

PERSONAGENS E TIPOS DO CINEMA POPULAR

POR JOÃO CARLOS RODRIGUES

O cinema popular, para existir, necessita de quatro ingredientes: produção rápida e de preferência barata, roteiros que atendam aos anseios do grande público, *star-system* sustentado por uma ampla mídia, e, finalmente, um esquema de distribuição e exibição a preços acessíveis. É assim em Bollywood e Hollywood, os maiores produtores atuais. E foi assim na Itália, no México, no Japão, no Egito, em Hong Kong e onde mais ele existiu. No Brasil, país dos ciclos cinematográficos, os grandes picos de produção do século passado – a bela época do cinema mudo (anos 10), o ciclo da chanchada (anos 50) e da Boca do Lixo (anos 80) – repetiram a fórmula imbatível.

Talvez essa seja hoje uma atividade em extinção. Pelo menos no Ocidente, onde cada vez mais o cinema se transforma numa atividade da classe média (cineastas universitários substituindo autodidatas), dirigida para a classe média (cinemas de *shopping*, *multiplex*). Mas, a rigor, só existe indústria cinematográfica onde existe cinema popular. Na grande maioria dos países o cinema há muito deixou de ser autossustentável. Sobrevive apenas a atividade cinematográfica, cada vez mais financiada pelo dinheiro público. Isso mudou totalmente a relação entre o consumidor e o produto, antes regida pela lei da oferta e da procura. A TV, que era classe média, tornou-se abaixo do popular, popularesca. E o cinema, antes arte das multidões, hoje oscila entre as megaproduções bilionárias para adolescentes e os filmes subsidiados, cada vez menos interessantes. O cinema de gênero e suas subdivisões temáticas (aventuras, comédia, melodrama, musical etc.) e estilísticas (policial *noir*, bíblico, realismo socialista, histórico, espionagem, artes marciais, samurai, faroeste etc.) praticamente deixou de existir. Os novos meios de divulgação – no passado a televisão e o VHS, hoje o DVD e a internet – feriram, ao que parece mortalmente, o circuito exibidor, antes o grande estimulador do cinema para as massas. Quem viu, viu. Quem não viu, ouve falar.



O HOMEM DO SPUTNIK
MULHERES, CHEGUEI!
RICO RI À TOA
ARQUEO CINEMATECA BRASILEIRA

Um antigo autor francês do século XIX, Georges Polti, escreveu em 1895 *Les xxxvi situations dramatiques*, volta e meia citado por quem estuda a estrutura das obras de ficção. Nele, afirma que só existem 36 situações dramáticas. Todas as outras não passariam de variantes ou fusões entre elas. Embora discutível, é uma tese interessante. Mais curioso ainda é *L'art d'inventer personnages*, escrito por ele em 1922, já depois da vitória do cinema como diversão de massa. Aqui se especula se é a situação que determina o personagem, ou o contrário. Um dos capítulos, o décimo, se intitula nada modestamente *Classificação geral dos seres humanos*. O autor resume tudo em 12 tipos principais, vinculados a diferentes deuses do Olimpo, cada um com três variantes, perfazendo o mesmo total das situações dramáticas, 36. Os livros são curiosidades arqueológicas, cheios de referências eruditas a Pitágoras e outros filósofos, mas demonstram que o estudo do personagem desde cedo despertou interesse e controvérsia. São precursores da teoria da representação (inaugurada pelo judeu-romeno-francês Serge Moscovici em 1961 no livro *A psicanálise, sua imagem e seu público*), tão *up to date* que aos ingênuos pareceu uma novidade caída do céu, sem antepassados.

Evidentemente, o enfoque de um negro, de um operário ou de um jovem classe média, dentro de uma única obra ficcional não representa nada mais do que a opinião de seu autor. Mas se o encontramos repetido em um número relativamente grande de filmes, é lícito encará-lo como uma “representação” desses grupos. Essa representação, que parte de uma observação do real, por ser este sempre mutável, quando se consolida, com o tempo deixa de corresponder à realidade que a originou, tornando-se uma peça de disseminação ideológica já ultrapassada.

No cinema popular, assim como seus equivalentes no teatro e na literatura, é necessária uma síntese que permita entrar rapidamente no enredo, abreviando a apresentação dos personagens, considerada supérflua. Entramos assim no reinado da caricatura, do arquétipo, do estereótipo e mesmo do chavão. Lembro de algo que li sobre o cinema indiano de Mumbai, que é também distribuído em partes do país onde não se fala o idioma hindi, e cuja plateia é em grande parte analfabeta funcional, impossibilitando o uso de legendas. A identificação do antagonista, ou seja, do vilão, já é expressa nas cores de sua roupa, na trilha sonora que o acompanha e até no desenho das sobrancelhas dos intérpretes. Se muda de comportamento, mudam as sobrancelhas. É uma *persona* já construída, com regras preestabelecidas, atrás da qual o ator se encaixa como numa máscara. Assim a comunicação se faz imediata, poupando cenas dispensáveis. O mesmo se deu, no Ocidente, com a *commedia dell'arte*, pois nela os tipos sociais também foram padronizados a partir do aspecto exterior, de fora para dentro. É como teatro infantil, mas feito para adultos. Foi o teatro burguês, na sua busca por realismo, que consagrou a interpretação verista, em oposição à estilização da arte popular. Seu catecismo mais famoso é o método Stanislavski, construído de dentro para fora, ao contrário de tudo que se fazia antes.

No Brasil dos anos 1950, a chanchada foi quase um sinônimo de cinema popular, com o modelo consagrado pela Atlântida em 1949 com *Camaval no fogo*, de Watson Macedo. Há uma situação mais ou menos ameaçadora contra o jovem casal romântico, que recebe ajuda dos cômicos contra os vilões. O que caracteriza a chanchada como um gênero autônomo de comédia de costumes é, entre outras coisas, a elevação dos cômicos a protagonistas, acima dos namoradinhos; a interseção de números musicais fora do enredo; o improviso dos diálogos; e os personagens arquetípicos e caricaturais. Temos a sogra rabugenta, a esposa ciumenta, o marido mulherengo,

a solteirona histérica, a heroína virgem, a grã-fina, a empregadinha trapalhona, a gostosona, o cientista maluco, o funcionário público relapso, o malandro carioca, o árabe, o judeu, o nordestino, e por aí vamos. Há quem não os considere personagens, apenas “tipos”. Como nos filmes de Mumbai, a simples aparição de certos atores (a gorda Violeta Ferraz, a magérrima Zezé Macedo, o malemolente Grande Otelo, o lúbrico Zé Trindade) já detonava a gargalhada da plateia, antes mesmo de qualquer ato ou palavra. Havia uma comunicação imediata. A chanchada preenche também os outros ingredientes essenciais ao cinema popular. Era produzida pelo circuito exibidor (no caso da Atlântida, o Grupo Severiano Ribeiro), o que possibilitava um ingresso barato, garantia o circuito e tinha o seu *star-system*, selecionado no rádio e no teatro de revista.

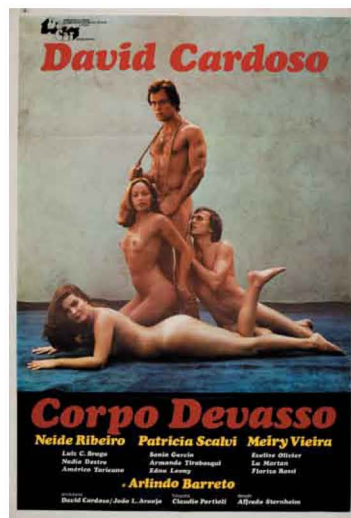
O cinema caipira, que captou algumas das características da chanchada, descende dos dramas circenses, das histórias de Trancoso e Pedro Malazartes, dos livros de Cornélio Pires e Monteiro Lobato, dos programas de rádio do Capitão Furtado, já no final dos anos 1920. O personagem caipira (e aqui podemos falar de personagem e não de um simples tipo, sem receio de exagerar), imortalizado por Genésio Arruda e principalmente por Mazzaropi, não é tão burlesco quanto os cômicos da chanchada. Surgiu como uma reação à peça musical *A capital federal*, 1897, de Artur Azevedo, na qual uma família do interior vem ao Rio, passa por mil e uma peripécias frente à modernidade, se dá mal e retorna apavorada para sua vidinha provinciana. Aquele que é considerado nosso primeiro filme de ficção, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, de 1908, tem um enredo muito parecido. Não pertence ao gênero, pois satiriza o habitante do interior. A trama do cinema caipira, pelo contrário, se baseia na evidência de que o homem do interior é muito esperto, e não se deixa enganar. É um provinciano que aparenta ser bobo, mas que na verdade, usando uma expressão regional, é muito ladino. Há uma intenção social evidente, embora diluída, e sempre com solução conformista. A dramaturgia é mais sólida, mais tradicional e menos anárquica que a da chanchada, e possui um sentimentalismo inexistente no cinema carioca. Muitas das canções são tristíssimas, distantes da brejeirice carnavalesca. *Coração de luto*, do cantor gaúcho Teixeira, campeão de bilheteria em 1967, é um dramalhão lacrimogêneo para ninguém botar defeito. Como *Os dois filhos de Francisco*, o campeão de 2005, agora modernamente rotulado “sertanejo”.

Como todo produto essencialmente comercial, o cinema popular precisa agradar seu público-alvo. No caso da chanchada, esse era composto por contingentes urbanos heterogêneos, semialfabetizados ou analfabetos, do Rio de Janeiro para cima, com dificuldade de ler as legendas da produção estrangeira. Por isso encontramos personagens e tipos negros e nordestinos, comuns na região. Para o cinema caipira, hoje dito sertanejo, o alvo é a população migrante do interior de São Paulo, Sul e Centro Oeste, saudosa do recente passado rural, com seus imigrantes italianos, alemães ou japoneses. É assim que a coisa funciona, e não só por aqui. Nos Estados Unidos, recordemos, floresceu nos anos 1970 o fenômeno *black exploitation*. Filmes baratos, temperados com sexo, violência e boa música. Eram dirigidos a um segmento muito específico: o homem negro desempregado dos guetos das grandes cidades, que ia ao cinema para “matar o tempo”, e não se via refletido nos filmes de Hollywood, ainda segregados racialmente.



JECA E SEU FILHO PRETO
IMAGEM CEDIDA POR AMAZONAS FILMES COLEÇÃO MAZZAROPI
ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

O GAÚCHO DE PASSO FUNDO
IMAGEM CEDIDA PELA TEIXEIRINHA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS
ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



A MULHER QUE INVENTOU O AMOR
CORPO DEVASO
ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA
A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS
ACERVO FUNARTE

A pornochanchada teve um direcionamento parecido: homens adultos das classes C e D, desempregados ou subempregados, em busca de sexo e erotismo. A rigor, apesar do nome, salvo na fase final, por não possuir cenas de sexo explícito, não foi uma produção pornográfica, apenas erótica. Lembremos que no Brasil existia censura prévia. A pornografia era proibida, e na televisão não se falava palavrão, nem havia sequer a sugestão de nudez feminina. Masculina então, nem pensar. Uma ordem não escrita “desaconselhava” a aparição de homossexuais muito evidentes nos programas, salvo os comédicos, onde eram ridicularizados. Na terra da mestiçagem, não havia na dramaturgia televisiva um só casal multirracial. Toda essa demanda reprimida vai de certa forma explodir de forma canhestra, porém livre, no cinema da Boca.

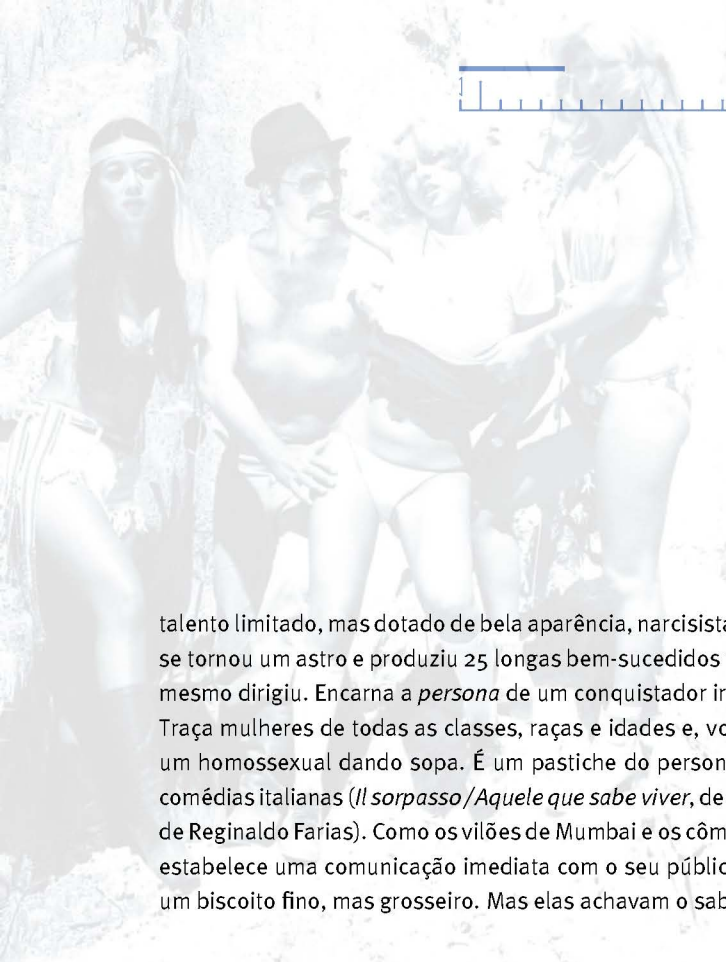
Uma entrevista do produtor A. P. Galante a João Silvério Trevisan, aqui mesmo na Filme Cultura (número 40, de outubro de 1982), revela como os filmes eram produzidos. Vendia-se primeiro o título aos investidores, em geral exibidores da periferia e do interior, que não se interessavam pelo conteúdo, desde que o produto estivesse pronto na data prevista e contivesse muita sacanagem. Daí os mais que sugestivos *Escola penal de jovens violentadas*, *A ilha dos prazeres proibidos*, *Dezenove mulheres e um homem*, *Mulher objeto*, *Nos tempos da vaselina*, *O quarto da viúva* etc. Mesmo assim, alguns bons cineastas começaram lá.

Quanto aos personagens dos filmes da Boca, ainda há muito a estudar. Se na chanchada não encontramos a mulher fatal, tão presente em todo cinema mundial, podemos afirmar que na pornochanchada toda mulher é uma ninfomaníaca em potencial. Estimuladas pelos enredos ingenuamente contestadores, com situações semelhantes aos livrinhos do pornógrafo Carlos Zéfiro, algumas atrizes se especializaram em arquétipos sexuais bem definidos. Um crítico afirmou na época que na Boca não existiam atrizes, apenas *pin-ups*. Isso me soa injusto. A fotogenia não foi a única qualidade das belas frígidas interpretadas (sim, interpretadas!) pela Helena Ramos, nem das devoradoras de homens da Meiry Vieira, ou das moderninhas emancipadas da Aldine Müller – para ficarmos só nas melhores.

Sendo o público da pornochanchada basicamente masculino, o elo de contato não eram as atrizes, mas sim os atores. Temos o caso de Toni Vieira, diretor de 31 filmes estrelados por ele mesmo, típico machão, que se inspirou nos filmes de Hong Kong, misturando lutas marciais com mulheres seminuas. É o precursor de um cinema tosco feito no interior do Brasil por amadores abnegados, como Affonso Brazza, em Brasília, e Simião Martiniano, em Pernambuco. Outro tema a ser mais bem pesquisado. Mais expressivo ainda é o caso de David Cardoso. Ator de



Helena Ramos em *Mulher Objeto*



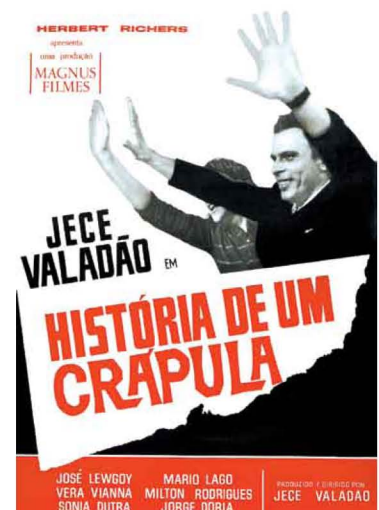
ACERVO FUNARTE

talento limitado, mas dotado de bela aparência, narcisista, ambicioso e inteligente, ele logo se tornou um astro e produziu 25 longas bem-sucedidos na bilheteria, alguns dos quais ele mesmo dirigiu. Encarna a *persona* de um conquistador irresistível e de moral pouco rígida. Traça mulheres de todas as classes, raças e idades e, volta e meia, não dispensa também um homossexual dando sopa. É um pastiche do personagem *playboy*, muito comum nas comédias italianas (*Il sorpasso/Aquele que sabe viver*, de Dino Risí) e cariocas (*Os paqueras*, de Reginaldo Farias). Como os vilões de Mumbai e os comicos da chanchada, David Cardoso estabelece uma comunicação imediata com o seu público cativo. Deu para as massas não um biscoito fino, mas grosseiro. Mas elas achavam o sabor delicioso.

Se na chanchada **não encontramos a mulher fatal**, tão presente em todo cinema mundial, podemos afirmar que na pornochanchada toda mulher é uma ninfomaníaca em potencial.

O carisma de um ator pode, por si só, criar um personagem que o transcende. É também o caso do capitão Galdino de Milton Ribeiro em *O cangaceiro*, de Lima Barreto. E dos cafajestes de Jece Valadão, que vaga paradoxalmente pelo baixo mundo carioca, algumas vezes bandido (*Mineirinho vivo ou morto*, *Paraíba – vida e morte de um bandido*), outras policial (*Eu matei Lúcio Flávio*, *O torturador*), sempre trágico, sempre carismático, sempre talentoso. E, evidentemente, caso óbvio, do Zé do Caixão de José Mojica Marins, de fama internacional, já incluído no panteão dos monstros do cinema de terror.

No cinema brasileiro atual, o capitão Nascimento de Wagner Moura (*Tropa de elite*), o Zé Pequeno de Leandro Firmino (*Cidade de Deus*), o Roque de Lázaro Ramos (*Ó pai ó*) e muitos dos tipos exacerbados de *Amarelo manga* (especialmente os de Dira Paes e Matheus Nachtergaele) são sérios candidatos a personagens que vieram para ficar. São inovadores porque não existiam antes, ou não eram ainda tão bem desenvolvidos, ou não tinham repercutido tanto. Não é tão importante que reflitam, dentro do filme, pontos de vista pejorativos da classe dominante sobre a classe dominada. O que importa é que são modelos que se repetirão ainda por longo tempo, para o bem ou para o mal, com esses e outros atores. Cabe a nós observar se isso vai acontecer como arquétipo, como estereótipo, como caricatura ou como clichê. E daí concluir em que essa representação realmente contribuiu para o nosso inconsciente coletivo. Assim como as que a antecederam e as que a sucederão.



ACERVO JECE VALADÃO / ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA