

A COMÉDIA DE TODOS NÓS



Bububu no bobô

CONTRA AS EXISTÊNCIAS SORUMBÁTICAS E PERIFÉRICAS, O SUCESSO POPULAR

A comédia vem sendo responsável por alguns dos maiores sucessos comerciais do cinema nacional, como vemos nos fenômenos de bilheteria dos filmes de Amâncio Mazzaropi e de Os Trapalhões. Também parece ser o ponto de sustentação das poucas experiências de um cinema industrial no Brasil, como no caso das chanchadas da Atlântida e das pornochanchadas da Boca do Lixo. Difícil falar de um cinema industrial no país, se tomarmos como paradigma Hollywood e os grandes estúdios europeus. Aqui a atividade cinematográfica sempre esteve mais próxima do trabalho artesanal que necessariamente do industrial. De todo modo, tanto as chanchadas da Atlântida quanto as pornochanchadas da Boca do Lixo foram exemplos de um sistema autossustentável do ponto de vista econômico, abrangendo todos os elos da produção, distribuição e exibição, no qual o dinheiro arrecadado na bilheteria foi capaz de gerar novas produções, sem depender do capital estatal. Por trás desse sucesso comercial, sempre se esgueirou a comédia e seu poder de comunicação com as plateias.

No início da história do cinema, as gagues visuais foram muito comuns, tendo como referência ou a mímica e a pantomima, ou os espetáculos circenses e de variedades, ou se valendo das próprias possibilidades técnicas que o novo meio proporcionava. A famosa primeira sessão pública de cinema dos Irmãos Lumière, em dezembro de 1895 em Paris, foi composta quase que exclusivamente por documentários. O único filme posado (ficção) exibido foi *O regador regado* (*L'arroseur arrosé*), que apresentava uma situação cômica com dois homens e uma mangueira de água. As gagues visuais continuaram durante todo o período silencioso, inclusive em filmes de grandes cômicos como Buster Keaton e Charles Chaplin.

Curiosamente, no caso do cinema mudo brasileiro, me parece que a fala foi fundamental à comédia. Uma das exceções é o curta-metragem silencioso *Maluco e mágico* (1935), de William Schocair, que utilizava efeitos de trucagem com intuitos cômicos. Pode parecer paradoxal dizer que a palavra falada ou cantada foi um elemento importante no período silencioso, mas foi o que ocorreu na primeira fase áurea de nosso cinema (1908-1911).

Nessa fase foram bastante comuns os filmes cantantes, onde os atores e cantores dublavam a si mesmos por detrás da tela. Esse novo modelo de fazer e exibir cinema trouxe à baila os filmes-revistas cantantes, que como nas peças de teatro de revista tratavam de forma jocosa os costumes, os fatos recentes e até mesmo a política. Foi o caso, entre tantos outros, de *Paz e amor* (1910), produzido por William Auler, que constituiu o primeiro grande sucesso de bilheteria do cinema nacional, uma comédia. Foi nesse período que surgiu o primeiro filme cômico brasileiro, *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), um cantante que teve como protagonista o cantor José Gonçalves Leonardo. O filme mostrava as perambulações de um caipira na capital federal. Esse personagem está na gênese de outros personagens cômicos correlatos, como os interpretados por Genésio Arruda e Amácio Mazzaropi.

Na produção nacional de 1908 a 1911 já podemos encontrar quase todas as vertentes cômicas do cinema brasileiro, que perduram até os dias de hoje, como veremos mais adiante. Com o fim desta fase, sem o recurso da fala sincronizada e da música cantada, parece que os filmes do país se voltaram mais ao drama e à aventura, uma das exceções sendo *Augusto Anibal quer casar* (1923), de Luiz de Barros.

A comédia ressurgiu triunfal no início do cinema sonoro, novamente com a possibilidade da palavra falada e cantada. São os casos de *Acabaram-se os otários* (1929), de Luiz de Barros, o primeiro filme sonoro brasileiro; e de *Coisas nossas* (1931), de Wallace Downey, primeiro filme musical brasileiro sonoro.



As vertentes cômicas do cinema brasileiro

Uma das principais vertentes cômicas dos filmes brasileiros diz respeito aos personagens caipiras. É o que vemos na primeira comédia do cinema nacional *Nhô Anastácio chegou de viagem*, em *Acabaram-se os otários*, em praticamente toda a obra de Mazzaropi, em *A marvada carne* (1985) de André Klotzel e mais recentemente em *Tapete vermelho* (2005), de Luiz Alberto Pereira. Certa cultura sertaneja, incluindo a música e esquetes em estilo radiofônico, também se fez presente em *Coisas nossas*.

Oswald de Andrade, principalmente em seu *Manifesto da poesia pau-brasil*, pregava uma integração do campo com a cidade, ou melhor, uma interação do universo rural brasileiro com a modernidade urbana. Nesses filmes o que ocorre é exatamente o contrário, apresenta-se uma apartação radical do que é do campo e do que é da cidade, coexistindo geralmente no espaço urbano. O ridículo e o risível decorrem do anacronismo do homem rural inserido na urbe moderna, apresentado muitas vezes de forma preconceituosa.

Tais personagens caipiras, ridículos (a palavra ridículo origina-se do verbo latino *rideo* que significa rir), pois inadequados à modernidade, ao progresso e ao universo urbano, não deixaram de ter o seu carisma e de apresentar um caráter identitário, principalmente para as plateias das pequenas cidades, mais afeitas ao mundo rural, ou aos espectadores que migraram do campo para as metrópoles, tais quais os próprios personagens das telas, constituindo grandes sucessos de bilheteria.

O aspecto carismático desses personagens decorre também de suas ingenuidades, purezas anímicas, espanto frente ao novo, em contraste com o homem urbano, que é apresentado como maldoso, mau-caráter e corrompido pela civilização. É o que acontece, por exemplo, com o protagonista de *Acabaram-se os otários*, interpretado por Genésio Arruda, que depois de experienciar diversas agruras na cidade, decide voltar ao campo. Tais personagens encontram paralelo na literatura brasileira, principalmente nas obras de Cornélio Pires e suas pataquadas cômicas, e também no Jeca Tatu de Monteiro Lobato.

Outra vertente cômica na história do cinema brasileiro, a principal delas, diz respeito à paródia, à carnavalização, ao bulício de certo repertório da música popular brasileira e à comédia de costumes. As origens dessa vertente são o teatro de revista e o próprio carnaval.

O teatro de revista foi um gênero teatral de muito apelo popular no país, desde o século XIX, conjugando crítica de costumes; música popular, muitas vezes maxixes e canções de caráter malicioso e de duplo sentido; crítica à política e aos personagens da vida pública e comentários sobre os acontecimentos em voga.

Com o advento do filme cantante, as produções passaram a utilizar primeiramente árias de óperas e até mesmo operetas inteiras, mas logo o gênero se viu invadido pela música popular e pelos filmes-revistas. Tal qual as peças do teatro de revista, essas produções se valiam da música popular, da sátira, da crítica política e de costumes. São os casos de *A chaleira* (1909) e *Pega na chaleira* (1909), que satirizavam a bajulação ao senador Pinheiro Machado; *O chantecler* (1910), também aludindo a Pinheiro Machado; *O cometa* (1910), tratando de forma jocosa a passagem do cometa Halley; *606 contra o espiroqueta pálido* (1910), revista humorística cantante com assuntos da época, com o título se referindo à injeção homônima para tratamento da sífilis. Houve até mesmo tentativas de se conjugar espetáculos de palco e tela, com números teatrais e filmes cantantes, como é o caso de *Mil adultérios* (1910).

As muitas décadas de permanência do teatro de revista na cultura brasileira devem ter contribuído para formatar um tipo de recepção do cômico pelos espectadores, bem como influenciar a maneira de se fazer comédia no país. Sua influência pode ser notada nos musicais carnavalescos da década de 1930, que mesclavam esquetes cômicos com números musicais, assim como a estrutura narrativa de tais espetáculos; em algumas chanchadas da Atlântida; em filmes do cinema marginal e até de forma explícita em *Bububu no bobobó* (1980), de Marcos Farias.

O carnaval é considerado pelo antropólogo Roberto DaMatta (*Carnavais, malandros e heróis*, 1997) como uma das formas de ritualização da sociedade brasileira. Como tal, sua influência se faz presente na cultura do país e também no cinema nacional. De uma forma mais direta a vemos nos filmes carnavalescos, comédias que eram lançadas antes da folia momesca, divulgando as músicas que seriam cantadas na ocasião. De uma maneira mais sutil a notamos nos muitos filmes que trabalham com a questão da inversão e dos deslocamentos (translação de um elemento de um domínio para outro). Assim, quando se desloca um objeto de lugar, essa ação provoca uma conscientização da natureza do objeto, de suas propriedades, de seu lugar de origem e da adequação ou não a um novo local. É através do processo de deslocamento que se pode exagerar, inverter e neutralizar; em que no caso do carnaval o que predomina é a inversão.

Esse processo carnavalesco de deslocamento é o que vemos, por exemplo, em um filme como *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle. Na obra, o produtor Cecílio B. de Milho (paródia ao nome do produtor americano Cecil B. DeMille) quer fazer um filme sobre Helena de Troia. Deslocar espacial e temporalmente um tema clássico e histórico para a realidade dos trópicos e das chanchadas cria uma inversão carnavalesca, cujo resultado é o achincalhe e o riso.





A carnavalização pode ser notada em filmes musicais pré-chanchadas, como *Alô, alô carnaval!* (1935) de Adhemar Gonzaga; em muitas chanchadas; em filmes da fase final do Cinema Novo que fletam também com o tropicalismo (*Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969); no cinema marginal; na obra de Carlos Reichenbach; até mesmo no cinema da retomada, como em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati.

A carnavalização é um elemento que deve ser analisado nas comédias fílmicas brasileiras, já que proporciona a avacalhação simples (proposita como em alguns filmes de Reichenbach), a inversão, o contraste do que é erudito com o que é popular, o rebaixamento do culto, resultando no riso e na identificação com uma plateia já afeita aos ritos momescos. Segundo Mikhail Bakhtin (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 1987), o riso popular ambivalente típico do carnaval se torna inclusivo, expressando um mundo em plena evolução, no qual estão incluídos todos os que riem.

Outro elemento muito presente tanto no carnaval quanto nas comédias do cinema brasileiro é a paródia. É o que vemos em muitas chanchadas, como por exemplo em *Nem Sansão, nem Dalila* (1954) e *Matar ou correr* (1954), ambas de Carlos Manga. Segundo Isaac D'Israeli, "longe de converter virtude em paradoxo, e desgraçar a verdade através do ridículo, a paródia irá somente golpear o que é falso e quimérico (...) Muitas tragédias disfarçam vícios em virtudes, e as paródias os desmascaram." (D'Israeli apud Margareth A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, 1995).

Parodiar grandes produções de Hollywood, como nos casos dos filmes citados acima, dentro da precariedade da produção do cinema brasileiro, acirra o contraste entre a realidade dos filmes nacionais e a realidade dos filmes estrangeiros. Para João Luiz Vieira e Robert Stam (*Parody and marginality: the case in Brazilian cinema*, 1990), apropriar-se de um discurso preexistente e subvertê-lo se torna um ótimo instrumento para os dominados, pois assumindo a força do discurso dominante atacam essa mesma força. Os autores consideram que a carnavalização e a paródia devam ser compreendidas dentro do contexto da hegemonia neocolonial, tendo em vista as condições de dependência política e econômica da produção cultural brasileira.

Segundo os mesmos autores, a paródia no cinema brasileiro apresenta também um caráter autodenegridor. A paródia possui uma ambiguidade que a faz atuar criticamente em relação a si mesma, deixando antever um grande sentimento de autodesprezo. Dessa forma, quando se satiriza as superproduções americanas ao mesmo tempo se critica e se ridiculariza o próprio cinema nacional, denunciando o fato de que não se pode igualar tecnicamente e economicamente ao modelo parodiado.

Uma terceira vertente das comédias fílmicas brasileiras é o que chamarei de integração midiática. Recuemos até a década de 1920 e início dos anos 1930. Naquele período ocorreram a emergência e a integração de novas mídias, como os produtos da indústria fonográfica, o rádio e o próprio cinema. A música popular brasileira deixou de ser apenas popular e se

*Se eu fosse você 2*

transformou em cultura de massa, através de sua difusão fonográfica e radiofônica. O rádio no Brasil, que pelas orientações iniciais de Roquette Pinto se pretendia educativo, tornou-se um veículo da cultura popular, se valendo da MPB e também de programas cômicos. Nessa junção, o cinema se apropriou não apenas da música popular, agora massiva; dos astros radiofônicos; como também de uma estética dos programas de rádio, inclusive cômicos. É o que podemos notar em alguns momentos de *Alô, alô carnaval!*. O próprio prefixo *alô, alô* é de origem radiofônica, como vemos também no filme *Alô, alô Brasil* (1933), de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro.

Décadas mais tarde notamos algo semelhante com relação à televisão. Não apenas o humor televisivo foi um pouco devedor do humor radiofônico, como também influenciou o cinema. É o que vemos hoje em dia em algumas comédias produzidas pela Globo Filmes, que mantêm uma estética de televisão.

O riso contemporâneo

Na contemporaneidade, os filmes cômicos continuam apresentando as vertentes citadas neste artigo. Temos as comédias de costumes, como *Como ser solteiro no Rio de Janeiro* (1998), de Rosane Svartman; elementos carnavalizantes como em *Casseta & Planeta: a taça do mundo é nossa* (2003), de Lula Buarque de Hollanda; o humor sertanejo, como no já citado *Tapete vermelho*; e muitos filmes que representam a integração midiática, agora com a mídia televisiva, como as duas partes de *Se eu fosse você* (2006 e 2009), de Daniel Filho; ou filmes que fundem estética televisiva com teatro, como o mais recente sucesso comercial do cinema brasileiro, *Minha mãe é uma peça: o filme* (2013), de André Pellenz.

A comédia tem sido quase que um sinônimo de sucesso comercial no cinema brasileiro. Ela vem proporcionando um elemento de identidade popular, bem como um riso que é ora autodenegridor, denunciando nossa condição periférica, ora inclusivo. Falando em cinema de gênero, talvez devêssemos considerar a comédia como o principal gênero cinematográfico brasileiro, se levarmos em consideração seu apelo popular e as bilheteria alcançadas. ■

Carlos Eduardo Pereira é formado em Cinema pela UFF, mestre em Música pela UFRJ, doutor em Comunicação pela UFF, com tese sobre a obra de Carlos Reichenbach. Pesquisador, programador e pianista de filmes mudos da Cinemateca do MAM.