro, passou a apontar os defeitos e precariedades de filmes (contemporâneos ou

mesmo anteriores ao Cinema Novo) que não compartilhavam de seu ideário estético-cultural, contribuindo para o agrupamento de um grande número de filmes sob o mesmo rótulo genérico (ibid., p. 111):

Em oposição, os filmes brasileiros – quando não alinhados a formas culturais nacionais não-cinematográficas (os programas de rádio, o teatro cômico e de revista, a literatura romântica etc.) – seriam, em sua maioria, definidos em oposição aos filmes estrangeiros, levando ao ponto de grande parte da produção vir a ser, inclusive, reunida num único gênero definido justamente por sua precariedade comparativa, a chanchada, havendo o encontro entre o conceito de cinema nacional e de gênero. Obviamente que existiram filmes brasileiros percebidos como “vitórias” contra as adversidades, mas esses seriam apenas exceções que confirmavam a regra e alimentariam um idealismo esperançoso que projetava para o futuro o nascimento do cinema nacional nos moldes desejados (ibid., p. 44).

Se a hipótese de Altman é verdadeira – a de que os gêneros geralmente nascem do apontamento de falhas e defeitos considerados como presentes em um conjunto de filmes –, poderíamos estabelecer similaridades entre esta situação e o caso das chanchadas, em que o próprio termo genérico que substantivou-se era “um adjetivo pejorativo utilizado para caracterizar filmes considerados 'mal-feitos' segundo uma particular concepção de qualidade” (ibid., p. 95). Entretanto, o processo bastante posterior de generificação da chanchada apresentaria peculiaridades em relação ao exposto por Altman, segundo Freire:

[...] de forma ligeiramente diferente do processo descrito pelo teórico norte-americano, o adjetivo chanchada – que não *descrevia* um ciclo de filmes, mas *qualificava* um conjunto de produções (aliás, grande parte da produção nacional) – só veio a se substantivar definitivamente quando passou a abarcar um conjunto específico de filmes, vindo, em seguida, a perder sua carga pejorativa num processo levado a cabo não apenas pela crítica, mas também pela historiografia do cinema brasileiro (ibid., p. 96).

O “tom nacionalista totalizante” é criticado por diversos autores citados por Freire, tanto por ser potencialmente uma tentativa de camuflar a “polifonia' de vozes sociais e étnicas” e contradições da ideia de nacional (Robert Stam e Ismail Xavier *apud* FREIRE, 2011b, p. 91), quanto por ser questionável uma vez que revela-se um discurso produzido por uma certa classe artística que buscava hegemonia cultural e controle de mercado, mas ignorava outros problemas (Jean-Claude Bernardet *apud* FREIRE, p. 86).

Embora com objetivos bastante diferentes dos do Cinema Novo e isentos de carga

pejorativa, pode-se perceber a permanência de um certo discurso nacionalista no processo de revalorização das chanchadas, levado a cabo nos anos 1970 e 1980, que atrelavam o gênero à ideia de nacional e buscavam no mesmo traços de brasilidade:

Talvez seja essa dominação da nacionalidade sobre o gênero no discurso da historiografia do cinema brasileiro, além do caráter hierarquizante presente nesse mesmo discurso, que explique a dificuldade de abordarmos filmes brasileiros de gênero supostamente não-locais, mas não os filmes dos gêneros legitimados como autenticamente brasileiros que encontram na chanchada seu maior exemplo. Ou seja, o gênero só poderia existir num discurso nacionalista do cinema brasileiro se o próprio gênero for nacional, no qual o dito mimetismo se travestiria de brasilidade, ou, ainda melhor, se esse mimetismo for visto como paródia – sobretudo crítica – do cinema estrangeiro (ibid., p. 93-94).

Alguns aspectos que comprovariam historiograficamente o caráter inerentemente retrospectivo (e por vezes a-histórico) do processo de generificação da chanchada são ressaltados por Freire. Um deles seria o fato de que a palavra chanchada jamais funcionara como um gênero no sentido de etiqueta para esses filmes (ibid., p. 97). Nenhum filme hoje considerado chanchada se autodenominava assim na época de lançamento, ou buscava promover o termo genérico em cartazes: mais comum, por exemplo, era o adjetivo “carnavalesco” e outros derivados relativos à festividade, utilizados para caracterizar também o modelo (de produção), o contrato (com o público) e a estrutura destes filmes (ibid., p. 98).

A partir da avaliação de vários materiais de divulgação, Freire chega à conclusões parecidas com as de Altman em relação à indústria americana: a de que os filmes brasileiros articulavam nomenclatura multigenérica e buscavam valorizar principalmente o nome dos grandes astros (de preferência exclusivos da produtora) e dos cantores famosos que faziam participações (ibid., p. 97). Ainda neste sentido, o corpus filmico estabelecido para a chanchada revela, ao contrário do estabelecido pelo senso comum, um conjunto diversificado de filmes, produzidos por diferentes empresas produtoras em contextos de produção distintos, anteriormente considerados pertencentes a uma multiplicidade de gêneros e que foram todos englobados sob a mesma nomenclatura genérica:

De fato, ao contrário de uma imagem simplista que se consolidou na historiografia do cinema brasileiro, tanto os principais estúdios nacionais como a Cinédia, Atlântida ou Vera Cruz quanto outras empresas e produtoras menos lembradas pela historiografia também investiram em produções extremamente diversificadas, realizando obras que se apresentavam como comédias, filmes-revista, carnavalescos,

dramas, romances, documentários, cinejornais, filmes caipiras, aventuras, musicais etc. Tanto a *expertise* num determinado gênero (fosse o musical, a comédia ou o drama) quanto a diversificação em ciclos (a partir do investimento em gêneros e temas menos explorados ou assuntos tópicos) eram necessidades para as quais as empresas estiveram atentas, ainda que quase sempre não tenham conseguido atendê-las de forma mais efetiva (ibid., p. 42).

Outro aspecto é que o adjetivo chanchada era muito menos utilizado pela crítica da época para denegrir estes filmes. Muito mais empregados eram termos como “borracheira”, “pochade” ou o popular “abacaxi” (ibid., p. 96), que poderiam muito bem ter sofrido o mesmo processo de generificação da palavra chanchada, mas acabaram caindo em desuso. O termo “carnavalesco” bem como termos derivados como “musicarnavalesco” sofreram, inclusive, substantivação genérica pejorativa anterior a esta, para dar conta de filmes considerados semelhantes em sua sintaxe do carnaval (ibid., p. 99).

Desta forma, Freire considera a generificação da chanchada “uma operação tardia e totalizante [...] efetuada por críticos, cineastas e historiadores que colocou sob a mesma categoria de absoluta precariedade e inépcia até mesmo realizações relativamente ambiciosas para o contexto cinematográfico carioca da época”, levando à reconfiguração do “mapa genérico” em torno deste termo (ibid., p. 101). Se estamos acostumados a entender a chanchada como adjetivo para filmes brasileiros, Freire ressalta que “chanchada” era um termo multimidiático que provavelmente fora incorporado ao vocabulário cinematográfico por influência da crítica teatral, e questiona a “nacionalidade” do termo ao apontar utilizações do mesmo para desqualificar até filmes estrangeiros (ibid., p. 107).

Freire traça um exaustivo panorama sobre a generificação da chanchada, impossível de detalhar neste trabalho, mas que resumiremos rapidamente em linhas gerais à título de menção. O autor faz um meticuloso mapeamento tanto da quase nula utilização do termo em escritos sobre cinema brasileiro antes dos anos 1960 quanto a sua crescente presença na mídia em paralelo ao surgimento do Cinema Novo.

Freire indica o início do “resgate” da chanchada a partir da mudança de perspectiva com relação aos filmes, encabeçada por Paulo Emílio Salles Gomes a partir dos anos 1970, que teria influenciado tanto a compreensão da chanchada enquanto gênero quanto o trabalho de outros pesquisadores, como Jean-Claude Bernardet, em um contexto de superação de um discurso anti-industrialista e a revalorização da produção com apelo às plateias populares, retirando do rótulo seu timbre pejorativo (ibid., p. 108-115). A conjuntura histórica

contribuiria decisivamente para essa revalorização, segundo Freire:

Num contexto marcado pela opressão da ditadura militar, pelo alarmismo voltado à suposta grossura das comédias eróticas, e pelo discurso de luta contra Hollywood pela conquista do mercado interno, a chanchada ressurgia como um gênero caracterizado pela alegria, liberdade, ingenuidade e principalmente sucesso popular [...] (ibid., p. 117).

A reavaliação das chanchadas poderia ser percebida, por um lado, como “revisionismo meramente saudosista, nostálgico, populista e nacionalista”, expresso em livros como o de Rudolf Piper, *Filmusical brasileiro e chanchada* (1975) ou o filme de Carlos Manga do mesmo ano, *Assim Era a Atlântida*. Por outro, posicionamentos de combate ao elitismo ou discursos político-ideológicos abordariam a chanchada sobre outro viés, como a afirmação de Bernardet em 1974 de que *Nem Sansão Nem Dalila* seria “um dos melhores filmes políticos brasileiros”, ou o ponto de vista de Zeca Porto sobre estes filmes como proto-exploração do carnaval tropicalista por entronizarem o marginalizado cinema nacional, se aproximando do ideal modernista “não como movimento, mas como resultado” (ibid., p. 116-119).

Tal contexto também levaria ao crescente interesse nas universidades pela história do cinema brasileiro, e estudos acadêmicos sobre as chanchadas seriam desenvolvidos. Dentre elas, Freire destaca dois trabalhos de João Luiz Vieira: a dissertação de mestrado *Foto de cena e chanchada: a eficácia do “star system” no Brasil* (UFRJ, 1977) e a tese de doutorado *Hegemony and Resistance: Parody and Carnival in Brazilian Cinema* (New York University, 1984), com desdobramentos nos textos-base deste trabalho (VIEIRA, 1983 e 1987), que contribuíram para a consolidação da chanchada como gênero. Neles, o gênero passava definitivamente a abarcar os filmes carnavalescos, o carnaval e os cômicos eram tidos como “signos de uma latente brasilidade” (apud FREIRE, ibid., p. 120), e buscou-se mais precisamente delinear quais seriam suas convenções básicas – temas, personagens, cenários, objetos, ações, e estruturas narrativas recorrentes (ibid., p. 120-123).

Freire também cita os trabalhos de Afrânio M. Catani e José I. de Melo Souza (1983) e Sérgio Augusto (AUGUSTO, 1989), evidenciando as diferenças de recorte, periodização e convenções semântico/sintáticas estabelecidas por cada um. Diferentes filmes são citados como paradigmáticos – se *Carnaval no Fogo* (1949) parece um consenso, Augusto cita *Esse mundo é um pandeiro* (1946), também de Watson Macedo, como proto-chanchada. Freire atenta para a indefinição do escopo da chanchada e seu *corpus* filmico, por vezes estendido até o cinema silencioso – Catani e Souza delimitam quatro periodizações, por exemplo –

enquanto em outras é reduzido à produção da Atlântida. Ainda neste sentido, a filmografia da Atlântida é considerada a “idade de ouro” do gênero, seja pelo suposto conteúdo crítico ou pela integração dos números musicais na narrativa (aspecto valorizado por Augusto tal qual no musical americano, conforme *ibid.*, p. 125), e seus diretores acabam sendo mais estudados a despeito de outros igualmente influentes e que permanecem esquecidos.

Segundo Freire, a influência de um modelo biológico evolucionista (origem, desenvolvimento, apogeu e morte de um gênero) teria levado ao falso consenso de que a chanchada havia desaparecido nos anos 1960, o que ignoraria sua influência (e possível continuidade) nas pornochanchadas, nos filmes dos Trapalhões e na televisão (*ibid.*, p. 126). Segundo o autor, investir num modelo evolucionista e darwinista dos gêneros seria ignorar a sugestão historiográfica de trajetórias cíclicas ao invés de evolutivas (*ibid.*, p. 128).

Um exemplo de não-evolucionismo que evidencia o aspecto pragmático do gênero seria o processo de reconfiguração pelo qual a “idade de ouro” atribuída à chanchada está passando. Se antes a predileção por *Nem Sansão nem Dalila* tenha sido congruente com uma leitura política da chanchada, certa crítica mais recente passou a valorizar a reflexividade de gênero, e considerar *Carnaval Atlântida* como seu ponto culminante. Segundo Freire, tal atitude seria determinista e questionável por sua imprecisão histórica (já que outros exemplos de reflexividade anteriores poderiam ser apontados) e pela insistência na pureza clássica do gênero, negando sua constante transitoriedade (*ibid.* 127-18).

Uma vez que pode-se afirmar que a chanchada possui hoje um status genérico que não possuía no passado, Freire alerta que seu trabalho de revisão historiográfica não tem por objetivo afirmar ou negar o status de gênero da chanchada, mas “analisar *como* [grifo do texto] a chanchada foi definitivamente estabelecida como um gênero nacional” (*ibid.*, p. 129), processo sintetizado pelo autor no parágrafo abaixo:

[...] podemos dizer que a partir do uso reticente e em itálico da palavra chanchada na imprensa dos anos 1940 e posteriormente no livro de Alex Viary (1959), e da difusão de seu uso nos anos 1960 (como desvalorização) e 1970 (para reabilitação), foram estudos consagrados como os de João Luiz Vieira e Sérgio Augusto que consolidaram a generificação definitiva da chanchada ao longo dos anos 1980, reinterpretando, redefinindo e reavaliando o gênero e, finalmente, lhe consagrando um status hoje absoluto e indiscutível não apenas de gênero, mas sobretudo de *gênero nacional*. Obviamente que esse processo só se consumou com o reconhecimento geral e a ampla adoção pela comunidade de críticos, acadêmicos e comentaristas culturais dos limites e fronteiras estabelecidos por esse novo mapa genérico (*ibid.*, p. 130).

Freire destaca o caso da chanchada como “um perfeito exemplo do poder de produtor” que a crítica exerce sobre a terminologia genérica, explicitado na exploração das “formas concretas através das quais o gênero foi culturalmente consolidado” (ibid., p. 130) na historiografia brasileira. Ao mesmo tempo, o autor enfatiza que não buscou uma definição correta do gênero (impossível, devido à sobreposição de mapas genéricos), nem menosprezar os estudos anteriores nesse campo, muito menos desconstruir a valiosa produção teórica já conquistada, principalmente nas últimas três décadas (ibid., p. 130-131).

3.4. Outra vez chanchada: a pornochanchada

Concomitante à revalorização da chanchada, outra generificação que apelava para o mesmo termo genérico ocorreu nos anos 1970 a partir de aspectos considerados falhas em certos filmes. Desta vez, entretanto, o termo sofreu um processo de prefixação que o diferenciava da agora “antiga” chanchada e que buscava tornar o novo termo ainda mais pejorativo, conforme descreve Freire abaixo:

Na passagem para os anos 1970, uma parcela crescente da produção cinematográfica brasileira voltada primordialmente para os segmentos populares do público passou a ser, por seus supostos defeitos, pejorativamente chamada “neochanchada”. Uma vez que grande parte dessas produções tinha o erotismo ou apelo sexual como característica, a expressão chanchada erótica era igualmente usada. Por volta de 1973, o termo pornochanchada – a palavra chanchada acrescida de uma abreviação de pornografia como prefixo se popularizou definitivamente ao ser utilizado “inicialmente pela imprensa, pelos formadores de opinião e, depois, pela sociedade em geral” (ABREU, 2002, p. 38) (FREIRE, 2010a, p. 562).

Processo similar ao que acontecera às chanchadas repete-se aqui, embora o termo seja mais contemporâneo aos filmes aos quais se destinavam: produções de vários gêneros diferentes (comédias, faroestes, policiais, filmes de horror, entre outros) foram enquadrados sob este rótulo genérico, onde confundia-se temática com esquema de produção e apelo de público.

O termo pornochanchada dava conta tanto de uma desaprovação moral de conteúdo quanto de uma desqualificação com relação a qualidade técnica, embora seu teor principal fosse, segundo Bernardet, mais discriminatório mesmo, uma “expressão de rejeição” (ibid., p. 562-563). Interessante notar que as próprias chanchadas, que teriam sido consideradas

“pornográficas” em sua época, neste segundo momento passam a ser designadas como ingênuas, o que demonstra que tanto o discurso depreciador quanto a própria moral sofrem constantes processos de reconfiguração, análogos à regenerificação.

Freire salienta os diferentes tratamentos dados às pornochanchadas nos escritos críticos da época, com destaque para o tom mais desaprovador nas avaliações de José Carlos Avellar ou as abordagens de viés mais analítico de Jean-Claude Bernardet. A pornochanchada também viria recebendo atenção acadêmica recentemente, como o estudo de Nuno César Abreu sobre a Boca do Lixo, tratando os filmes do ponto de vista do ciclo; ou a tese de Flavia Seligman, que entende as pornochanchadas ora sob seus aspectos de cunho ideológico, ora motivada por simples fatores econômicos que criam um ciclo, o que denota, segundo Freire, uma falta de clareza em sua tese.

Lugar comum em algumas destas análises seria a afirmação, de fundo nacionalista, de que a pornochanchada, a partir de certo momento, teria se distanciado da produção estrangeira que a inspirara (supostamente a comédia erótica italiana) ao ganhar traços brasileiros (ibid., p. 564-567). Freire conclui seu texto da seguinte maneira, apontando para o resgate recente da pornochanchada, que passa a perder seu tom pejorativo e ser revalorizada:

Nos anos 1970, diante da recuperação da chanchada e do repúdio generalizado às pornochanchadas, algumas pessoas se perguntaram: “A pornochanchada de hoje é a chanchada de ontem?”. O resgate que se faz hoje das “comédias eróticas”, como são chamadas pelos que pretendem se referir mais respeitosa e a essa produção, e, principalmente, os argumentos que se usam para mais essa recuperação póstuma de gênero (apelo popular, sucesso de público, nostalgia, ingenuidade, brasilidade), nos levam a crer que a resposta é sim. Entretanto, sob a ótica dos estudos dos gêneros cinematográficos, mais do que celebrar, é necessário conhecer e estudar os filmes (ibid., p. 567-568).

Aqui, julgamos relevante uma comparação do caso da pornochanchada com um exemplo dado por Rick Altman em *Film/Genre*. Ao falar sobre o papel das instituições na determinação de terminologias genéricas, o autor menciona que em “países que fornecem apoio financeiro à produção cinematográfica, uma lista de gêneros autorizados frequentemente aparece em documentos oficiais” (ALTMAN, 1999, p. 94). Entre outros exemplos, cita-se o caso da Inglaterra: em 1952 os filmes de horror receberam classificação indicativa “X”, sendo equiparados genericamente a filmes de conteúdo sexual e perdendo, portanto, a possibilidade de financiamento por mecanismos estatais (ibid., p. 95).

Já em 1984, uma ampla campanha de dois anos de duração foi feita no jornal britânico

The Daily Mail a favor da aprovação da “*Video Recordings Bill*”, uma espécie de legislação para a classificação de todos os títulos comercializados em fitas de vídeo no país. A medida era defendida pelos seus apoiadores como necessária devido à crescente distribuição dos chamados “*nasty films*” (algo como “filmes indecentes” em português) que exerceriam uma influência perniciosa em espectadores mais jovens. Assim, filmes de diversos gêneros diferentes foram regenerificados com o rótulo de “*nasty*”, como filmes de ficção (como horror ou filmes sociais), documentários e programas de televisão.

Altman ressalta que filmes considerados como “filmes de problema social” (“social problem films”) nos Estados Unidos foram incongruentemente classificados como um dos “*nasties*” na Inglaterra, o que deslocava a atenção dos espectadores para o suposto conteúdo violento ou indecente dos filmes, limitando outras possibilidades de leitura do mesmo a fim de neutralizar as potenciais cargas contraculturais que o filme porventura apresentasse. Até filmes que não eram tecnicamente obras-primas, como *Cannibal Holocaust* (1980), usavam a violência para estabelecer posicionamentos que “sistematicamente criticavam as práticas e o poder da sociedade patriarcal e do governo Conservador” (ibid., p. 95), sendo portanto indesejáveis e controlados através de legislação. O autor considera este caso um exemplo “raro e extremo na história do cinema” do modo como instituições intervêm diretamente na generificação para fins de controle cultural, trabalhando “ativamente para estabelecer os verdadeiros valores de suas afirmações relacionadas a textos e gêneros” (ibid., p. 95).

Duas similaridades podem ser estabelecidas entre o caso da pornochanchada e o dos “*nasty films*” ou “*nasties*”. A primeira delas seria de âmbito semântico: o ambíguo termo britânico “*nasty*” abarca tanto a ideia de conteúdo indecente, obsceno, sujo (*obscene, dirty*) quanto a ideia de algo de mal-gosto, desagradável, mal-feito (*distasteful, unpleasant, lousy*), respectivamente presentes no termo pornochanchada. Ambas seriam, de certa forma, termos genéricos de desqualificação moral que passaram a regenerificar filmes que se enquadravam naquele juízo de valor, a despeito dos gêneros em que estavam enquadrados antes.

Outro ponto de congruência seria o uso do termo pornochanchada para avaliar a intervenção do Estado nas diretrizes culturais cinematográficas. Conforme denuncia Bernardet, a estrangulação da produção de pornochanchadas ia ao encontro dos interesses de um projeto de cinema nacionalista encabeçado pelo Estado, principal financiador de cinema durante a ditadura militar através da Embrafilme:

Por que o governo, num determinado momento, julgou oportuno incentivar a produção de adaptações? Parece que essa decisão pode ser interpretada do seguinte modo: na década de 1960, o Cinema Novo conquistou um prestígio cultural dentro e fora do Brasil. Mas o governo não aceitava a temática e as colocações críticas do Cinema Novo, e a repressão foi, aos poucos, principalmente depois do AI-5, estrangulando esse tipo de produção. Na mesma época começa a grassar a pornochanchada, que alcança bons resultados comerciais, mas dava – diz-se – uma imagem negativa do Brasil: a imagem do brasileiro chulo obcecado por sexo. O governo estava diante desta alternativa: ou a alegada vulgaridade da comédia erótica, ou o prestígio de filmes críticos que eram ideologicamente inaceitáveis pelo governo.

O esforço feito então pelo governo consistiu em tentar enfraquecer a pornochanchada (o que levaria a Embrafilme, alguns anos mais tarde, a suspender o financiamento para esse tipo de filme) e em criar um cinema de prestígio cultural que não tivesse o caráter crítico inaceitável (BERNARDET, [1978] 2009, p. 216-217).

Ao contrário do que conclui Altman, embora o caso britânico seja de fato extremo, casos semelhantes definitivamente não são raros na história do cinema, como prova o exemplo da pornochanchada brasileira. O discurso originado em opiniões de tom depreciativo em jornais e revistas – apoiado pelo envolvimento de cineastas em prol do rechaço à estes filmes – culmina na absorção dessa mesma nomenclatura pelo discurso oficial da Embrafilme. A etiqueta genérica torna-se, portanto, reconhecida enquanto política de Estado:

E também pode citar-se o interessante episódio da pornochanchada. A Embrafilme financiara diversas destas comédias eróticas, quando resolveu suspender sua participação nesse tipo de produção. A luta contra a pornochanchada só se concretiza mesmo num momento em que outras produções, como *A estrela sobe*, *Xica da Silva* etc., vêm obtendo sucesso. São essas produções que tentam fazer recuar a pornochanchada do mercado, após ter ela contribuído para uma definição mais precisa da produção cinematográfica em termos industriais e comerciais. A grita contra a pornochanchada avoluma-se nos meios cultos, a que pertencem os críticos de cinema. O Conselho Federal de Cultura solta extenso documento formulando uma “Política Nacional de Cultura”. “Respeitada a liberdade de criação em todos os campos e níveis da cultura”, o Conselho cita como uma das diretrizes o “Incentivo à criatividade. Não deve ser confundido com dirigismo [...]”; o incentivo em relação ao cinema prevê: “Apoio à produção cinematográfica nacional genuinamente artística, desestimulando-se a 'pornochanchada' que, ou deseduca o gosto do público, ou afasta-o da produção nacional em benefício da estrangeira” (*Jornal do Brasil*, 4/8/1976). Na mesma época, o diretor da Embrafilme declara que a empresa não participará mais de filme do tipo “*Quanto mais duro melhor*” (BERNARDET, [1979] 2009, p. 81).

Assim, o debate em torno da pornochanchada resultou na classificação retrospectiva de um conjunto de filmes, que induziu à retirada do financiamento aos mesmos e acabou por legitimar indiretamente o dirigismo cultural do governo sobre a produção cinematográfica. Ainda segundo Bernardet, a oportunidade de determinar diretrizes temáticas seguras ideologicamente para os filmes seria o verdadeiro interesse do Estado por trás da polêmica:

Quer se esteja contra, quer a favor da pornochanchada, indiscutivelmente trata-se de uma opção do Estado: há certos filmes de que ele não participa. Isso não é uma atitude anonimamente técnica, nem uma medida só econômica, mas refere-se sem dúvida a um projeto cultural. A armadilha, que não me parece ter sido claramente percebida, consistia no seguinte: como a pornochanchada tinha inúmeros inimigos entre os cineastas e o público culto, era fácil encontrar um amplo apoio por parte de pessoas que podem exteriorizar sua opinião nos jornais e em outros veículos. Ao apoiar a atitude da Embrafilme contra a pornochanchada, apoiava-se algo muito mais importante: a intervenção clara e direta do Estado na orientação ideológica, estilística, temática da produção cinematográfica. O problema menor naquela polêmica era justamente aquele apresentado como maior. E o problema maior era a legitimação ou não através da imprensa, órgãos de classe etc., de um projeto cultural baixado pelo Estado (BERNARDET, [1979] 2009, p. 81).

3.5. Neochanchadas: esboço de uma abordagem pragmática

3.5.1. O termo neochanchada não era utilizado como etiqueta dos filmes

Na mesma linha das conclusões de Freire concernentes ao caráter retrospectivo da generificação das chanchadas, é possível afirmar que o termo “neochanchada” nunca fora utilizado como etiqueta genérica dos filmes que analisamos aqui neste trabalho. Uma rápida análise do material de divulgação destes evidencia o grande destaque aos nomes dos artistas famosos que participam dos mesmos, em detrimento de qualquer vinculação à terminologias genéricas restritas. De fato, se pudéssemos apontar algo em comum entre estes filmes e as chanchadas, este algo seria a estratégia de diagramação dos cartazes dos filmes.

Vejamos os exemplos abaixo: à esquerda, o cartaz da considerada chanchada *Barnabé, Tu És Meu*³⁰ (José Carlos Burle, 1951) evita rótulos genéricos para destacar os nomes tanto da produtora Atlântida quanto de seus atores exclusivos que formam a dupla cômica protagonista, também representados na ilustração junto à mocinha da história. Logo abaixo,

³⁰ Fonte: Banco de Dados Culturais do site da Cinemateca Brasileira. Ver Webgrafia.

principais e coadjuvantes (em sua maioria, vinculados à Rede Globo).

Uma análise dos trailers também revela que os produtores evitavam um vocabulário genérico único para descrever os filmes em questão: muito pelo contrário, investia-se na descrição destes como detentores de vários gêneros, buscando a atração de várias parcelas do público através de um discurso multigenérico. O trailer de *Xuxa Requebra* classifica-o como contendo “ação”, “aventura”, “romance”, “emoção”, “comédia” e “muita diversão”, enquanto cenas que representariam cada um destes gêneros são exibidas³². O trailer de *Xuxa e os Duendes* evita de todo uma nomenclatura genérica mais convencional, apostando em termos mais vagos – o filme é caracterizado como “puro sonho, mistério, magia, encantamento” – e na ostentação do número de espectadores dos filmes anteriores da Xuxa³³.

No trailer de *Zoando na TV*, há um rápido resumo da trama, seguido por uma enumeração dos vários gêneros satirizados no filme: “um seriado médico, um filme de ficção científica, um programa de auditório, um filme de amor, um filme de luta...”³⁴. Entretanto, enquanto o “filme de luta” parece mais um programa televisivo de luta, o chamado “filme de amor” no trailer é a sequência que pode ser lida em termos iconográficos do *film noir* ou do policial. Assim, a despeito da real influência que certo cânone tenha exercido de fato sobre o filme, opta-se pela alteração da nomenclatura genérica no trailer de forma a utilizar uma terminologia de maior apelo perante o público.

Conceituados através da lógica do “esquema do crítico” e da rotulação genérica retrospectiva, tais filmes poderiam ser indevidamente encarados como pertencentes a um cânone fílmico estável, com características formuláicas bem delineadas. Entretanto, tal perspectiva, se levada às últimas consequências, conduziria a uma visão totalizante que ignoraria tanto o aspecto pragmático do processo genérico quanto as especificidades de cada filme. Se analisados do ponto de vista do “esquema do produtor”, os filmes da Xuxa ou do Didi poderiam ser estudados como investimentos dos produtores em um novo ciclo de filmes protagonizados por artistas famosos – a retomada neste caso seria, portanto, não de um gênero, mas de um ciclo de comprovado sucesso no passado. A abordagem cíclica teria a vantagem de dar conta do mecanismo mais vivo e instável de experimentação e reformulação genérica que ocorre de filme para filme, tal qual descrito por Altman (ver 3.2.1.).

A ideia de ciclo torna menos intensa a falsa homogeneidade que o rótulo genérico

³² Trailer de *Xuxa Requebra*. Disponível em: <<http://xuxa.globo.com/filmes/pagina/80/xuxa-requebra>>.

³³ Trailer de *Xuxa e os Duendes*. Disponível em: <<http://xuxa.globo.com/filmes/pagina/78/xuxa-e-os-duendes>>.

³⁴ Trailer de *Zoando na TV*. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/globocom/cinema/v/zoando-na-tv/1625338/>>.

emprestaria aos filmes como um todo, ressaltando suas reconfigurações estéticas, narrativas e temáticas, levando em conta os agentes externos que influenciam tais reajustes. Subciclos poderiam ser apontados, como similaridades estéticas entre os três primeiros filmes de Didi que os diferenciariam em relação à produção posterior a 2003, ou a influência de seu programa televisivo nas diretrizes dos filmes.

Os filmes da Xuxa, por exemplo, também modificaram-se esteticamente, acompanhando tanto os diferentes formatos de seu programa televisivo quanto a consequente reformulação de sua figura estelar. Desse modo, filmes produzidos na época de seu programa “Planeta Xuxa”, como *Requebra* ou *Popstar*, são muito mais voltados para o público infanto-juvenil, enquanto os filmes a partir de *Xuxa e os Duendes* passam a focar em temáticas mais exclusivamente infantis, em consonância com a reformulação do trabalho da apresentadora na televisão, como o programa “Xuxa no Mundo da Imaginação”, ou o projeto anual de coletâneas de músicas infantis *Xuxa Só Para Baixinhos*, lançados diretamente em DVD desde 2000.

Outro exemplo claro de reformulação dentro do ciclo seria a tentativa de ambos os artistas de inserção de seus filhos – respectivamente, Lívian Aragão e Sasha Meneghel – em seus últimos filmes. Talvez pela percepção do declínio nos resultados de bilheteria, buscou-se reestruturar o formato dos filmes para incluir estes astros mirins, a fim de revigorar o antigo ciclo ou mesmo iniciar um novo ciclo de filmes solo destes, o que aparentemente não foi bem sucedido.

Em suma, não só o ciclo não é homogêneo, como o processo instável de sua lógica de produção abarcaria um conjunto de vários subciclos que, em última análise, teriam os próprios filmes como ciclos em si mesmo, marcados pela variação genérica ao procurarem dialogar com outros sucessos comerciais da época para readequação e alcance do público-alvo. Neste sentido, a análise a partir da ideia semântico/sintática dos aspectos paródicos (tal qual fizemos no item 2.3.) ajuda-nos a mapear as intertextualidades estabelecidas por estes filmes, que reconfiguravam-se genericamente de um título para o outro. Tal constatação, que pode soar inusitada depois deste exercício de autocritica, visa salientar que as abordagens semântico/sintáticas e pragmáticas não são autoexcludentes e podem inclusive, se retroalimentar.

Considerar estes filmes somente a partir da ideia de neochanchadas seria uma atitude inevitavelmente retrospectiva e também subjetiva, visto que outras abordagens destes são

possíveis através de recortes diferentes. Por exemplo, João Batista Melo analisa justamente os filmes dos Trapalhões e da Xuxa em seu livro *Lanterna Mágica: infância e cinema infantil*, porém sob o recorte do que seria o “cinema infantil” brasileiro. No caso dos filmes da apresentadora, Melo chama-os de “xinema infantil” (MELO, 2011, p. 140), compara-os às convenções dos contos de fadas, e inclusive avalia *Xuxa e os Duendes* como “superior aos seus filmes anteriores” do ponto de vista deste gênero (ibid., p. 146). O autor estabelece, portanto, paradigmas e rótulos genéricos completamente distintos dos empregados nesta monografia para denominar os mesmos filmes.

Aliás, embora estes filmes tenham sido analisados como possíveis neochanchadas, os mesmos praticamente não foram tratados por este termo nas notícias de jornal às quais tivemos acesso. O mais perto desta nomenclatura seria uma única declaração de Sérgio Augusto de que os filmes dos Trapalhões (inclusive os contemporâneos) poderiam ser considerados “sub-chanchadas” (JUNIOR, 1998). Os filmes de Renato Aragão são geralmente definidos como “filmes dos Trapalhões”, termo genérico em si encarado como suficiente para descrever os filmes. Neologismos, como “xuxanchada”, são raramente utilizados. De fato, os conjuntos fílmicos que estão sendo debatidos na atual polêmica relacionada a esta nomenclatura genérica são completamente diferentes, como veremos no próximo tópico.

3.5.2. O status de gênero da neochanchada varia dependendo do usuário

Conforme os conceitos de Altman e as demonstrações anteriores, os gêneros “não são categorias inertes compartilhadas por todos [...], mas argumentos discursivos feitos por interlocutores reais com propósitos particulares em situações específicas” (ALTMAN, 1999, p. 101). Um rápido apanhado das recentes críticas que buscam definir o status genérico das neochanchadas revela que o mesmo está longe de ser um consenso entre os críticos, cada um dos pontos de vista evidenciando os diferentes objetivos e lugares de discurso de cada interlocutor. No caso dos usuários do termo genérico “neochanchada” para designar uma parcela da produção atual no cinema brasileiro, a comparação mais recorrente se dá com o cânone das chanchadas, geralmente num tom exaltativo que vangloria as qualidades da antiga produção em detrimento da inferioridade da nova, entretanto aplicada a corpus fílmicos bem diferentes dos da análise feita no capítulo 2 deste trabalho.

Em comentário na revista *Cinética* sobre a exibição de *O Homem do Sputnik* (1959)

em homenagem ao cineasta Carlos Manga no VI Cine Ouro Preto, Paulo Santos Lima articula em seu discurso pejorativo sobre as “neochanchadas” algumas posições criticadas por Freire (FREIRE, 2011b) como interpretações totalizantes das chanchadas. Contendo subtítulos como “O Homem do Sputnik contra a neochanchada” e “A neochanchada hoje e nunca”, o texto de Lima considera, por exemplo, os filmes dirigidos por Manga como as chanchadas melhor acabadas, citando aspectos como a ironia e a tenacidade crítica como “a essência da chanchada segundo Manga, seu maior cineasta”, cuja filmografia “seria a versão refinada da chanchada que outros, como José Carlos Burle e Watson Macedo, realizavam no mesmo momento”, refinamento esse que seria “político, de política da imagem: através da encenação” (LIMA, 2011).

Assim, Lima reitera alguns lugares comuns na articulação do termo chanchada, como o estabelecimento dos filmes da Atlântida ou de Carlos Manga como paradigmas de gênero – atribuindo características presentes em alguns filmes como constitutivas de toda a produção, como o deboche e a anarquia – bem como a tendência de valorização de certos filmes devido à uma suposta relevância ou engajamento político. O crítico irá tecer suas considerações combativas contra as neochanchadas por considerá-las desprovidas justamente destes aspectos:

O Homem do Sputnik, sozinho, desmantela a tese que aproxima a chanchada dessas comédias anos 2000. Lá, nos anos 50, sobretudo, o diálogo era com o cinema – e não à toa Carlos Manga foi para a televisão levando um olhar bastante cinematográfico. Sem dúvida, a TV puxou para si muita coisa da chanchada (basta ver o sexualíssimo *Pintando o Sete*, também de Manga, e ver de onde surgiu o desfile de casais das telenovelas, que converteram numa chave moral-hipócrita). E esses filmes relacionavam-se com o mundo. Os da GloboFilmes dialogam com a própria TV, ou seja, consigo próprios. Não são derivações anárquicas, mas sim repetições, extensões. A chanchada, quando mais comportada à matriz, pegava bastante de fora esses itens: o teatro de revista, os cantores do rádio, e traziam a novidade de revelar a imagem da voz.

Ou seja, é uma questão de olhar: ou se mira no ao redor, no além do horizonte, ou se centraliza o foco no próprio umbigo. E o corpo da televisão brasileira está longe de ser dos mais interessantes. É uma questão, também, de evidência: as ótimas chanchadas dialogavam e faziam páreo com a ótima comédia norte-americana, de um Oscarito remetendo ao circo, a Chaplin e a Jerry Lewis a um Carlos Manga até antecipando o que um cineasta como Billy Wilder faria anos depois (*O Homem do Sputnik* parece uma prévia de *Cupido Não Tem Bandeira*, de 1961); os filmes populares anos 2000 não chegam aos pés da ótima comédia americana atual, repetindo apenas a dramaturgia das telenovelas e programação noturna da Globo, em estética *Malhação*. Hoje, essa produção significa um mau uso da tela grande do cinema;

um desperdício, pois o olhar é o da acomodação que a TV aberta brasileira não abre mão. A chanchada era anarquia, deboche, observação. Não é mérito, e sim um escândalo histórico transformá-la num adjetivo, uma ferramenta para outro tipo de cinema cujo contexto de realização é outro. Isso que agora querem chamar de "neochanchada" é a repetição, como uma cadeia de *fast-food* com suas filiais. Histórica e injustamente desprezadas, as produções da chanchada foram das mais felizes experiências de cinema narrativo do país (LIMA, 2011).

A principal crítica de Lima parece ser de cunho purista, na medida em que a absorção de outras mídias seria aceitável no cinema (circo, teatro, rádio), contanto que não fossem audiovisuais – o que seria o caso da influência negativa, segundo ele, da televisão nos filmes atuais. No início de seu texto, o crítico demanda maior rigor histórico de quem usa o termo “neochanchada”, acusando tal comparação entre as chanchadas e as comédias de apelo popular da Globo Filmes como uma “apropriação indevida e imbecil, feita por quem não possui conhecimento de causa, por quem desconhece o que significa 'popular'”, embora o próprio não reconheça que o vocabulário totalizante que utiliza para descrever as chanchadas é uma reapropriação a-histórica (uma “apropriação indevida”).

O crítico de cinema e professor de comunicação André Setaro, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), segue a mesma linha de Lima ao discorrer sobre o que chama de *neo-chanchada* (em itálico). Em sua coluna virtual no Terra Magazine, no artigo dividido em tópicos chamado “A *neo-chanchada* e o besteiro ululante”, ao invés de usar um termo vago e excessivamente inclusivo como “*GloboFilmes*” para delimitar o corpus do gênero (como faz Lima), Setaro cita de fato nomes de filmes que considera enquadrados no mesmo, utilizando também o neologismo “globochanchada” para denegrir (por vezes, em tom agressivo) tais filmes:

1.) O cinema brasileiro, para tristeza de seus admiradores, fez surgir, nos últimos anos, a *neo-chanchada* ou, como assim chamo, a *globochanchada*, isto é: filmes com estética televisiva que se fazem passar por cinema, mas que de estética cinematográfica nada têm a ver. O crítico Inácio Araújo, em boa hora, e na sua pontualidade sintética, chamou tais filmes de portadores da *poética da insignificância* (copyright dele). É irritante ver tais filmes, atentados que são à inteligência dos cinéfilos (aqueles que a possuem). *De pernas pro ar*, de Roberto Santucci, com Ingrid Guimarães, é o exemplar mais notório da *neo-chanchada* que tanto agride o cinema nacional. Mas *De pernas pro ar* é apenas a ponta do *iceberg* como premonição de uma tragédia, de um filão que está a agir como uma maldita metástase no cinema brasileiro contemporâneo. Ponho logo na lixeira: *O homem do futuro*, de Cláudio Torres, *Cilada.com*, de Bruno Mazzeo (bom humorista, talentoso, mas que não se deu bem como diretor

dessa mixórdia - não há outro termo), *Qualquer gato vira-lata*, de Tomás Portella, com Cléo Pires, *Muito gelo e dois dedos d'água*, de Daniel Filho, entre muitas outras.

Setaro continua seu argumento nos demais tópicos do texto, criticando a “estética de televisão” dos filmes de Daniel Filho e a atuação da Globo Filmes em conjunto com as multinacionais, acusada pelo crítico de roubar o espaço do “bom cinema” brasileiro, que não é visto. Os filmes de Hugo Carvana não são enquadrados no gênero (ou nas palavras do crítico, são tirados “da lixeira”) pelo seu “humor passadista”. Setaro dedica um espaço grande de seu texto para uma exaltação das qualidades das chanchadas, em tom abertamente nostálgico:

5.) Que saudades das antigas chanchadas da Atlântida! Na época, as chanchadas eram simplesmente execradas pelos críticos. Ninguém dava valor a elas, mas o público as adorava. Lembro-me que para ver as chanchadas (sou desse tempo) tinha que chegar uma hora antes do horário marcado para entrar na *fila de comprar* o ingresso e depois ir para a *fila de entregá-lo*. Quando do lançamento de *Marido de mulher boa*, acho que de J. B. Tanko, com Zé Trindade (que era baiano), a *fila de comprar* se estendia do cinema Guarany, na Praça Castro Alves, até a Praça da Sé. Mas o melhor crítico é o tempo, pois se execradas em sua época, hoje as chanchadas são objetos de dissertações de mestrados e teses de doutoramento. Há um livro fundamental e referência principal sobre as chamadas chanchadas: *Este mundo é um pandeiro*, de Sérgio Augusto. Revendo muitas delas no Canal Brasil, constatei que tenho imenso prazer de assisti-las. Há algumas preciosidades como *De vento em popa* e *O homem do sputnick* [sic], ambas de Carlos Manga, e comédias menos chanchadísticas mais [sic] curiosamente simpáticas e envolventes como *Absolutamente certo*, primeiro longa do consagrado Anselmo Duarte. Comparadas às atuais *neo-chanchadas*, a diferença é de água para o vinho. As *neo-chanchadas* refletem a demência cultural do homem contemporâneo e de uma sociedade em crise - direto ao solo!

Interessante notar a contradição entre a forma saudosista como as chanchadas são lembradas, em contraponto à mediocrização dos filmes da Globo Filmes ou as *neo-chanchadas* através da utilização de vocabulário fortemente pejorativo. Ironicamente, tanto Lima quanto Setaro dedicam a estes novos filmes uma aversão semelhante à dedicada às chanchadas pelos seus detratores na época de sua generificação inicial.

Eduardo Valente, no seu texto “Que gêneros são nossos?”, aborda as possíveis neochanchadas por um caminho completamente diferente do expressado nos textos anteriormente citados, utilizando somente o termo “globochanchada”³⁵ para compará-las não

³⁵ O texto de Valente (abril-maio 2011) é anterior à crítica de Setaro analisada anteriormente (outubro de 2011), sendo uma utilização cronologicamente anterior do termo “globochanchada”. O texto de Setaro está analisado antes pela similaridade temática com o texto de Lima.

às chanchadas, mas às pornochanchadas. A principal crítica articulada por Valente às globochanchadas não será a estética televisiva, mas a falta de erotismo de suas narrativas. Ou seja, novamente, o que era considerado como um defeito anteriormente sofre um processo posterior de revalorização, e assim a sensualidade das pornochanchadas torna-se uma virtude dos filmes de outrora, se comparados aos atuais:

[...] ao longo da década nenhum outro gênero se estabeleceu tanto como tal quanto a comédia baseada em elementos herdados do humor televisivo brasileiro – algo que o cineasta Guilherme de Almeida Prado chamou num debate em Tiradentes de “globochanchada”, numa corruptela de um outro gênero bastante brasileiro, que dominou o panorama dos anos 1970/80 na relação com o público, a pornochanchada.

Curiosamente, uma das características mais fortes dessa chamada “globochanchada” tem sido justamente a constante descaracterização do sexo como elemento naturalista e naturalizado. Embora as tramas sempre girem em torno de algum tipo de peripécia sexual, o sexo nela surge quase sempre bastante sanitizado – são filmes, paradoxalmente, “assexuados”. A referência à Rede Globo não é gratuita, já que não apenas quase todos os diretores destas comédias são oriundos da empresa (Jorge Fernando, José Alvarenga, Wolf Maya, e principalmente Daniel Filho) como invariavelmente seu elenco é formado por rostos conhecidos da telinha em personagens que se assemelham com as que criaram nesta. Como nas telenovelas e séries de TV da mesma emissora (das quais nasceram pelo menos dois produtos levados ao cinema, *Os Normais* e *A Grande Família*), na maior parte das vezes suas tramas tratam de dilemas amorosos e sexuais da classe média, a partir de resoluções em geral bastante infantilizadas. Como definiu o outro curador desta mostra, Cléber Eduardo: “A classe média vai ao circo dos afetos com sensibilidade de programa de TV” (VALENTE, 2011, p. 27).

A curadoria de Hernani Heffner para a mostra “Noites de Chanchada”, realizada entre os dias 06 e 18 de novembro de 2012 na Caixa Cultural, pode ser considerada um outro exemplo interessante de generificação das neochanchadas. A mostra foi produzida por Marcelo Laffite, que admite na introdução do catálogo sua inspiração nas chanchadas e sua admiração por Carlos Manga. Seu filme, *Elvis & Madona* (2012), protagonizado por personagens transgêneros, foi apelidado por Ivana Bentes como uma “bichanchada”, uma mistura bastante duvidosa e potencialmente preconceituosa da palavra pejorativa “bicha” com o termo chanchada.

Ao lado de filmes consagrados como chanchadas tais quais *Carnaval Atlântida*, *O Homem do Sputnik* ou *Barnabé Tu és meu*, Heffner programou filmes mais recentes, como *Celeste e Estrela*, de Betse de Paula, ou *Não Se Preocupe, Nada Vai Dar Certo!*, de Hugo

Carvana, inevitavelmente atrelando estes ao gênero e promovendo o debate sobre as neochanchadas em torno deles. Ambos estes diretores foram incluídos no glossário com as biografias dos diretores de chanchadas, localizado no final do catálogo da mostra, ao lado de Luiz de Barros, Watson Macedo, José Carlos Burle e Carlos Manga, e diretores menos discutidos e conhecidos do gênero, como Aloísio T. de Carvalho e Milton Rodrigues.

No final do catálogo, há um texto intitulado “Chanchada Contemporânea (?)”, que visa discutir justamente a questão da neochanchada. O texto é marcado por uma atitude de cuidado historiográfico: nunca menciona-se o termo “neochanchada” ou “globochanchada”. Evitando afirmações demasiado totalizantes inicialmente, Heffner considera a influência do humor televisivo no cinema carioca menos como uma questão de gênero e mais como uma questão de produção e localização geográfica (nas palavras dele, “a presença da Rede Globo no mesmo espaço urbano”), comparando esta relação com a televisão com “o contexto mais antigo de produção, quando as chanchadas se nutriam da criação radiofônica, teatral e fonográfica”.

No decorrer do texto, entretanto, Heffner começa a pontuar certas características da chanchada, percebendo-as em alguns filmes, que novamente são muito diferentes dos de Xuxa ou Didi. O autor sugere a influência da chanchada na televisão, em novelas ou através de profissionais que se alocaram nesta. Inclui na lista filmes de Betse de Paula como *O Casamento de Louise* (2001) e *Celeste e Estrela* (2005) por considerá-los “produções que se dirigiam mais diretamente às fontes filmicas do passado” como “homenagens às comédias de outrora”, e os filmes de Hugo Carvana por manterem “laços mais fortes com certa comicidade anárquica e de análise social”, visto seu início de carreira como ator em chanchadas (HEFFNER, 2012, p. 43).

Heffner reconhece no cinema de Daniel Filho, em filmes da franquia *Se Eu Fosse Você*, um “traço característico das chanchadas”, que seria o “uso em tom levemente paródico de referências filmicas estrangeiras”, o que segundo o autor teriam se tornado bastante raras, exceto no recente filme *Totalmente Inocentes* (Rodrigo Bittencourt, 2012), que parodia filmes como *Tropa de Elite* (de favela)³⁶. Nos filmes de Guel Arraes, como o *Auto da Compadecida* (2000, listado no texto como 1998) e *Lisbela e o prisioneiro* (2003), o diretor teria recuperado

³⁶ Se esta afirmação é um tanto imprecisa (de acordo, por exemplo, com as considerações feitas sobre as relações paródicas nos filmes analisados neste trabalho), o caso de *Totalmente Inocentes* é de fato raro por ser um paródia de um gênero tido como brasileiro. Dentro de uma lógica de um suposto amadurecimento industrial do cinema no Brasil, o filme poderia ser considerado como um momento em que a produção, ao invés de parodiar gêneros estrangeiros, já teria seus próprios gêneros para parodiar.

“não só as personagens populares como a cultura tradicional brasileira e mesmo a metalinguagem característica da chanchada clássica”.

Com relação às adaptações de séries televisivas para cinema como *Os Normais – O Filme* (2003) e *Cilada.com* (2011), de José Alvarenga Jr.; ou *A Grande Família – O Filme*, de Maurício Farias, Heffner afirma que o “paralelo com a chanchada parece evidente, em termos de cruzamento transmidiático entre campos diferenciados da indústria cultural, mas não ocorre uma apropriação mais irônica do veículo original, nem um aprofundamento das raízes contemporâneas deste novo humor, como o stand-up comedy”³⁷. O texto é finalizado com a tentativa de traçar um aspecto temático comum a estas novas comédias, deslocando-o da ideia de “povo” ou “popular” e atribuindo-o um caráter pessoal e introspectivo:

Já a comédia carioca dos anos 2000 investe no retrato do isolamento social, material e existencial dos indivíduos da mesma metrópole consolidada, agora saturada de signos e esvaziada de sentido. O riso agora é travado e revela o crescente ressentimento do sujeito frente à reconfiguração do mundo, feita à sua revelia. Não é à toa que em filmes como *Redentor* (2004) e *A Mulher invisível* (2009), de Claudio Torres, *Divã* (2009), de José Alvarenga Jr., *Elvis & Madona* (2010), de Marcelo Laffite, *De pernas pro ar* (2010), de Roberto Santucci, e *E aí, comeu?* (2012), de Fellipe Joffily, a sublimação e o recalque do ato sexual seja quase total. Esta nova comédia investe pouco na anarquia, nos *qüiproquós*, na opressão de classe, preferindo voltar sua atenção e seus risos para o front das crises de identidade, incluindo aí a antiga brasilidade (ibidem.).

Se a utilização do termo “globochanchada” é feita com certa tranquilidade por Eduardo Valente ou Inácio Araújo (ARAÚJO, 2009), respectivamente no catálogo de uma mostra ou no blog do portal Uol, o mesmo não acontece nos veículos da Globo, evidenciando que veículos de comunicação – ou seja, os lugares de fala dos usuários – também influenciam no tratamento genérico propagado.

Publicada na ocasião tanto do lançamento de *Até que a Sorte nos Separe* quanto da mostra “Noites de Chanchada”, a reportagem capa do Segundo Caderno do *O Globo*, “A era da neochanchada”, de Rodrigo Fonseca, nunca utiliza nem menciona o termo “globochanchada”, preferindo-se o termo neochanchada, numa tentativa de desvincular a marca Globo do termo pejorativo.

Ao contrário dos exemplos anteriores, neste a mesma nomenclatura genérica é

³⁷ Aqui, diria que a afirmação também não está bem apurada, já que o próprio filme *Totalmente Inocentes*, estrelado por Fábio Porchat, poderia ser considerado um exemplo de relação entre esse cinema e o *stand-up comedy*.

utilizada, só que com objetivo oposto aos anteriores: ou seja, recorre-se à comparação com a chanchada para enaltecer as novas comédias a partir de uma visão nostálgica, ao mesmo tempo em que busca-se distanciar essa produção de possíveis comparações pejorativas com as pornochanchadas:

Ao romper a barreira de 2 milhões de ingressos vendidos em quatro semanas, com fôlego para se tornar o recordista de bilheteria nacional de 2012, “Até que a sorte nos separe” ganhou para si um rótulo usado para qualificar recentes *blockbusters* do riso: neochanchada. O neologismo vem circulando entre analistas de mercado, críticos e exibidores, classificando um tipo de comédia de verve comercial assumida, com protagonistas vindos da TV ou do teatro stand-up, responsável pela oxigenação financeira do cinema brasileiro. Malquista entre diretores e produtores, por sugerir preconceito em relação a filmes concebidos para lotar salas, a palavra evoca o gênero que foi sinônimo de rentabilidade garantida no país nas décadas de 1930, 40 e sobretudo 50: a chanchada, com Oscarito, Grande Otelo e cia.

Sintonizada com a atualização do gênero, a mostra Noites de Chanchada, que começa amanhã, na Caixa Cultural, já reservou um colóquio para debater o novo filão. No dia 15, às 19h, os cineastas Betse de Paula e Marcelo Laffitte e o diretor de TV Maurício Sherman tentam decifrar a neochanchada e a força de humoristas como Leandro Hassum, astro de “Até que a sorte...”.

— Existe hoje uma mistura do humor besteirol do teatro e da TV dos anos 1980 com a estética das chanchadas da década de 50 que vem criando uma dramaturgia pautada pelo entretenimento. Esse formato de neochanchada começou com “Os normais”, em 2003, e seguiu por “A casa da mãe Joana”, “Muita calma nessa hora”, “Cilada.com” e “De pernas pro ar”. Só não poria “E aí, comeu?” (*atual campeão nacional do ano, com 2,5 milhões de pagantes*), por ele ter uma linha romântica mais forte do que o humor nonsense — diz Paulo Sérgio Almeida, diretor do Filme B, site que analisa bilheterias. — Esse filão não tem números musicais nem a ingenuidade da chanchada, tampouco parodia filmes americanos. Mas, a neochanchada é hoje nossa única arma para desafiar a concorrência estrangeira.

Todo o início do artigo é bastante explícito sobre em que termos esse filão sofreria preconceito e porque deveria ser valorizado: sua rentabilidade. O gênero é discutido não através de aspectos culturais ou nacionalistas, mas do ponto de vista estritamente mercadológico: ele seria a “única” saída rentável para o cinema brasileiro nas salas, frente ao concorrente estrangeiro. Se pensarmos, citando somente um exemplo, que o maior sucesso de bilheteria da retomada, *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), está longe de se encaixar neste modelo genérico tal qual descrito na matéria, este argumento valorizador revela-se totalizante e no mínimo questionável, inclusive em termos de mercado.

Além do uso indiscriminado, já sem aspas, do termo neochanchada, a grande novidade

do texto de Fonseca é contar com um depoimento que define a suposta origem do gênero. Ao mesmo tempo, o crítico classifica vários filmes que ainda não haviam sido lançados na época como neochanchadas, incorporando-os por antecipação ao corpus do suposto gênero. Assim, em consonância com a mostra de Heffner, Fonseca considera os próximos filmes de Betse de Paula e Hugo Carvana (respectivamente, *Vendo ou alugo* e *A Casa da Mãe Joana 2*) como retornos dos diretores ao “filão” da neochanchada. Outros filmes também são incluídos no gênero, como *Se puder... Dirija!*, de Paulo Fontenelle (primeiro filme 3D em *live-action* filmado no Brasil) ou *Muita Calma Nessa Hora 2*, de Felipe Joffily.

Fonseca ainda prevê que “no rol dos próximos lançamentos há uma comédia com traços de neochanchada em que os analistas de mercado farejam inovação”, referindo-se ao filme *Os penetras*, de Andrucha Waddington (2012), estrelado pelos humoristas Marcelo Adnet e Eduardo Sterblitch. Ou seja, antecipa-se tanto a inclusão deste filme no gênero quanto a previsão de seu possível caráter paradigmático.

Aparentemente, segundo Fonseca, o processo de generificação da neochanchada já está completo: certas características genéricas são tidas como definitivas, bem delineadas e aceitas conceitualmente por ampla parcela de pensadores de cinema. Se levarmos em conta o lugar de fala deste crítico, tal estratégia poderia ser lida como uma forma de finalização forçada do processo de generificação, cujo objetivo seria atribuir uma leitura genérica positiva que visa valorizar estes mesmos produtos e sedimentar suas vantagens no mercado cultural.

Outra parcela da crítica, que se posiciona de forma contrária ao tipo de cinema que estes filmes teoricamente representariam, também apresenta uma tendência a ver o processo genérico da neochanchada como completo. Entender estes filmes sob o prisma de um vocabulário de gênero totalizante permite denegri-los através de características genéricas que estariam presentes nos próprios filmes, e não no discurso emitido por quem os avalia. Busca-se apagar, desta maneira, o papel do crítico no fazer genérico, deslocando o eixo de discussão para os filmes em si, e não para os usuários deste discurso; em outras palavras, os aspectos considerados ruins são tidos como inerentes aos filmes, e não juízos de valor sobre os mesmos.

Como aponta Rafael de Luna sobre a crítica genérica na historiografia do cinema brasileiro, o filme de gênero geralmente foi “condenado pelo discurso hierarquizante de caráter estético”. Tal condenação seria motivada por um “discurso valorativo de caráter político-ideológico, que identifica recorrentemente o gênero como um instrumento de

imposição e repressão ideológica”. Assim, uma posição frequentemente tomada pelos críticos nos anos 1960 era a defesa de “um cinema assumida e explicitamente a-genérico” como “o cinema *verdadeiramente* nacional”, de preferência alinhado ao ideário do cinema novo (FREIRE, 2011b, p. 51).

Tal visão parece persistir ainda hoje, como exemplificado em uma crítica que desencadeou uma pequena polêmica nas redes sociais, encabeçada por Luiz Giban (Luiz P. Gomes), mestre em cinema pela UFF. O texto em questão, provocativamente intitulado “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, é de autoria do jornalista André Dib, formado na UFPE, e foi postado em seu blog pessoal no intuito de comentar a polêmica entre Kléber Mendonça Filho e o diretor-executivo da Globo Filmes, Cadu Rodrigues:

Entre as análises sobre “O Som ao Redor”, surgiram referências a “Terra em Transe”. Não vejo como comparar os filmes, ao menos, não esteticamente. Politicamente, a conversa é outra. Guardando proporções, há semelhanças entre obras e criadores.

Fazendo cinema, Glauber Rocha acreditava ser possível pensar o país. O panorama era adverso. No fim dos anos 1950, quando ele se lançou como cineasta, o Brasil estava dominado pela chanchada, indústria de comédias rasas baseadas no carisma dos atores. Ao longo de sua carreira, amargou a censura do regime militar.

Se na aurora do Cinema Novo havia a Atlântida, hoje temos a Globo Filmes. Com o respaldo nacional e internacional obtido com “O Som ao Redor”, Kleber Mendonça Filho aponta para a censura comercial e o processo de narcotização do público, da qual se beneficiam a Globo Filmes e os tubarões de Hollywood.

[...]

Mas olhemos para o quadro maior. “O Som ao Redor” vem à tona após 20 anos da retomada da produção cinematográfica em Pernambuco. É um cinema forte e articulado, com discurso próprio, independente e capaz de gerar reflexão não apenas estética, mas sobre o país. Estética é política.

Nesse contexto, não há nada parecido desde o Cinema Novo (DIB, 2013).

Giban, em uma postagem em seu perfil em rede social, considerou que “a discussão (não a polêmica) suscitada pela troca de farpas entre Kleber Mendonça Filho e Cadu Rodrigues da Globo Filmes é realmente interessante ao tocar na questão da distribuição e marketing como contribuição para a eficácia de bilheteria de um filme e o papel da Globo Filmes nisso tudo”, mas acusou o texto de Dib de falta de rigor histórico, de uma “preguiça (ou falta de leitura) conceitual” que seria “comum, infelizmente, presente em vários críticos em um momento em que se busca comparar as atuais comédias ligadas à Globo Filmes ou

Total Filmes com as chanchadas ou pornochanchadas”:

assim, uma das maneiras encontradas pelo crítico em questão para comparar Glauber Rocha a Kleber Mendonça Filho é fazer uma comparação entre Atlântida e Globo Filmes. uma comparação parada no tempo, que não adentra nas questões levantadas durante a década de 1970, por exemplo (e aqui, um mínimo passar de olhos no texto "Mercado é Cultura" de Gustavo Dahl seria fundamental).

primeiro, deve-se lembrar que a Atlântida não contou com dinheiro público como a Globo Filmes conta para fazer as suas comédias. isso, por si só, já é uma grande diferença e reduziria em muito uma possível discussão semelhante a que ocorre atualmente entre Kleber Mendonça Filho e Cadu Rodrigues. segundo, esse papo de restringir a Atlântida às comédias e considerar a chanchada um cinema menor se comparado ao "cinema autoral" só demonstra uma forte falta de arcabouço teórico. falta de leituras mesmo. [...]

e aqui não objetivo criticar o crítico em questão (que para dizer a verdade, eu nem conhecia), mas sim a crítica cinematográfica de uma forma geral [...] (GIBAN, 2013).

Nos demais textos analisados neste tópico, as neochanchadas foram majoritariamente comparadas com as chanchadas ou com as pornochanchadas, e consideradas inferiores em relação ao suposto cânone dos dois gêneros. No texto de Dib, o posicionamento é ligeiramente diferente: o jornalista iguala os filmes das chanchadas com as neochanchadas, como se fossem o mesmo fenômeno, e a desvalorização do novo gênero se dá em contraponto a um outro tipo de cinema contemporâneo, tido como politicamente engajado e autoral.

O jornalista, diante do que expomos até aqui, parece se posicionar de maneira similar àquela através da qual o cinema novo regenerificou retrospectivamente uma série de filmes sob o rótulo das chanchadas – o movimento é inclusive evocado no texto a fim de legitimar a regenerificação por exclusão destes novos filmes. *O som ao redor*, segundo ele, seria o marco fundador de algo completamente novo (novíssimo cinema?), enquanto tudo que fora feito antes dele (exceto o cinema novo) seriam neochanchadas. Este posicionamento, como bem salienta Giban, se dá a despeito da discussão promovida por Kleber Mendonça, que não discute o tema em termos genéricos, mas em termos de situação de mercado.

A absorção acrítica e ahistórica da ideia de neochanchada em seu viés anti-industrialista por parte dos estudiosos e pensadores de cinema pode ser problemática, caso seja utilizada para impor uma visão de mundo ou de “cinema de arte” tão questionável e opressora quanto um cinema de cunho excessivamente mercadológico. Discutir a questão em

termos de uma suposta incompatibilidade entre arte e indústria seria uma atitude defasada, como aponta o Prof. Marcel Vieira, que também comentou na referida polêmica³⁸:

Esse debate imaginário entre O som ao redor/ cinema autoral e Comédias Globo Filmes/ cinema comercial tem feito surgir, como já apontado, alguns dos piores comentários críticos sobre cinema brasileiro dos últimos tempos - não só os lugares comuns que certa crítica repete, mas a necessidade de marcar posição, como se fosse um Fla x Flu ideológico: de um lado, a resistência artística, de outro, o mercado alienante. A meu ver, os pressupostos dessa discussão estão todos defasados. O que me deixa curioso é ver se repetir um debate de mais de meio século, perfazendo caminhos teóricos que muitas vezes contradizem os próprios filmes (como valorizar cegamente um filme ruim só porque é autoral, feito na brodagem, etc.). As pessoas estão cada vez mais confundindo política cultural com avaliação estética. E como eu sou vascaíno, quero mais é que esse Fla x Flu fique no zero a zero (VIEIRA, Marcel *apud* GIBAN, 2013).

³⁸ A discussão completa encontra-se transcrita em GIBAN, 2013.

CONCLUSÃO

Esta monografia, tal qual os gêneros cinematográficos, sofreu um processo de “regenerificação” temática no decorrer de seu desenvolvimento. Originada pelo desejo de analisar um conjunto de filmes que considerava pouco estudados e que tinham um significado nostálgico para mim – os filmes da Xuxa e do Didi haviam sido meu primeiro contato com o cinema brasileiro nas salas de cinema –, o enfoque inicial da pesquisa era pleitear uma possível continuidade histórica da chanchada enquanto gênero em filmes contemporâneos, contrariando questionamentos como os levantados por Mariana Baltar de que “nós esquecemos” ou “abandonamos os nossos próprios gêneros”³⁹.

Entretanto, este ponto de vista foi reconhecido como iminentemente retrospectivo e a-histórico por natureza: ao estudá-los como “neochanchadas”, a pesquisa seria essencialmente textual (o gênero como inerente aos filmes), rotulando um conjunto de filmes multigenérico como pertencentes a um mesmo gênero. Tal postura ignoraria tanto os usuários que criam e utilizam este termo genérico atualmente quanto o fato de que estes filmes não foram tratados por esta alcunha na época de seus lançamentos.

Esta constatação levou a uma ampliação do recorte, para abarcar um capítulo de análise pragmática da articulação deste termo genérico, desafiando, inevitavelmente, minha atitude totalizante anterior. Assim, o terceiro capítulo, em vez de tentar delimitar as supostas características do novo gênero, procurou “traçar as formas mutantes sob as quais a categoria genérica opera culturalmente” (MITTELL, 2004, p. 61 *apud* FREIRE, 2011b, p. 31)

Mas se o ponto de vista sobre o objeto mudara, porque então manter no corpo desta monografia as análises descritas nos dois primeiros capítulos em vez de concentrar todas as atenções nas ideias desenvolvidas somente no terceiro? A manutenção das exaustivas análises dos filmes da Xuxa e do Didi não teve por finalidade regenerificar esses filmes como neochanchadas (o termo, inclusive, praticamente não é utilizado no capítulo 2), muito menos estabelecê-los como precursores do suposto gênero.

Tal manutenção, consciente e proposital desde a reconfiguração do recorte, teve por finalidades principais: (a) reconhecer que análises semântico/sintáticas e pragmáticas não são

³⁹ Tais questionamentos foram levantados pela professora da UFF em duas ocasiões, respectivamente: na banca da tese de Rafael de Luna Freire, realizada em 25 de abril de 2011; e na mesa temática “Que gêneros são nossos?” na Mostra *Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 questões*, realizada em 3 de maio de 2011 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, e cuja transcrição pode ser encontrada em: <<http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao3.php>>.

autoexcludentes; e (b) discutir justamente filmes que não estão sendo avaliados como neochanchadas como estratégia para demonstrar ainda mais explicitamente, através do próprio método organizativo e argumentativo da monografia, o caráter subjetivo e retrospectivo de qualquer processo de regenerificação. A ideia era discutir como um mesmo termo genérico poderia ser utilizado por diferentes usuários com recortes e objetivos diferentes.

Se não podemos garantir a existência de gêneros exclusivos ou característicos do cinema brasileiro, podemos afirmar com certa propriedade que existiram (e existem) processos de (re)generificação na historiografia do cinema brasileiro, geralmente de cunho inicial pejorativo que adquirem, posteriormente, um tom revalorativo, cujo exemplo ilustrativo seria o da chanchada, hoje amplamente aceita como rótulo genérico de determinada cinematografia, desprovida de carga negativa.

O termo chanchada, de tão estabelecido conceitualmente, passou a ser evocado em processos posteriores de generificação no cinema brasileiro, quando um certo discurso era articulado para diagnosticar um novo aspecto considerado como defeito de certa parte da produção. De maneira geral, poderíamos descrevê-los da seguinte maneira: consideram-se alguns filmes como “novas chanchadas”, originando um termo intermediário por prefixação – “neochanchadas” – até a derradeira substituição do prefixo “neo” por outro que explicita melhor o defeito atribuído. No caso das comédias eróticas dos anos 1970 e 1980, através de um juízo de valor moral, chegou-se ao termo pejorativo “pornochanchada”, que recentemente atravessa um momento de revalorização.

Terceiro processo de generificação pejorativa, o termo “neochanchada” empregado atualmente parece estar sofrendo um processo de reprefixação similar a este anterior: o rótulo genérico é gradualmente substituído pelo neologismo “globochanchada”, o que indica que o aspecto rechaçado atualmente seria uma indesejada influência da televisão no cinema brasileiro, articulada principalmente por um discurso purista que recusa hibridismos de linguagem⁴⁰. Visto as atuais transformações tecnológicas que tornam cada vez mais tênues as diferenciações entre mídias, aliadas ao uso cada vez mais recorrente do termo “audiovisual” nos estudos de cinema para dar conta justamente destas transformações, poderíamos cogitar, hipoteticamente, que correntes de pensamento mais propensas a aceitação do processo de hibridização como algo natural iniciem, no futuro, uma revalorização destes filmes segundo

⁴⁰ Surpreendentemente, Ivana Bentes aponta elogiosamente um hibridismo entre internet e cinema (webchanchada?) ao dizer que: “Há um exercício novo de chanchada também na internet, em esquetes, com uma ambição de linguagem maior que a do cinema. É o caso de vídeos como 'Dilma Boladona’” – referindo-se a um vídeo que parodia a Presidenta da República Dilma Rousseff (apud FONSECA, 2011).

estes termos. Uma releitura positiva já vem sendo implementada, porém em termos de resultados de mercado, como apontamos no caso de Fonseca.

Importante salientar que tais processos não foram (nem são) únicos e isolados. Se pensarmos no cinema novo também como um gênero construído pelos discursos que o legitimavam, então o processo de generificação da chanchada foi acompanhado por outro, que procurava delimitar quase que genericamente um tipo de filme, contraditoriamente, pela sua suposta a-genericidade. Considerando-se algo completamente inédito na história de um cinema considerado inclusive “inexistente”, o termo “genérico” ao qual se chegou para rotular o “movimento” foi “cinema novo”, em consonância com outras cinematografias nacionais que buscavam reconhecimento pela ênfase na autoralidade dos filmes.

A mesma lógica “genérica” é retomada, ao meu ver, na designação de certos filmes como representantes do chamado “novíssimo cinema brasileiro”. Seus usuários buscam apagar a multigenericidade dos filmes através de um discurso a-genérico que enfatiza o suposto caráter ainda maior de inovação (e autoria) nos mesmos. Ao mesmo tempo, contribuiu-se para a classificação retrospectiva de outros filmes que, apesar de multigenéricos, são considerados formuláicos e industriais, todos encarados, por oposição, como neochanchadas, rótulo totalizante e facilitador de um vocabulário pejorativo.

Os apontamentos sintetizados nesta conclusão são meramente especulativos. Busca-se somente levantar algumas questões sobre os processos de generificação geralmente pejorativos no Brasil⁴¹, direcionando para um início de conversa. Qualquer afirmação categórica sobre as neochanchadas seria indevida, visto que não estamos analisando o termo com distanciamento histórico, mas sim justamente no decorrer do seu processo de generificação, sendo potencialmente agentes do mesmo. Aliás, distanciamento histórico seria algo impossível, visto que tal processo virtualmente nunca acaba: qualquer discurso genérico é suscetível a reconfiguração, vide as próprias chanchadas e pornochanchadas, evocadas e abordadas de maneiras diferentes para comparação com as neochanchadas (ou globochanchadas), numa constante sobreposição de “mapas genéricos” diversos.

Talvez a única conclusão a que poderemos de fato chegar com relação aos processos

⁴¹ Se generificações retrospectivas de cunho pejorativo foram recorrentes do ponto de vista macro da historiografia do cinema brasileiro, esta perspectiva parece influenciar o ambiente micro, na rotulação genérica informal dos filmes produzidos na própria UFF, por exemplo. Quando não são classificados pelo rótulo mais inclusivo dos “filmes universitários”, temos alguns filmes considerados ruins ou mal-feitos por limitações orçamentárias que os restringem a uma locação somente, em geral o próprio apartamento dos estudantes que o realizam, dando origem ao termo pejorativo “filme de apartamento”, tido como um gênero com suas supostas convenções, sendo comparado ou não aos filmes de caráter teoricamente mais autoral, que seriam os “filmes experimentais”.

de generificação das chanchadas, pornochanchadas e atuais neochanchadas é de que todas são exemplos de como os gêneros não devem ser encarados somente pelos aspectos textuais, mas principalmente como “um lugar de conflito entre usuários” que articulam “significados que competem entre si” (ALTMAN, 1999, p. 99). Portanto, procuramos estabelecer os diferentes usuários destes termos genéricos, as ideias que os mesmos articulam através deles, realçando os diferentes objetivos de cada um. Verificamos, desta forma, uma variação do cânone genérico segundo os desejos e pontos de vista daqueles que os utilizam, evidenciando o papel fundamental que os críticos tiveram na generificação de todos estes gêneros.

ADENDO À CONCLUSÃO (28/07/2013)

Mais importante do que mapear os processos de generificação é questionar a lógica através da qual estes processos se dão – principalmente a falsa dicotomia entre “cinema de arte” e “cinema comercial”. Neste sentido, considero que o trecho abaixo da *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* sintetiza a problemática central da discussão que propusemos neste trabalho em relação à neochanchada ao mesmo tempo em que amplia a abrangência do debate para além das questões genéricas, salientando um problema cultural que deveria ser repensado e ultrapassado:

Acrescentaria mais um tópico à discussão. Os estudantes que manifestam desinteresse e desprezo pelo cinema brasileiro, e os professores e estudantes que lhe dedicam interesse e, de forma mais ampla, os espectadores que desprezam os filmes brasileiros e os que gostam deles ou por eles se interessam, estão em posições antagônicas, ou dizem a mesma coisa? A pergunta pode surpreender porque é evidente que são discursos contraditórios. Mas em outro nível talvez haja uma analogia: ambos criam um gueto, marcado com sinal negativo num caso e, noutro, positivo. São posições espelhadas e frequentemente o gueto positivo é resposta ao gueto negativo. Portanto essas duas atitudes, imediatamente contraditórias, podem ser formas opostas do mesmo problema cultural de base: a guetificação. Penso que devemos agir, não ao nível das contradições imediatas, mas atacar – pelo menos discutir – este problema cultural de base. Tentar romper essa forma de contradições e entabular um diálogo entre o cinema brasileiro, seus amantes e seus desafetos numa base que não seja o gueto, vestígio rançoso de posições nacionalistas ultrapassadas⁴².

⁴² BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008. p. 108-109.

BIBLIOGRAFIA

Livros, Revistas, Catálogos e Jornais

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute, 1999.
- ALTMAN, Rick. “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”. In: GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader*. University of Texas Press, [1984] 2003.
- ASSAF, Alice Gonzaga e SABOYA, Ernesto. “Moacyr Fenelon e a chanchada”. *Filme Cultura*, n. 34. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.
- AUGUSTO, Sérgio. *Esse Mundo é um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (Segunda Edição Revista e Ampliada). São Paulo: Companhia das Letras, [1979] 2009.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- BUTCHER, Pedro. *A Dona da História: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.
- CAETANO, Daniel; VALENTE, Eduardo; MELO, Luís Alberto Rocha; OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “1995-2005: Histórico de uma década”. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- CARVALHO, Marcia. “A canção no cinema brasileiro dos anos 80”. In: PAIVA, Samuel, CÁNEPA, Laura, SOUZA, Gustavo (org.). *XI Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2010.
- CATANI, Afrânio Mendes e SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- CESÁRIO, Lia Bahia. “Majors e Globo Filmes: uma parceria de sucesso no cinema nacional”. In: FABRIS, Mariarosaria, SOUZA, Gustavo, FERRARAZ, Rogério, et al (org.). *X Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2010.
- COHAN, Steven (org.) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Londres: Routledge, 2002.
- COSTA, Fernando Morais da. *O Som no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. *Popular Cinema in Brazil*. Manchester: Manchester

- University Press, 2004.
- DIAS JR., Jocimar. “Dois Robertos em Ritmo de Musical”. In: DA SILVA, Hadija Chalupe e NETO, Simplício (org.). Catálogo da Mostra *Os Múltiplos Lugares de Roberto Farias*. Realizada no Centro Cultural Banco do Brasil. Jurubeba Produções: Rio de Janeiro, 2012.
- DYER, Richard. “Entertainment and Utopia”. In: COHAN, Steven (org.) *Hollywood Musicals, The Film Reader*. New York: Routledge, 2002.
- FREIRE, Rafael de Luna. “A ideia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada”. In: FABRIS, Mariarosaria, SOUZA, Gustavo, FERRARAZ, José, et al (org.). *X Estudos SOCINE*. São Paulo: Socine, 2010a.
- FREIRE, Rafael de Luna. “Entre o gênero e a nação: o gênero cinematográfico e o cinema nacional”. Seminário MINTER. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM UFF), 2010b.
- FREIRE, Rafael de Luna. “Descascando o Abacaxi Carnavalesco da Chanchada: A Invenção de um Gênero Cinematográfico Nacional”. *Contracampo*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, nº 23. Niterói: dezembro de 2011a.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Capítulos 1, 2 e 3. Niterói, 2011b.
- FREIRE, Rafael de Luna e VIEIRA, João Luiz. “Em busca do sucesso (a qualquer preço): a era dos estúdios”. In: *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: CTA, n. 52, 2010.
- FONSECA, Rodrigo. “A era da neochanchada”. *O Globo*. Domingo, 4 de novembro de 2011. Segundo Caderno, p. 1-2.⁴³
- HEFFNER, Hernani. “Chanchada Contemporânea (?)” In: Catálogo da Mostra *Noites de Chanchada*. Produzida por Marcelo Laffite (Laffilmes Cinematográfica). Realizada na Caixa Cultural, 2012⁴⁴.
- HERZOG, Amy. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. University of Minnesota Press, 2010.

⁴³ Republicado online como “Neochanchada se firma como gênero mais rentável do cinema nacional”, disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/neochanchada-se-firma-como-genero-mais-rentavel-do-cinema-nacional-6628147#ixzz2MUXPgWD7>>.

⁴⁴ Também disponível em: <http://www.chanchada.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Almanaque-Noites-de-Chanchada_web.pdf>

- JOHNSON, Randal. “O cinema brasileiro visto de fora”. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e mercado (Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, Vol. III)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Ó Psit! O Cinema Popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda., 1996.
- MELO, João Batista. *Lanterna mágica: infância e cinema infantil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2011.
- NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada - depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- RODRIGUES, João Carlos. “Personagens Tipos do Cinema Popular.” *Filme Cultura*, n. 51. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual, julho de 2010.
- ROSSINI, Miriam de Souza. “Diferentes concepções do popular no cinema brasileiro”. In: HAMBURGER, Esther, SOUZA, Gustavo, MENDONÇA, Leandro, AMANCIO, Tunico (org.). *Estudos de Cinema SOCINE IX*. São Paulo: Annablume, 2008.
- SOUZA, Christine Veras de. *O show deve continuar – O gênero musical no cinema*. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- VALENTE, Eduardo. “Que gêneros são nossos?”. In: EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. Catálogo da Mostra *Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 questões*. Realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, abril-maio 2011.
- VIEIRA, João Luiz. “Este é Meu, é Seu, é Nosso: Introdução à Paródia no Cinema Brasileiro”. *Filme Cultura*, n. 41/42. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.
- VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- VIEIRA, João Luiz. “Cinema e Performance”. In: XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema do século*. Rio de Janeiro, 1996.
- VIEIRA, João Luiz. “Industrialização e cinema de estúdio no Brasil: a 'fábrica' Atlântida”. In: GATTI, André Piero e FREIRE, Rafael de Luna (org.). Catálogo da Mostra *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Realizada na Caixa Cultural, 2009.

Webgrafia

- ARAÚJO, Inácio. “A hora e a vez da globochanchada”. Blog do Inácio Araújo. *Uol Cinema*, 26 de junho de 2009. Disponível em: <http://inacio-a.blog.uol.com.br/arch2009-06-21_2009-06-27.html>.
- Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira: <<http://www.bcc.org.br/>>.
- BRAGANÇA, Felipe. “*Xuxa e os Duendes*, de Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes”. *Contracampo*, julho de 2006.
Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/xuxaeduendes.htm>>.
- BRITTO, Angélica. “*Xuxa Gêmeas*”.
Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/criticas/ficha/filme/xuxa-gemeas/id/1430>
- Diler & Associados: <<http://www.diler.com.br/>>.
- DIB, André. “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”. Blog do autor, 21 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<http://andredib.com/2013/02/21/o-dragao-da-maldade-contra-o-santo-guerreiro/>>.
- EDUARDO, Cléber. “*Xuxa e os Duendes 2*, de Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes”. *Contracampo*, julho de 2006.
Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/duendes2.htm>>.
- GIBAN, Luiz (Luiz P. Gomes). “excerto de Facebook 2013.02.22”. Blog “algum cinema”. Domingo, 3 de março de 2013. Disponível em:
<<http://algumcinema.blogspot.com.br/2013/03/facebook-20130222.html>>.
- Globo Filmes: <<http://globofilmes.globo.com/>>.
- LIMA, Paulo Santos. “Ponto os pingos nos is”. Comentário da exibição de *O Homem do Sputnik* (1959) no VI Cine Ouro Preto, na ocasião da homenagem ao cineasta Carlos Manga. *Cinética*, julho de 2011. Disponível em:
<<http://www.revistacinetica.com.br/sputnik.htm>>.
- SETARO, André. “A neo-chanchada e o besteiro ululante”. *Terra Magazine*. Terça, 4 de outubro de 2011. Disponível em:
<<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5391764-EI11347,00-A+ineochanchadai+e+o+besteiro+ululante.html>>.
- VALENTE, Eduardo. “Paralelas e transversais” (*Xuxa e os Duendes 2* e *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*). *Contracampo*, julho de 2006. Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/criticas/duendes-duastorres.htm>>.

Notícias de jornal (Acervo de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do MAM)

“Convidados em excesso numa festa para os fãs”. Crítica a *O Noviço Rebelde*. Assinada por R. D. *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1997.

“Comédia romântica marca estréia de Angélica como produtora de cinema”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1998.

“Filme brinca com a telinha”. *Diário Popular*. São Paulo, 15 de janeiro de 1999.

ALMEIDA, Carlos Heli de. “O Herói Trapalhão das Bilheterias”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1997.

DURST, Rogério. “Inteligência é preservada”. Crítica a *Zoando na TV*. *Jornal do Brasil*. Revista Programa. Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1999.

FINOTTI, Ivan. “Didi x Xuxa”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 de dezembro de 1999. Ilustrada, p. 4.

FONSECA, Rodrigo. “Beleza de bijuteria” (crítica a *Didi, o Caçador de Tesouros*). *O Globo*, Rio Show. Rio de Janeiro, 06 de janeiro 2006.

FONSECA, Rodrigo. “Bom como antigamente” (crítica a *O Cavaleiro Didi e a Princesa Lili*). *O Globo*, 22 de dezembro de 2006. Rio Show.

FONSECA, Rodrigo. “Audácia da pilombeta”. *O Globo*, 18 de junho de 2008. Segundo Caderno, Capa.

FONSECA, Rodrigo. “Com pinta de mangá” (crítica a *O Guerreiro Didi e a Ninja Lili*). *O Globo*, 20 de junho de 2008. Rio Show, p. 32.

GUATIMOSIM, Paula. “Xuxa é hoje marca de sucesso internacional”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de março de 1991.

GUERINI, Elaine. “Angélica no cinema: para quem só gosta de televisão”. *Jornal da Tarde*. São Paulo: 15 de janeiro de 1999.

JANOT, Marcelo. “Boas Festas com Didi e companhia – 'O Noviço Rebelde' marca a volta dos Trapalhões”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1997. Revista Programa, p. 19-23.

JUNIOR, Gonçalo. “Em busca da fórmula dos Trapalhões”. *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 20 de fevereiro de 1998.

LARGMAN, Ricardo. “Musical infantil e honesto”. Crítica a *Xuxa Requebra*. *Jornal do*

Brasil. Revista Programa, 17 de dezembro de 1999.

LEE, Anna. “Xuxa começa a rodar filme para o verão do ano 2000”.

MATTOS, Ulisses. “É só questão de dinheiro? – Porque 'Monstros S.A.' é tão superior a 'Xuxa e os Duendes’”. *Jornal do Brasil*. Revista Programa. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2000.

MATTOS, Ulisses. “Nada espirituoso” (crítica a *Didi, o Caçador de Tesouros*). *Jornal do Brasil*. Revista Programa. Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 2006.

VIEIRA, Ivan. “Xuxa quer todo mundo dançando”. *Diário Popular*. São Paulo, 23 de maio de 1999.

TRINDADE, Diler. “A velha turma da Xuxa chia”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 2007.

FILMOGRAFIA

Ano	Filme	Diretor
1997	O Noviço Rebelde	Tizuka Yamazaki
1998	Simão, o Fantasma Trapalhão	Paulo Aragão
1999	O Trapalhão e a Luz Azul	Paulo Aragão Alexandre Boury
	Zoando na TV	José Alvarenga Jr.
	Xuxa Requebra	Tizuka Yamazaki
2000	Xuxa Popstar	Paulo Sérgio de Almeida Tizuka Yamazaki
2001	Xuxa e os Duendes	Paulo Sérgio de Almeida Rogério Gomes
2002	Xuxa e os Duendes 2 – No Caminho das Fadas	Paulo Sérgio de Almeida Rogério Gomes Márcio Vito
2003	Didi, o Cupido Trapalhão	Paulo Aragão Alexandre Boury
	Xuxa Abracadabra	Moacyr Góes
2004	Didi quer ser criança	Alexandre Boury Fernando Boury
	Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida	Moacyr Góes
	Um Show de Verão	Moacyr Góes
2005	Xuxinha e Guto contra os Monstros do Espaço	Moacyr Góes, Clewerson Saremba
2006	O Cavaleiro Didi e a Princesa Lili	Marcus Figueiredo
	Didi, Caçador de Tesouros	Marcus Figueiredo
	Xuxa Gêmeas	Jorge Fernando
2007	Xuxa em Sonho de Menina	Rudi Lagemann
2008	O Guerreiro Didi e a Ninja Lili	Marcus Figueiredo
2009	Xuxa em O Mistério de Feitirinha	Tizuka Yamazaki