

# A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas

*Bernadette Lyra*<sup>1</sup>

## RESUMO

A noção de gênero é uma das mais importantes da *doxa* da história e da teoria do cinema. O objetivo deste artigo é examinar a emergência de gêneros no cinema produzido no Brasil, desde os primeiros filmes até a chanchada e a pornochanchada. Em primeiro lugar, enfatizando uma perspectiva institucional. Em segundo, considerando a noção genérica como um pacto entre os sistemas de produção e difusão de filmes e os espectadores. E, finalmente, analisando tanto as marcas reveladoras dos elementos que regulam a formação do próprio discurso cinematográfico no País, quanto as formas que atravessam a identidade daquilo que, institucionalmente, se constitui em cinema brasileiro.

**Palavras-chave:** Instituição cinematográfica. Gêneros. Filmes brasileiros.

## ABSTRACT

The notion of genre that's the essentials from history and from theory cinema. The aim of this paper is examine the emergence of the genres into the Brazilian cinema, from the first films to chanchada and the pornochanchada. At first, enhancing an institucional perspective. Secondly, considering the generic notion like a pact among the filmmaker, the mode of diffusion and the viewers. In addition, analysing both the marks revealing from the elements what regule the training of the discours cinematographic and the forms what cross the institucional identity of the Brazilian cinema.

**Key words:** Cinematographic institution. Genres. Brazilians films.

---

<sup>1</sup> Doutora em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), Pós-Doutorado pela *Université René Descartes*, Paris V, Sorbonne. Atualmente, é coordenadora do Programa de Mestrado em Comunicação e Professora Titular na Universidade Anhembi Morumbi. Parecerista da Fapesp, CNPq e Capes. Líder do Grupo de Pesquisa Forma, Imagem na Comunicação Contemporânea (UAM/CNPq). Publicou livros e artigos teóricos sobre o cinema. É escritora de ficção com romances e contos publicados no País e no Exterior. *E-mail:* blyra@uol.com.br

## Razões das escolhas

A noção de gênero, talvez, esteja desgastada pelo tempo e pelo uso. Mas, nem por isso, deixa de ser uma das mais importantes na teoria e na história do cinema. Retomá-la para investigar a emergência genérica no cinema brasileiro pode tornar-se um desafio intrigante.

De modo mais comum, os estudos de gênero costumam ser delineados em contraposição aos estudos de autor. Essa oposição se dá, principalmente, em torno daquela necessidade de agrupamento, nascida na tradição semiológica: “A obra de um cineasta não é a única unidade textual sistemática maior do que um filme. Há também o que se chama ‘gênero cinematográfico’: burlesco, filme noir, comédia musical etc.” (METZ, 1971, p. 93).

O princípio de classificação estruturalista, que contrapõe as especificidades de grandes conjuntos, permite que esses conjuntos se desdobrem em diversos esquemas. Nesse sentido, Thomas Schatz propõe a seguinte equação: “A crítica de gênero tenta estabelecer um conjunto de formas cinemáticas, enquanto a crítica de autor celebra certos cineastas que trabalham, efetivamente, no quadro dessas formas gerais.” (1980, p. 8).

De modo geral, ao privilegiar essa idéia de conjuntos classificatórios, muitas análises que se dedicam às questões do gênero cinematográfico resultam textuais e têm por motivo certas repetições e reiteraões dos temas, tramas e narrativas para nomear os gêneros. Para além dessa idéia, alguns pesquisadores estão preocupados com uma espécie de ontologia dos gêneros:

Um gênero não é meramente uma coleção de imagens mortas à espera de um decorador para animá-las. Trata-se de uma tradição com vida própria...Os gêneros precedem os grandes diretores. O *western* se desenvolvia a contento, por si próprio, antes de John Ford, ou mesmo James Cruz se debruçarem sobre ele. Precisamos nos dedicar muito mais aos primórdios dessas formas variadas se quisermos compreender o seu estranho poder e o processo exato pelo qual se tornaram suficientemente densas para atrair talentos. (BUSCOMBE, 2005, p. 318).

Há que mencionar, ainda, que certas vertentes advogam o retorno dos estudos dos gêneros fílmicos ao âmbito da historicidade. Tom Gunning, por exemplo, recorre ao Formalismo Russo em seus estudos sobre o cinema primitivo, exemplificando os gêneros delineados pelos filmes dos primeiros tempos pela “articulação entre os planos, em termos de tempo e espaço”. (GUNNING, 1984, p. 105). Mas,

considerando o rol dos muitos estudiosos que se ocupam do assunto, fica patente que poucos assumem a importância da história da própria instituição:

Constatar, na trama atemporal dos filmes, a ocorrência sistemática de certas repartições coerentes, não é a mesma coisa que interrogar a imagem e a história da instituição cinematográfica como algo que, num dado período e sob determinadas condições e exigências, se pensou como um cinema de gêneros, facilitando e fomentando o surgimento e a implantação dessas mesmas repartições. (GRILLO, 1997, p. 144).

Meu propósito é, justamente, retomar a noção de gênero nessa perspectiva de um deslocamento para a imagem e a história institucionais do cinema, não me limitando aos discursos ou textos produzidos no âmbito dessa instituição.<sup>2</sup>

Assim, não apenas estou considerando gênero como um pacto entre os sistemas de produção e difusão de filmes e os espectadores, mas estou também conferindo, à noção genérica, um caráter de marca reveladora dos elementos que regulam a formação do próprio discurso cinematográfico e atravessam sua identidade.

Meu interesse pela história do cinema brasileiro se transmuda, então, em uma história dos gêneros em filmes brasileiros, ou melhor, em uma parte da história de pequenas histórias das possibilidades de emergência de algumas estruturas que vão configurar o cinema no Brasil.

## Matrizes genéricas no cinema

O cinema foi criado sob o contrato do avanço tecnológico, em um mundo determinado pela ciência e pela técnica mecânica. Ele surge, em 1895, como uma ferramenta científica, com a qual os irmãos Louis e Auguste Lumière, utilizando uma série de instantâneos fotográficos, empreendiam sua busca da reprodução do movimento.

Para Louis Lumière, tratava-se de uma invenção sem futuro, destinada a reproduzir cientificamente vistas frontais, de poucos minutos, essencialmente fixas e pensadas como reprodução técnica.

---

<sup>2</sup> O conceito de instituição cinematográfica por mim usado difere da idéia de indústria cinematográfica, ou melhor, trata da "indústria cinematográfica" como um conceito alargado na pluralidade epistemológica das materialidades que cercam o cinema.

Desse modo, o cinema, em seus primórdios, foi tido como um meio de replicação da realidade objetiva, ou seja, como um meio de reprodução técnica das imagens em movimento da realidade. A “recriação do mundo real” funda ontologicamente o cinema.

O mito condutor da invenção do cinema é a consumação do mito que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que surgiram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. (BAZIN, 1991, p. 30).

Porém, desde muito cedo, empresários e produtores do entretenimento descobriram que o cinema poderia substituir o teatro e o circo no imaginário do público.

Essa descoberta, talvez, tenha se dado na noite de 28 de dezembro de 1895, quando Georges Méliès, um empresário e prestidigitador do pequeno teatro Robert Houdin, em Paris, compareceu ao salão do Grand Café, convidado para a primeira sessão do Cinematógrafo dos Irmãos Lumière.

Emmanuelle Toulet reproduz o que Méliès sentiu:

Estávamos, os outros convidados e eu, diante de uma pequena tela, parecida com as que nos serviam para as projeções Molteni e, após um instante, uma fotografia imóvel representando a Place Bellecour, em Lyon, apareceu em projeção. Um tanto surpreso, eu mal tive tempo de dizer a meu vizinho: “Foi para nos mostrar projeções que nos fizemos vir aqui? Eu faço há mais de dez anos”. Mal acabei de falar, um cavalo puxando um caminhão se põe em marcha em nossa direção, seguido de outros veículos, depois de pedestres, enfim, toda a animação da rua. Ficamos todos boquiabertos com aquele espetáculo, estupefatos, tomados por uma surpresa *inenarrável*. (1988, p. 14).

De imediato, Méliès compreendeu a função espetacular do cinema, vislumbrando o mundo imaginário que se abria na tela.<sup>3</sup>

---

**3** Louis Lumière, com a ajuda do irmão Auguste, inventou o aparelho que permitia a reprodução técnica das imagens em movimento, mas, ao mesmo tempo, inventou o cinema. Assim, o cinema é uma invenção científica, nascida da vontade de domínio do homem sobre a realidade, seguindo o mito do realismo integral e o sonho de uma recriação do mundo à sua própria imagem. A reprodução automática da realidade, preocupação científica que animou a invenção do cinema no fim do século XIX, difere da arte do espetáculo que ganhou amplitude com o cinema de Méliès.

Em função desse imaginário fantasioso, Méliès dedicou-se à criação e à realização dos procedimentos que, até hoje, fazem parte do arsenal da realização: trucagens, sobre impressões, movimentos mais lentos e muitos outros jogos cinematográficos.

A forma de espetáculo concebida por Méliès, muito cedo, encontrou empresários que iriam cercá-la de meios.<sup>4</sup>

No início, eram apenas complementos de espetáculos de *vaudeville*, assistidos cada vez mais por uma multidão em que predominava uma platéia composta de operários e trabalhadores de escassa renda. Porém, logo, a classe média se interessou pelo cinema. Os filmes, então, ocuparam salões que ficavam lotados com todo tipo de gente disposta a se divertir ou se maravilhar com as imagens em movimento projetadas na tela.

Assim, o cinema, rapidamente, revelou sua função de festa e prodígio.

À medida que o mercado de produção e distribuição que se iniciava exigia uma intensificação programática a fim de atrair o público e mantê-lo interessado, as formas materializadas daquela “recriação do real” logo se diversificavam e passavam a incluir, além das famosas “vistas” de Lumière, fatos de repercussão social, paisagens de lugares distantes, óperas, dramas e comédias tirados de peças teatrais, espetáculos mágicos e circenses.

Esses motivos, ao mesmo tempo que se multiplicavam, foram sendo repetidamente utilizados pelas produtoras e distribuidoras que os organizavam em catálogos para os programas de exibição.

Dessa maneira, a indústria de filmes ia se construindo entre a diversidade e a previsibilidade, baseada em dois pólos: inovar para sobreviver e repetir para garantir um padrão.

---

<sup>4</sup> É claro que, ao lado dessa função de espetáculo de divertimento, o cinema muito cedo revelou, para alguns realizadores, as possibilidades de exercer uma função política e ideológica em que se proclamava a ideologia politizada do meio e até se teorizava sobre ela, como é o caso do americano David Wark Griffith (*Nascimento de uma nação*, 1915, e *Intolerância*, 1916) e do soviético Sergei Eisenstein, em seus filmes e escritos. Além disso, também muito cedo, começavam as preocupações com a transformação ideológica do cinema em uma “arte”. Nos primórdios do século XX, na França, os irmãos Laffitte chegam a fundar a sociedade *Le Film d’Art*, esperando dar ao cinema um toque de “nobreza artística”, inexistente até então.

Constituiu-se, assim, a experiência cinematográfica. Do ponto de vista institucional, a existência de uma noção de gênero se deve a esse tipo de experiência, que engloba a repetição e a inovação.

Embora no âmbito da estética a idéia do “novo” seja motivo de desacordo entre aqueles que a atribuem aos valores pregados pelo romantismo e aqueles que a vêem como um modo politizado de tornar um produto cultural acessível, nivelando “alta cultura” e “cultura de massa”, um filme de gênero sempre depende dessa “combinação de novidade e familiaridade. As convenções do gênero são conhecidas e reconhecidas pelo público e tal reconhecimento já é, por si só, um prazer estético”. (BUSCOMBE, 2005, p. 315).

## Os gêneros no cinema brasileiro: os primeiros momentos

O cinema no Brasil começa sob o signo da perspectiva industrial e da importação de modelos. Em torno desses dois eixos gira toda a produção, realização e difusão de filmes no País, nas primeiras décadas do século XX.

Quanto ao primeiro, é fato que a primeira geração de produtores e distribuidores de filmes a atuar nas cidades brasileiras estava mais interessada na rentabilidade comercial do cinema, não se podendo falar em idéias organizadas com uma determinada finalidade que não aquela de investir e lucrar com o novo meio de entretenimento.

Quanto ao segundo, é relevante considerar a chegada de imigrantes que aqui aportavam em busca de trabalho e o seu direcionamento para a indústria de entretenimento.

Muitos desses imigrantes tinham facilidades de ida e vinda e contatos deixados em seus lugares de origem e podiam estar em dia com a disseminação do cinema pelo mundo. Foram eles que se encarregaram de formar um público de espectadores no Brasil, trazendo do estrangeiro as projeções luminosas sobre uma tela branca.<sup>5</sup>

---

**5** Exemplar é o caso de Pascoal Segreto, um italiano que, aos 28 anos de idade, era empresário do Pantheon Ceroplástico, um museu de cera que se apresentava em vários logradouros do Rio de Janeiro, por volta de 1896. Acostumado a investir no mundo dos espetáculos, Segreto introduziu o primeiro cinematógrafo permanente no Brasil: o Salão de Novidades. Antes dele, o público havia já visto o Kinetographo, trazido pelo empresário português Aurélio da Paz Reis, que estreou em 15 de janeiro de 1897; o Cinematographo Edison, apresentado pelo prestidigitador espanhol Enrique Moya; o Animatographo, do professor italiano Vittorio di Maio e o Cinematographo Lumière, apresentado pelo francês Henry Picolet.

Além disso, a precária situação econômica de grande parte da população do País impedia o investimento de empresários, técnicos e profissionais na área. Nossas indústria e tecnologia, quase inexistentes, também se mostravam incapazes de fabricar máquinas de cinema.

Todos esses fatores contribuíram para atrair a atenção dos centros produtores e difusores do cinema no mundo, que demonstraram um especial interesse pelo mercado brasileiro.

Primeiro vieram os filmes experimentais de Edison, Lumière e outros. Logo em seguida, as pesquisas mais elaboradas de Méliès, Zecca, Edwin Porter, etc. Depois as epopéias italianas de Ambrosio, Pastrone e Guazzoni. Imediatamente após, os dramas escandinavos de Asta Nielsen e Valdemar Psilander. Em 1915, num concurso de popularidade efetuado no Brasil, os quatro primeiros postos foram ocupados pela italiana Francesca Bertini, pelos dinamarqueses Nielsen e Psilander e pelo norte-americano Maurice Costello. Daí por diante, porém, garantidos pelos bancos, que pouco a pouco haviam tomado o controle dos estúdios, os filmes norte-americanos começaram a entrar com maior força no nosso mercado, eliminando gradativamente, através de uma produção e uma publicidade maciças, os demais concorrentes. (VIANY, 1987, p. 37).

Quanto à realização de filmes em nosso país, ela parece ter se iniciado também dentro do princípio ontológico de reprodução do real que guiava as primeiras produções de Lumière, bem como a de tantos realizadores europeus e americanos.

Em 19 de junho de 1898, Afonso Segreto faz o registro da baía de Guanabara, de bordo do navio *Brésil* que o trazia da França. O jornal *A Gazeta de Notícias*, do Rio, no dia 20 de junho de 1898, noticia o fato aos leitores:

Chegou ontem de Paris o sr. Afonso Segreto, irmão do proprietário do salão Paris, no Rio, sr. Gaetano Segreto. O sr. Afonso Segreto há sete meses que fora buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo e agora volta habilitado a montar aqui uma verdadeira novidade que é a exibição de vistas movimentadas no Brasil. Já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e os navios de guerra.

A partir dessa primeira “vista”, se inicia uma diminuta produção em que os filmes eram pequenos, feitos com tecnologia precária, destinados à exibição nas salas de divertimento que apareciam, principalmente, no Rio de Janeiro.

Logo, as vistas e as paisagens que se multiplicavam começaram a dividir o espaço com filmes que recheavam o universo de interesse dos habitantes do Rio e de outras cidades. Registros de casos policiais famosos, melodramas, filmes

religiosos, dramas históricos e patrióticos e filmagens de bailes e cursos carnavalescos, ao mesmo tempo que forneciam ao público uma diversidade de escolha dentro de um panorama comum a todos, consolidavam-se na sucessão dessas mesmas escolhas.

Sempre atento às tendências dos filmes estrangeiros que faziam sucesso na época, o próprio Segreto produziu filmes ligeiros, como *Beijos de amor* e *Um colegial numa pensão*, os quais reproduziam cenas cômicas da vida cotidiana.

O ano de 1908 marcou o início de uma fase áurea do cinema brasileiro, com uma produção intensa. A demanda do público se tornava cada vez maior com a ascendência de uma classe burguesa urbana e uma intensa população de migrantes. Os espectadores já então se tinham habituado ao novo entretenimento, exigindo a ampliação do número de salas exibidoras e a variação dos filmes. Nessa época, romancistas, dramaturgos e caricaturistas começaram a se interessar em escrever para o cinema.

Grande parte da instalação dessa fase se deveu à participação de proprietários das salas de exibição, os quais resolveram investir na produção cinematográfica.<sup>6</sup>

A pesquisadora Anita Simis registra 963 produções nesse período, no País. “Grande parte desses filmes eram de curta metragem, sendo vários deles documentários e tomadas de vistas e um quarto de ficção produções, 763 eram filmes curtos, como documentários e tomadas de vistas (768) e um quarto de ficção (240)”. (SIMIS, 1996, p.72).

Construíam-se estúdios e neles eram realizadas películas que iriam competir com as fitas estrangeiras exibidas. Mas, em geral, os realizadores continuavam seguindo os modelos genéricos vindos “de fora” e que obtinham sucesso. Proliferavam os documentários; as vistas; os filmes falantes e os cantantes, sincronizados com o som de fonógrafos; os filmes sacros; os chamados “filmes livres”, proibidos para mulheres e crianças; as comédias e os policiais. Estes últimos se destacavam entre os modelos narrativos.

---

<sup>6</sup> Quanto às salas de exibição, nos primeiros tempos do nosso cinema, eram inexistentes. Depois, pouco a pouco, foram surgindo salas esparsas, funcionando em circos, teatros, pavilhões eventuais e mesmo em locais de consumo de bebidas e comidas, como os cafés-concerto e, quase sempre restritas aos centros mais adiantados, como Rio e São Paulo.



As comédias, sobretudo aquelas que repassavam repetidamente um “estar” cínico da realidade brasileira, caíam no gosto do público. Tornavam-se o gênero mais popular de cinema.

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

A introdução do fator “brasileiro” se constitui em dado mais que importante na gênese genérica dos filmes, ao lado da vontade industrial e da importação de modelos.

A primeira comédia de enredo foi *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), de Julio Ferrez, filme de menos de quinze minutos, produzido por Arnaldo Gomes de Souza e Marc Ferrez.

*Nhô Anastácio chegou de viagem* mantinha, com humor e alguma ironia, um fio narrativo que ainda não havia sido explorado e pode-se afirmar que trazia um caipirismo bem brasileiro.

O primeiro policial foi *Os estranguladores* (1908). O filme era a adaptação de uma peça teatral contando uma rebuscada história de dois assassinatos em 40 minutos – tempo demasiado para os filmes da época – que alcançou grande sucesso – mais de 800 exibições – tendo sido produzido pela Photo-Cinematografia Brasileira, sociedade do cinegrafista português Antonio Leal com o ex-comerciante José Labanca.

Nessa vertente policial, também em 1908, foi produzido *O crime da mala*, pela empresa Francisco Serrador, no qual se reconstituía o assassinato de Elias Farah, por Miguel Traad, que esquartejou a vítima e tomou um navio com intenção de jogar os pedaços do cadáver no mar, mas acabou sendo preso. O filme apresenta uma mistura de fato ocorrido com ficção, com registros autênticos dos locais do crime e do julgamento do assassino. A união de imagens encenadas com imagens documentais resulta em uma fórmula que começa a dar o tom em algumas produções brasileiras, tais como *Noivado de sangue*, *Um drama na Tijuca* e *A mala sinistra*, sendo este último uma versão do mesmo crime da mala.

Esses dois tipos de filme repetiam ou criticavam o cotidiano dos habitantes das cidades, em especial do Rio de Janeiro, em ritmo de crescimento, aumento da pobreza e implantação de valores sociais, incitando o voyeurismo do público que ia ver, no cinema, os fatos urbanos domésticos, pitorescos ou violentos.

*Paz e amor* (1910), de Alberto Botelho, é uma comédia que já mesclava fragmentos de outros gêneros.<sup>7</sup> O título se referia a uma frase do Presidente Nilo Peçanha que, ao assumir o cargo, teria dito aos repórteres: “Farei um governo de paz e amor.” No filme, que era dividido em quatro partes, cinco quadros e duas apoteoses, eram criticados os acontecimentos da campanha civilista, os políticos nacionais e os costumes da cidade.

Nesse período, os filmes que aqui chegavam ou aqueles que aqui eram produzidos tinham duas possibilidades de distribuição: ou eram exibidos nas salas de projeção das grandes cidades ou ficavam destinados à exibição ambulante. “Pelo país afora seguiam cinegrafistas itinerantes registrando coisas e projetionistas exibindo-as, bem como ao material importado de séries de filminhos de diversas proveniências.” (FINGUERUT, 1986, p. 3).

Em 1915, veio morar em São Paulo o italiano Vittorio Capellaro, responsável pela produção dos primeiros épicos e de adaptações literárias no País. E, em 1919, Gilberto Rossi e José Medina produziram, também em São Paulo, *Exemplo regenerador*, filme considerado de bom padrão técnico e artístico.

Assim, o grosso da produção fílmica que, de 1912 a 1922, situava-se no Rio de Janeiro, alastrou-se para outros estados. A atividade produtiva causou o surgimento de revistas especializadas em cinema, bastante lidas na época, em especial *Para Todos*, *Selecta* e *Cinearte*. Esta última abriu um caminho para que se pensasse nas possibilidades do uso do cinema com fins de educar a juventude brasileira, através de gêneros “educativos”.

Mas, desde 1911, com a chegada da primeira leva de capitalistas norte-americanos interessados em investir em cinema no Brasil, os filmes estrangeiros começaram a tirar espaço das produções feitas no Brasil, fato que foi se intensificando, causando progressiva regressão na produção local de tal forma

---

<sup>7</sup> Pode-se dizer que *Paz e Amor* é um filme verdadeiramente precursor da identidade genérica das chanchadas.

que, ao fim da década de 10, a produção cinematográfica brasileira entrava em crise e passava a sobreviver com a ajuda da filmagem de jornais e documentários que, então, se transformavam em um gênero básico para o mercado exibidor.

Por alguns anos, o cinema brasileiro sobreviveu quase exclusivamente dos cinejornais e dos filmes de cavação, um tipo de filme encomendado ou vendido às figuras proeminentes ou ricas que neles apareciam.

A anulação da farta fase produtiva pode ser creditada a alguns fatores que afetaram o mercado cinematográfico no País. Um desses fatores, a dificuldade em importar material, por ocasião da Guerra de 1914, prejudicou em muito a produção fílmica. Além disso, os Estados Unidos se aproveitaram do envolvimento da Europa no conflito para intensificar uma política agressiva de exportação de produtos cinematográficos para países como o Brasil.

Não deixa de ser interessante que, por essa ocasião, o técnico americano William S. Jansen juntou-se a comerciantes brasileiros para fundar uma empresa cinematográfica, a Brasil Film, depois denominada Sociedade Anônima Omega Film.

A Omega Film pretendia produzir filmes baseados em autores literários, comédias e dramas históricos dentro de um modelo que apresentasse a novidade do aspecto brasileiro a ser exportado para os Estados Unidos.

Em junho de 1919, a produtora mostrou seu filme *Urutau* em sessão para convidados e jornalistas. O filme tratava de uma pretensa lenda indígena, apoiando-se em uma mistura narrativa repleta de exotismo, cercada de pretensas matas, cachoeiras, plumagens e modo “selvagem” de vida. Foi veementemente louvado pela crítica como sendo um dos grandes esforços já feitos, no Brasil, para implantar a arte e a indústria do cinema, dentro de propostas para educar, divertir e engrandecer o povo brasileiro.

Apesar do entusiasmo com que foi recebido pelos comentaristas, o filme nunca estreou comercialmente. E, com a volta de Jansen à América do Norte, a Omega Film foi extinta, tendo o filme desaparecido juntamente com o produtor.

A chegada da tecnologia do som a Hollywood modificou o cinema em todo o mundo.

Em 6 de outubro de 1927, estreava, nos Estados Unidos, o primeiro filme falado e cantado: *O cantor de jazz* (*The jazz singer*), produzido e realizado pela Warner Bros.

A Warner Bros ocupava um lugar relativamente à parte entre as grandes produtoras pelo modo como aplicava seus recursos econômicos e, desde muito, havia começado a investir na adaptação de um dispositivo de sincronização sonora para seus filmes. Em julho de 1928, a companhia lançava *The lights of New York*, o primeiro filme falado de *gangster*.

Entre nós, o fim da era do cinema mudo intensificou o trabalho de importação de filmes americanos. Porém, estimulado pelo sucesso de *Barro humano* (1929), Adhemar Gonzaga conseguia já recursos para fundar um grande estúdio, a Cinédia, pioneira em filmes musicais, na esteira dos filmes musicais hollywoodianos que a tecnologia sonora havia deslanchado.

Instalada no bairro carioca de São Cristóvão, a Cinédia era dotada de parâmetros técnicos, bem-equipada e tinha nítida inspiração nos estúdios de *Hollywood*, desenvolvendo uma produção regular, com palcos simultâneos, equipamentos de qualidade e pessoal contratado em regime permanente.

A exemplo dos americanos, os filmes cantados e dançados brasileiros da década de 30 operavam sob a forma de *backstage musical* da época.<sup>8</sup>

No *backstage* a estrutura narrativa se alicerça em uma história que apenas serve de pretexto para que danças e canções sejam encenadas. Foi essa forma fílmica que permitiu, rapidamente, uma vinculação dos musicais, no Brasil, com o rádio e com a indústria fonográfica, atuando, especialmente dentro de um modelo carnavalesco.

Na Cinédia foram produzidos *A voz do carnaval*, em 1933, e *Alô, Alô, Brasil*, 1935, dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, representante dos discos Columbia em São Paulo. Em sua realização, esse filme contava com uma imensa constelação de estrelas do rádio e do mercado fonográfico.

Em 1936, a Cinédia lançava um filme carnavalesco que alcançou enorme sucesso, *Alô, Alô, Carnaval*. E em 1939, era produzido *Banana da terra*, filme em que Carmen Miranda se despedia do cinema no País.

A alternativa do filme musical de carnaval obedeceu, em parte, a uma vocação da sociedade carioca: o cômico a ele acrescentado trouxera mais vigor e mais público, principal-

<sup>8</sup> Em oposição ao *backstage musical*, o *integrated dance musical* busca integrar os números de dança ao processo diegético do filme, expressando situações da narrativa e integrando-se a elas.

mente quando estas histórias e estas narrativas mostravam o Rio de Janeiro com sua própria cara. O cômico era linguagem descritiva da esterilização dos destinos individuais e também representava a possibilidade das vivências e das sociabilidades cotidianas de forma incomum, no seio de uma comunidade imaginada. (FERREIRA, 2003, p. 79).

## Das chanchadas às pornochanchadas

De repente, em determinado momento (talvez por volta da década de 40), por todo o País, ouvia-se a palavra *chanchada*.

“Não se sabe ao certo quem primeiro a empregou entre nós, mas tudo indica que, antes de se estabelecer por aqui, ela tenha feito baldeação na Argentina.” (AUGUSTO, 1989, p. 17).

O nome chanchada serve a um cinema em que tudo se faz sobre a necessidade de negociar com o público e não de educá-lo ou de instruí-lo. E, sobretudo, sobre a necessidade de adaptar os gêneros fílmicos a uma “brasilidade” que nada tinha de cópia dos modelos estrangeiros.<sup>9</sup>

Os espectadores das chanchadas ansiavam por filmes populares e alegres, sem se importar que fossem ou não profissionalmente bem-acabados ou que contivessem refinadas mensagens.

Pode-se dizer que o espírito da chanchada locou-se no Brasil, desde a chegada do espetáculo cinematográfico, quando se consolidou a tradição de uma produção destinada a entreter certo tipo de público, anteriormente voltado para o circo e o teatro. Desse modo, a popularização dos filmes se fez sentir desde os primeiros momentos, apesar dos protestos daqueles que pretendiam uma cultura mais “artística” para o País.<sup>10</sup>

---

**9** Alguns críticos mais radicais afirmam que as chanchadas eram cópias de modelo hollywoodiano. Naturalmente que, para alguns, cópias inferiores. No entanto, a fórmula de *Carnaval no Fogo* (1949), apontada como cópia dos filmes da dupla Jerry Lewis e Dean Martin, foi pensada antes da primeira comédia de Lewis e Martin, *Amiga da onça* (*My friend Irma*), produzida em 1949 e lançada no Brasil algum tempo depois que Alinor Azevedo e Watson Macedo já tinham terminado *Carnaval no Fogo*.

**10** Os intelectuais sempre temeram o entretenimento, pois sabiam bem que este ameaçava a fragilidade cultural. O entretenimento vinha ocupar um lugar dos sentidos que a razão e a mente tentavam cooptar. O entretenimento vinha substituir o sublime pelo divertido. Desmerecer o entretenimento era, portanto, uma questão de poder.

Não é coincidência que o desprezo de um certo tipo de intelectualidade pelas chanchadas seja o mesmo que as elites culturais, por longo tempo, mantiveram a respeito do entretenimento das massas. Afinal, um dos dogmas da cultura erudita era que a arte exigia esforço para ser apreciada, sobretudo esforço intelectual, mas que o entretenimento não fazia exigência alguma ao intelecto.

Ela (a arte) redimensionava a visão do sensual para o intelectual, do temporal para o eterno, do corpóreo para o espiritual, coisas que, todas juntas, faziam da arte uma questão não só de estética como também de moralidade, já que seu efeito era encorajar o aprimoramento. (GABLER, 1999, p. 23).

As chanchadas se constituíram sobre uma coletânea de gêneros já reconhecidos sem maiores dificuldades pelos espectadores brasileiros, mesclando melodrama, drama romântico, aventura, policial e, sobretudo, musicais e comédia.

Em suas relações com o cinema no Brasil, as chanchadas constituem uma topografia que se afirma não como um lugar de proveniência e fim de algo, mas uma terra de convergência para todas as orgias do imaginário cinematográfico, repletas de deusas, personalidades do mundo social e político, indígenas, faraós, *gangsters*, bailarinas, figuras bíblicas, personagens teatrais, enfim, uma desmesurada *gag* cultural embalada por músicas carnavalescas e por adaptações populares de peças eruditas.

Pode-se dizer que a terra das chanchadas está fundamentada sobre o território do cinema brasileiro, mais precisamente sobre as idéias que nele pairam, e se configura, ela mesma, em arquipélago enunciativo, feito de associações, aproveitamentos, cópias, montagens, cruzamentos e permutas de outros gêneros, incessantemente em combinação.

Na rede cruzada de fragmentos que vão organizando as histórias, o nome *chanchada* se confunde com outros, como aquele que viria a designar o lugar produtor de chanchadas por excelência: a Atlântida, que, no entanto, “não foi o único celeiro da chanchada, apenas o mais antigo e produtivo (62 filmes de ficção e dois documentários em 20 anos de atividade) por conseguinte, o mais célebre”. (AUGUSTO, 1989, p. 30).

A Atlântida foi oficialmente fundada em 18 de setembro de 1941, por Moacyr Fenelon, Edgard Brasil, José Carlos Burle, Arnaldo de Farias e Alinor Azevedo.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> A marca da produtora, a não ser pelo chafariz jorrando água em abundância, em nada lembrava a utópica cidade-estado de Atlântida, sonhada por Platão e devorada pelo oceano, cujos habitantes eram sábios e portadores de grandes riquezas.

Com o nome de Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., pretendia ser uma fonte de produção de filmes brasileiros que, ao lado do apuro técnico, exibissem um conceito de identidade cultural do Brasil.

Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 5 de agosto de 1969, Alinor de Azevedo conta de que maneira participou da fundação da companhia:

Uma vez eu estava na Cinelândia, muito desgostoso, e encontrei o Moacir Fenelon. Ele me pediu uma ajuda para fundar uma empresa. Foi aí que comecei a escrever o prospecto da Atlântida. Falei de filme colorido, de coisas mirabolantes e até de coisas que a empresa nunca fez. Ficou conhecido como o Manifesto da Atlântida. (1969, p. 59).

O Manifesto da Atlântida – que era “propagandista, para inspirar a confiança nos compradores de ações da Companhia”, segundo Alinor – é, possivelmente, a primeira demonstração, no meio cinematográfico brasileiro, de consciência da necessidade de adequar a produção e a proposta de industrialização à realidade concreta do mercado.

A Atlântida tentou, desesperadamente, colocar isso em prática. Tomando Alinor Azevedo como exemplo, pode-se ter uma idéia de quanto seus idealizadores pretendiam fazer um cinema engajado, de acordo com seus ideais de cultura e política no Brasil, mas tiveram que se render a filmes de entretenimento popular para continuar industrialmente atuando.<sup>12</sup>

Era de Alinor o roteiro de *Tumulto*, o primeiro longa-metragem da Atlântida, que nunca foi filmado. Na produtora, ele fez ainda *Asas do Brasil* (1947), *Luz dos meus olhos* (1947), *Terra violenta* (1948), todos filmes baseados em nosso universo sociocultural.

Então, veio uma fase intensa de chanchadas produzidas na Atlântida. Apoiado em uma idéia de Anselmo Duarte, em 1946, Alinor Azevedo fez o roteiro de *Carnaval no Fogo*, filme que conseguiu sintetizar o modelo ideal do gênero chanchadesco no Brasil.<sup>13</sup>

---

**12** Alinor Azevedo era o cérebro da Atlântida. Foi um dos mais importantes roteiristas do País.

**13** Na Atlântida, Alinor Azevedo ainda trabalhou em roteiros originais, diálogos e adaptações para chanchadas e outros tipos de filme: *Caçula do barulho* (1949), *Também somos irmãos* (1949), *Aviso aos navegantes* (1950), *A sombra da outra* (1949), *Não é nada disso* (1950), *Maior que o ódio* (1951).

O imenso sucesso de bilheteria de outra chanchada, *Este mundo é um pandeiro* (1946), escrita por Hélio Soveral, tinha atraído Luiz Severiano Ribeiro o maior exibidor do País e dono da distribuidora União Cinematográfica Brasileira, que passou a investir na produtora.

Severiano Ribeiro estava motivado, sobretudo, pela Lei 20.493 (sancionada no início de 1946), que obrigava todos os cinemas a exibir pelo menos três longas-metragens brasileiros por ano, ou seja, um filme a cada quatro meses.

A estratégia da participação do exibidor na produção tinha a sua lógica. A seção Cinegráfica de O Cruzeiro acusava, atrás da anônima assinatura de operador, que Severiano durante a guerra havia comprado cotas da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) e da Distribuidora Nacional (DN), que eram duas das três firmas especializadas na distribuição de filmes brasileiros no eixo Rio-São Paulo. Severiano trazia o cabedal dos territórios de exibição do Rio-Leste-Nordeste-Norte do país, agora acrescido de um laboratório cinematográfico que pretendia ser o melhor do Brasil. O passo seguinte da estratégia do exibidor foi aproveitar-se da exibição corrente do meio cinematográfico, propondo co-produções a quantos projetos houvesse. (CATANI, 1983, p. 50-52).

A verticalização empreendida pelo empresário foi fundamental para a longevidade e a continuidade das atividades da produtora que passou a contar com uma equipe de realizadores como Watson Macedo, José Carlos Burle e Carlos Manga. Instalou-se, também, um sistema de estrelas e astros, alguns exclusivos da Atlântida, como o casal romântico dos filmes, Eliana e Anselmo Duarte e comêdicos como Oscarito e Grande Otelo.

Na década de 50, a Atlântida se transformou em uma verdadeira fábrica de chanchadas, obtendo imenso sucesso comercial. Sucediãem-se as chanchadas de sucesso como *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e *O homem do Sputnik* (1959).<sup>14</sup>

Esse encontro entre produção e comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911. Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. (GOMES, 1980, p. 73).

**14** A par das chanchadas, a Atlântida não deixou de produzir filmes “sérios” como já havia produzido *Vidas solidárias* (1945), de Moacyr Fenelon e *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle. A Atlântida produziu *Luz dos meus olhos* (1947), onde José Carlos Burle lançou a atriz Cacilda Becker; *Terra violenta* (1948), e o policial *Amei um bicheiro* (1952), de Jorge Ileri e Paulo Wanderley.



Também a partir de 1950, a experiência cinematográfica dos espectadores brasileiros passou a contar com uma indústria cinematográfica disposta a explorar fatos tais como a volta de Getúlio Vargas ao poder, eleito pelo voto direto, as novidades da industrialização, o êxodo rural e o crescimento das cidades brasileiras.

Nessa década, desenvolve-se o modelo institucionalizado de um *ethos* cultural brasileiro que a política desenvolvimentista do governo fazia questão de acentuar. Carnaval, samba, bons malandros e os olhos verdes da mulata povoam os gêneros fílmicos produzidos no País, até a irrupção do Cinema Experimental e do Cinema Novo.<sup>15</sup>

No fim dos anos 60, aparece a pornochanchada, uma forma de cinema que, se mal- adivinhada anteriormente aqui e ali, irrompe, finalmente, em decorrência da crise institucional do cinema no Brasil.

Para muitos, a crise que se apresenta como decorrência de fatos políticos que desencadeiam violenta censura aos meios de comunicação, propiciou o surgimento da pornochanchada.

Mas o pesquisador Gelson Santana apresenta uma versão mais bem fundada no aparato institucional do cinema brasileiro, quando remete à própria precariedade que rege esse meio:

“Na pornochanchada, o processo de fazer uma imagem sem espessura é levado às últimas conseqüências... E ele (esse processo) foi resultado de uma falta de capacidade artística e tecnológica da indústria cinematográfica nacional.” (SANTANA, 2005, p. 329).

Esse deslocamento de uma explicação de raiz sociológica (a crise política) para um dado tecnologicamente ancorado na produção e realização de filmes se torna fundamental, dentro da visão institucional do cinema:

O precário é a instância primordial, ele é o resultado de uma espécie de subnutrição tecnológica. E é exatamente esta espécie de subnutrição que inventa ou conforma o gênero no cinema brasileiro. Se o gênero no cinema brasileiro pode ser visto como a configuração do precário em formas paradoxais imantadas nos filmes, isso se deve ao fato de que gênero no cinema brasileiro se faz a partir de pontos de convergência de determinadas práticas, tanto materiais, determinadas pela precariedade, quanto expressivas. (SANTANA, 2005, p. 326).

**15** O fim da Atlântida, em 1962, se deve a uma série de filmes mal-sucedidos e ao advento do Cinema Novo e da televisão no País.

As pornochanchadas, quer as produzidas no Rio, quer as feitas na Boca do Lixo paulista, eram o tipo de filme com uma produção barata e disposta a produzir um filme com o lucro imediato de outro filme.<sup>16</sup>

Na década de 80, com a invasão dos filmes eróticos estrangeiros, a pornochanchada assumiu um caráter mais explícito:

Êxitos como *Bacanal de Colegiais*, *A Menina e o Cavalo* e *Sexo em Festa* serviram para provar ao comércio cinematográfico que o Brasil podia fazer frente a desenfreada importação de pornôs estrangeiros. E em relação ao público, existia a vantagem: a língua portuguesa. O palavreado chulo em meio das fartas transas tornavam nossos filmes mais atraentes. A indústria da Boca sentiu-se, aparentemente, mais segura, podia se manter e manter os empregos que gerava. Era o começo de um caminho sem volta. (STERNHEIM, 2005, p. 39).

Essas formas que materializavam, escancaradamente, o aspecto pornô emergiram das instâncias externas que, ao longo da história do cinema brasileiro, foram estruturando os atos de produção e difusão, em conjugação com os aspectos técnicos e tecnológicos e com as alternativas estéticas e narrativas dos filmes.

## Concluindo

As formas de produção de chanchadas e de pornochanchadas foram concebidas no triplo cruzamento que moveu a produção de filmes no País, desde seus princípios: modelos importados, que faziam sucesso entre nós, e eram, já, devidamente conhecidos e reconhecidos pela formação cinematográfica do público; modelos voltados para aproveitamento daquilo que a instituição cinematográfica considerava “a nossa cultura”; modelos adaptados à rentabilidade econômica de produção e difusão e às injunções técnicas e tecnológicas existentes no País.

Dessa integração de modelos foi feito o cinema brasileiro de gêneros.

Os gêneros foram emergindo como possibilidades de organização e estruturação cinematográficas dentro de nossas possibilidades e precariedades, e foram se organizando com o fim de garantir as expectativas do público. Gênero no Brasil é a experiência que resulta desse enlace institucional que une a indústria do cinema com o modo de combinar as imagens e os sons.

---

**16** O cinema da Boca do Lixo respondia por mais de 50% da produção brasileira da década de 70.

## REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a Sérgio Augusto*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Cia. das Letras, 1989.
- AZEVEDO, Alinor. *Depoimento ao Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: MIS, 1969.
- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005. p. 303-318. v. 2.
- CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Col. Tudo é História, n. 76).
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Col. Cinema, n. 8).
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.
- FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca: anos 30 e 40*. São Paulo: Annablume, 2003.
- FINGUERUT, Silva. *Cinema brasileiro: 90 anos*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1986.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- GRILO, João Mário. *A ordem no cinema*. Lisboa: Relógio-d'Água, 1997.
- GUNNING, Tom. Le style non-continu du cinéma des premiers temps. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Paris, n. 24, p. 24-34, 1979.
- METZ, Christian. *Langage et cinema*. Paris: Larrouse, 1971.
- SANTANA, Gelson. A pornochanchada como gênero. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosa. *Estudos de Cinema SOCINE – Ano VI*. São Paulo: Nojosa, 2005. p. 325-331.
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*. Filadelfia: Temple University Press, 1980.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.
- STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Cultura; Fundação Padre Anchieta; Imprensa Oficial, 2005.
- TOULET, Emmanuelle. *O cinema: invenção do século*. São Paulo: Objetiva, 1998.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1987.