



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Faculdade de Comunicação
Departamento de Publicidade e Audiovisual

COMÉDIA NO CINEMA BRASILEIRO: O GÊNERO NA CULTURA GLOBALIZADA

Anna Beatriz Lisbôa de Vasconcelos
Matrícula:05/16091

BRASÍLIA-DF
1º/2012

Anna Beatriz Lisbôa de Vasconcelos

**Comédia no cinema brasileiro: o gênero na cultura
globalizada**

Monografia apresentada como trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social. Habilitação: Audiovisual, da Universidade de Brasília

Orientador: Professor Mauro Giuntini

**BRASÍLIA – DF
OUTUBRO 2012**

Resumo

O enfoque da pesquisa é o gênero cômico no cinema brasileiro contemporâneo. Procuramos mostrar de que maneira a comédia nacional, produzida para o grande público, se configura diante da cultura globalizada. Para uma compreensão maior da importância do gênero na sociedade, estudamos suas origens no teatro, a maneira com que foi adaptado ao cinema, o intercâmbio de linguagens com a televisão e a maneira com que ele evoluiu através dos tempos. Ressaltamos também a relevância do humor na cultura brasileira, tendo o cinema como veículo expressivo. Finalmente, nos dedicamos à análise fílmica de três comédias contemporâneas do cinema nacional, que tiveram boa aceitação por parte do público e ilustram as transformações do gênero no atual contexto. São elas: *Cilada.com* (2011), *O Homem do Futuro* (2011) e *A Mulher Invisível* (2009).

Palavras-chave: cinema, gênero, comédia, globalização, hipermodernidade, humor, cultura brasileira

Sumário

1. Introdução	4
2. Problema de pesquisa	6
3. Justificativa	8
4. Objetivos	10
5. Metodologia	11
5.1 Recorte.....	15
6. A comédia	16
6.1 Tradição do gênero.....	16
6.2 Comédia no cinema.....	20
6.3 Da TV para o cinema: a comédia stand-up e a situation comedy.....	22
6.4 Humor e comicidade na cultura brasileira.....	25
7. A comédia na história do cinema brasileiro	30
7.1 Revistas cinematográficas na Belle Époque.....	30
7.2 A era dos musicais carnavalescos.....	33
7.3 A chanchada carioca.....	36
7.4 Humor no cinema paulista.....	41
7.5 As pornochanchadas.....	42
8. Transformações do gênero na hipermodernidade	45
9. Análise fílmica	49
9.1 Cilada.com.....	49
9.2 O Homem do Futuro.....	57
9.3 A Mulher Invisível.....	64
10. Considerações finais	71
11. Bibliografia	75
12. Anexos	78

1. Introdução

O humor é uma importante expressão da cultura popular brasileira. No cinema, os filmes cômicos apresentam uma ideia de permanência, rara na história da arte cinematográfica no Brasil, composta de ciclos bruscamente interrompidos. Durante os anos 1950, as comédias atraíram público o bastante para se autofinanciar e até gerar lucro. Ainda hoje pertencem ao gênero cômico os poucos títulos que competem com longas estrangeiros nas salas de cinema comercial, embora sejam execradas por críticos e intelectuais.

A vocação popular do gênero é o motivo pelo qual se faz importante a análise dos filmes. Atualmente, as comédias brasileiras voltadas para o grande público são exemplos de como a cultura globalizada influencia os produtos culturais locais, que passam a exprimir conteúdos, valores e padrões estéticos desterritorializados, com fortes características de hibridismo.

A monografia pretende investigar esse fenômeno, tomando como base teórica o estudo conceitual do gênero cômico, desde sua origem no teatro, até ser incorporado pelo cinema, assunto abordado no capítulo 6. Neste capítulo, destacaremos também a influência da comédia televisiva na linguagem cinematográfica, em especial, da *stand-up comedy*¹ e da *situation comedy*², além de descrevermos o significado do humor na cultura brasileira. No capítulo seguinte, apresentaremos um panorama da comédia no cinema nacional, pontuando os momentos mais expressivos e características que podemos identificar nos filmes atuais.

O capítulo 8 enfocará o conceito de gênero, bem como as transformações que os gêneros clássicos sofrem diante da cultura globalizada. Finalmente, no capítulo 9, apresentaremos a análise fílmica de três comédias que se destacaram na bilheteria nacional. São elas: *Cilada.com* (2011), de José Alvarenga Jr., *O Homem do Futuro* (2011), *A Mulher Invisível* (2009), ambos de Cláudio Torres. Além de terem

¹ Monólogo cômico direcionado ao público. Na TV norte-americana, popularizou-se em programas de variedades e *talk shows*.

² *Situation comedy* ou *sitcom* é uma série cômica que traz o mesmo conjunto de personagens e cenários em diferentes situações a cada episódio, que, em geral, dura meia hora.

mobilizado um público significativo (os três filmes foram vistos por mais de um milhão de pessoas), os títulos escolhidos têm em comum o fato de dialogarem com um espectador de classe média, que diariamente se expõe a uma enorme quantidade de informações de procedências diversas, consumidas através da TV, internet, rádio, jornais, revistas etc.

No contexto atual, a tela cinematográfica não é mais hegemônica e vem incorporando as demais telas que dividem a atenção do público. Sites de compartilhamento de vídeos, câmeras digitais, *smartphones*, todas essas tecnologias têm transformado a forma com que os usuários veem o mundo, bem com suas expectativas em relação aos produtos culturais. A comédia, como gênero dinâmico e sensível às mudanças sociais, reflete essa nova maneira de consumir audiovisual.

2. Problema de pesquisa

Dentre os 99 filmes brasileiros lançados no segmento de mercado de salas de cinema em 2011, 54 são de ficção, sendo que onze títulos pertencem ao gênero da comédia, voltada para o público adulto. Embora, ao analisar o informe anual da Agência Nacional de Cinema (Ancine), perceba-se uma diversidade de gêneros entre os filmes de ficção, é importante ressaltar que as comédias levaram 9.360.364 pessoas aos cinemas, o que corresponde a 54,22% do público total dos filmes nacionais lançados no ano passado.

O ano de 2010 foi atípico por conta do lançamento do novo recordista de público do cinema brasileiro *Tropa de Elite 2*³ e de *blockbusters*⁴ espíritas como *Nosso Lar* e *Chico Xavier*⁵. Dentre os 43 filmes de ficção lançados em 2010, seis podem ser classificados como comédias, que levaram 2.646.963 pessoas ao cinema, ou seja, 11,02% do público total. Em 2009 também foram lançadas seis comédias, entre 45 filmes de ficção. No entanto, esses títulos atraíram um público de 12.595.184 de pessoas, o equivalente a 79,64% do público total de filmes nacionais naquele ano.

Os números apontam que as comédias têm grande apelo junto ao público, corroborando uma característica histórica no cinema brasileiro. Flávia Seligman afirma que a comédia encontra-se intimamente ligada ao seu tempo histórico, sendo que a contextualização e a identificação são fundamentais para a compreensão do cômico. “A comédia necessita do público para realizar-se em sua plenitude. É o riso, a gargalhada e a compreensão que traduzem a eficiência e a aceitação da mesma” (SELIGMAN, 2004)⁶.

O gênero é capaz de refletir com dinamismo as mudanças da sociedade. Para Andrew Horton, assistir às comédias mais populares em um país, tanto no cinema, quanto na televisão, é a melhor forma de entender a conjuntura de uma sociedade: “(...) em todos os países que eu conheço, a comédia permanece, em suas variadas formas, um valioso barômetro sobre o que está preocupando, empolgando ou

³ O longa de José Padilha levou 11.023.475 espectadores ao cinema.

⁴ Grandes sucessos de cinema.

⁵ Público de 4.060.304 e 3.412.969, respectivamente.

⁶ SELIGMAN, Flávia. *A Tradição Cultural da Comédia Popular Brasileira na Pornochanchada dos Anos 70*. 2004. Disponível em

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/159299629672313461185125523425022782797.pdf>.

Acessado em 10 de abril de 2012.

incomodando as pessoas”⁷ (HORTON, 2000: 15). Portanto, faz-se importante uma análise desses filmes tão populares, para que possamos entender como eles se comunicam.

Compreender as atuais tendências do gênero ganha ainda mais relevância se considerarmos a dinâmica cada vez mais híbrida da sociedade atual. Referenciais locais e globais se unem para produzir uma cultura que não está mais circunscrita em limites geográficos. A fragmentação é uma característica marcante dessa nova sociedade. Na indústria do audiovisual, Lipovetsky e Serroy profetizam: “O que se anuncia é um *cinema global* fragmentado, pluri-identitário, multiculturalista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009: 17). Nesses termos, a proposta é analisar de que maneira a comédia brasileira voltada para o grande público se apropria dessa estética globalizada, moldando-se para atender às expectativas de um espectador cujos referenciais vão muito além da TV aberta local.

Reafirmando a estreita relação entre o gênero cômico e o público, os personagens que povoavam as comédias nacionais nos anos 1950 e 1960 eram inspirados em tipos populares. A dupla de malandros encarnada por Oscarito e Grande Otelo, o Jeca de Mazzaropi, o “coroa” espertalhão de Zé Trindade, a esposa encrenqueira, a empregada, a sogra e tantos outros reforçavam estereótipos com que o público podia se identificar. Por meio desses personagens, podia-se pintar um mosaico de um país recentemente urbanizado, que tentava deixar para trás o provincianismo, vivendo as consequências imediatas da industrialização tardia em meados do século XX.

Se há 60 anos as comédias tinham como alvo as classes populares, hoje é a classe média a principal frequentadora das salas de cinema, portanto é o dia a dia desse segmento que serve de inspiração para as comédias. O foco dos filmes não é mais a ascensão social e a vontade de superar o subdesenvolvimento, mas as relações interpessoais, família, emprego, sexo etc. Problemas que não se encontram enraizados na cultura brasileira, mas são universais em se tratando de classe média em uma sociedade de consumo.

⁷ “(...) in every country I know, comedy remains, in all its various forms, a most valued barometer of what is really worrying, exciting or bothering folk.” Tradução sugerida pela autora.

3. Justificativa

No cinema nacional, a comédia teve grande aceitação popular, desde as revistas cinematográficas do início do século 20, passando pelas comédias carnavalescas da Cinédia nos anos 30, as pornochanchadas dos anos 1970 até os grandes sucessos de bilheteria atuais. Jean-Claude Bernardet afirma que o gênero sempre encontrou seu público ao longo da história do cinema brasileiro:

É de notar que, com exceção do início do século XX, que tinha uma relativa variedade de gêneros cinematográficos (mas não conhecemos nenhum desses filmes), foi somente a comédia, musical, carnavalesca, erótica, que teve uma produção regular e obteve boa receptividade por parte do grande público. Nenhum outro gênero, dramático, de aventura, seja lá o que for, com exceção do relativamente escasso surto de filmes de cangaço, conheceu uma produção sistemática (BERNARDET, 2009: 129)

No entanto, o gênero, historicamente associado ao divertimento das classes populares, nunca teve aceitação da crítica e da elite intelectual. À época das chanchadas, críticos de periódicos cariocas como Pedro Lima, Fred Lee e Moniz Vianna desancavam as comédias musicais. O último, conhecido pelo estilo venenoso, ao escrever sobre *É com Este que Eu Vou* (1948), de José Carlos Burle, não mediu palavras. “Isto que está aí – e se diz filme – está para o cinema como a pornografia para a literatura. É uma pornografia muito pouco espirituosa” (apud AUGUSTO, 1993: 20).

O exemplo reflete a má vontade da elite intelectual em relação ao gênero que, ao longo da história do cinema nacional, conseguiu levar o público para as salas de cinema e produziu astros e estrelas que tiveram impacto na cultura popular, como Oscarito, Grande Otelo, Zé Trindade, Mazzaropi, Zezé Macedo, Dercy Gonçalves, entre outros. Estúdios especializados em comédias como a Cinédia e a Atlântida foram pioneiros na tentativa de implantar a indústria cinematográfica no Brasil.

Ao analisarmos os informes anuais da Ancine dos últimos três anos (ver Anexos), é possível constatar que as comédias seguem entre os filmes preferidos do público, obtendo bons resultados na bilheteria. As comédias picantes *De Pernas pro Ar*, de Roberto Santucci, e *Cilada.com*, de José Alvarenga Jr., foram as duas maiores

bilheterias nacionais de 2011⁸. Entretanto, a aprovação do público não se refletiu na crítica especializada.

Ainda que não haja opinião unânime quanto à qualidade dos longas, é importante dar atenção a essas obras que atingem uma parcela significativa do público. Este trabalho pretende investigar as tendências do gênero da comédia no cinema brasileiro contemporâneo. Para a análise, foram escolhidos filmes que apresentam aspectos diferenciados entre si, de maneira a oferecer um quadro mais amplo do gênero cômico no contexto da “hipermodernidade”, conceito utilizado por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy na obra *A Tela Global – Mídias Culturais e Cinema na Era Hipermoderna* (Editora Sulina, 2009). Lipovetsky cunhou o termo para designar uma modernidade exacerbada, em processo de construção desde os anos 1980, quando se acentuaram os impactos da globalização na sociedade de consumo.

Optou-se por analisar filmes lançados nos últimos três anos – *Cilada.com*, *O Homem do Futuro* e *A Mulher Invisível* – de forma a priorizar a atualidade. A comédia, sobretudo, é sensível às transformações na sociedade, que acontecem com uma velocidade cada vez maior. Portanto, delimitou-se esse período de tempo de maneira a analisar filmes que reflitam as tendências mais recentes do gênero.

Os longas que serão objeto da análise fílmica têm em comum o fato de focar o universo urbano contemporâneo brasileiro, com personagens que procuram representar tipos da classe média, jovens adultos, em busca de estabilidade. Os três longas caracterizam-se como comédias românticas, porém refletem aspectos do cinema hipermoderno de que trata Lipovetsky e Serroy, como o discurso construído a partir de múltiplos referenciais, que transformam os conceitos clássicos de gênero e fazem com que os filmes passem a integrar uma cultura pop universal.

⁸Os filmes arrecadaram, respectivamente, R\$ 28.293.851, 66 e R\$ 27.528.799, 59

4. Objetivos

Por meio da análise dos três filmes citados, o objetivo é detectar as novas configurações da comédia brasileira. A ideia é entender de que maneira a tradição de um gênero tão significativo para a história do cinema brasileiro se entrelaça com a cultura da “hipermodernidade” dos dias atuais. Tendo como referência a história da comédia no cinema nacional, buscamos compreender a importância cultural do humor em nossa sociedade.

5. Metodologia

A pesquisa proposta é constituída por três níveis que se interpenetram: a análise fílmica de três títulos contemporâneos (*Cilada.com*, *O Homem do Futuro* e *A Mulher Invisível*), o estudo do gênero em que as obras se inserem – comédia – e o contexto histórico-social contemporâneo em que essa produção se dá. Além da análise fílmica, a monografia utiliza a vertente metodológica teórico-histórica para constituir um quadro referencial sobre o humor no Brasil, a evolução do gênero cômico no cinema e suas transformações na cultura globalizada.

Ao falarmos sobre as origens do gênero, no capítulo 6, recorreremos ao conceito Aristotélico de comédia, definida pelo filósofo a partir de sua oposição em relação à tragédia. A obra de Vladimir Propp, bem como as definições de Patrice Pavis, ajudam a delinear a evolução do gênero através dos tempos. Quando nos voltamos para a comédia em suporte audiovisual, recorreremos aos estudos de Andrew Horton sobre os elementos constitutivos da comédia no cinema silencioso, utilizados até hoje. Também destacaram-se as influências de outros meios na linguagem da comédia no cinema, principalmente a *stand-up comedy* e a *situation comedy*, consagrados na TV. Ainda neste capítulo, descreve-se o significado do humor na cultura brasileira, a partir da obra de Elias Thomé Saliba e dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre o riso carnavalesco.

O capítulo 7 apresenta um panorama da comédia ao longo da história do cinema nacional, pontuando os ciclos mais significativos. A exposição é feita de maneira a ressaltar a influência desses filmes na produção cinematográfica atual. Tomaram-se por base os relatos compilados em *História do Cinema Brasileiro*, organizados por Fernão Ramos, além do trabalho de Sidney Ferreira Leite. A obra de Jean-Claude Bernardet e de Paulo Emílio Salles Gomes ajuda a entender a produção cinematográfica do início do século XX, já que são raros os filmes desse período que foram conservados. O ponto de vista crítico de Bernardet ainda contribui para estabelecermos a influência do cinema estrangeiro nas produções comerciais brasileiras ao longo de toda a sua história. Ao estudar as comédias cariocas dos estúdios Cinédia e Altântida, é trabalho de Sérgio Augusto que aprofunda nossa compreensão sobre esses filmes representativos do cinema voltado para o grande público. Já os estudos de Flávia Seligman esclarecem o fenômeno das

pornochanchadas dos anos 1970. O objetivo é destacar aspectos tradicionais do cinema cômico brasileiro que continuam presentes, influenciando a produção atual do gênero.

No capítulo 8, trabalhou-se o conceito de gênero a partir da obra de Graeme Truner e de Christian Metz. Os dois autores ressaltam a importância do contexto social para a constituição do gênero. A partir daí entramos nos estudos de Robert Stam, que descreve a teoria do cinema contemporâneo influenciada pela cultura globalizada. O trabalho dos críticos culturais Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, e seu conceito de hipermodernidade, são úteis para entender como o cinema se reconfigura como produto cultural no atual contexto. Numa realidade em que impera a multiplicidade, os gêneros clássicos são desconstruídos e reconfigurados constantemente.

Tomando como base o quadro referencial construído a partir do estudo teórico do gênero e da história da comédia no cinema nacional, seguimos para a análise fílmica de *Cilada.com*, *O Homem do Futuro* e *A Mulher Invisível*. Como ressaltam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, “A análise fílmica não é um fim em si” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008: 9). Este procedimento tem um caráter instrumental, ou seja, serve a determinado objetivo. No caso, buscou-se, através da análise fílmica, entender como os elementos característicos do gênero cômico se configuram no contexto da pós-modernidade.

A análise fílmica considerará as obras inseridas no gênero da comédia. E, segundo, Turner, o conceito de gênero necessariamente envolve o público e sua cultura:

(...) esse tipo de estudo sobre o gênero tem de aceitar o papel do público, que influencia na orientação dos gêneros. Portanto, é um precedente útil, revelando usos e limitações da narraciologia ao nos lembrar que as narrativas cinematográficas só existem na mente do público (TURNER, 1997: 95)

Robert Stam destaca que, no cinema, o termo “gênero” foi empregado para designar as seguintes ideias:

(1) Um sentido inclusivo no qual todos os filmes são participantes do gênero; e (2) um sentido mais estrito do “filme de gênero” hollywoodiano, isto é, as produções de menor prestígio e orçamento, os filmes B. O gênero neste último sentido é um corolário do modo de produção de Hollywood (e de seus imitadores), um instrumento a um só tempo de estandardização e diferenciação (STAM, 2010: 148)

No contexto da indústria cinematográfica, o gênero ganha uma função institucional, permitindo que estúdios se especializem em determinado, como

podemos observar nas raras tentativas de se implantar um sistema industrial de produção cinematográfica no Brasil, como é o caso da Atlântida e as chanchadas. Segundo o autor, a atual teoria do gênero se opõe à perspectiva negativa da Escola de Frankfurt, que o via apenas como um sintoma da produção cultural massificada. “(...) os teóricos começaram a perceber o gênero como a cristalização de um encontro negociado entre cineasta e audiência, uma forma de conciliação entre a estabilidade de uma indústria e o entusiasmo de uma arte popular em evolução” (Idem).

Corroborando a importância da relação do público com os filmes, Vanoye e Goliot-Lété admitem que o cinema encontra-se inserido em um contexto sócio-histórico, que deve ser levado em conta na análise fílmica: “Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008: 23). Desta maneira, a análise buscará referências na cultura em que os filmes se inserem. Segundo os autores, é tarefa do analista identificar, apreciar e situar essas referências.

Ainda de acordo com Vanoye e Goliot-Lété, é possível utilizar os filmes de maneira a ressaltar aspectos de uma sociedade ou de um movimento estético: “Nesse caso, tiro informações parciais, isoladas, do filme para relacioná-las com informações extratextuais (biográficas, sociológicas ou históricas, estéticas) a fim de construir minha história, minha descrição, minha tese” (Idem: 53). No processo de análise, isolaremos características do gênero que dialogam com as condições atuais da sociedade globalizada, que refletem seu hibridismo e tendência fragmentária.

Vanoye e Goliot-Lété afirmam que a análise fílmica envolve processos de desconstrução, equivalente à descrição dos elementos básicos que constituem o texto fílmico, e reconstrução, que corresponde à interpretação. Tais processos não serão apresentados de maneira isolada na monografia, mas alternar-se-ão ao longo da análise, tendo em vista que são complementares. Tomando o mundo contemporâneo como referência, Pierre Sorlin propõe, em Vanoye e Goliot-Lété, que a análise fílmica leve em consideração elementos como: sistema de papéis ficcionais e sua equivalência a papéis sociais, conflitos descritos no roteiro, relações sociais representadas, relação com o espectador, identificação etc. Além disso, observaremos a maneira com que os expedientes cômicos são utilizados e a incorporação de elementos externos ao cinema na linguagem. Na presente investigação, esses elementos serão analisados tendo em vista a forma como influenciam na configuração do gênero cômico.

Não nos dedicaremos à desconstrução plano a plano já que a pesquisa tem como foco os filmes frente a um contexto maior, que é o gênero. No processo de interpretação, tomou-se como referência a metodologia estruturalista, que busca o sentido da narrativa a partir do estudo das relações entre seus elementos constitutivos. Por concentrar-se em convenções e padrões subjacentes, o estruturalismo tem sido útil no estudo do gênero, segundo afirma Turner:

Sua principal virtude é o interesse por aquelas coisas que as narrativas têm em comum, e não as características que distinguem narrativas específicas. Por exemplo, o estruturalista observa os filmes para ver como se encaixam num gênero, estilo ou movimento, ou como ajudam a defini-los. Consequentemente, aquilo que notam tende a ser um componente de toda a narrativa ou os sistemas narrativos de um determinado meio de comunicação, em vez dos aspectos de uma narrativa em particular (TURNER, 1997: 78)

Levando em consideração a importância da sociedade no estudo do gênero, a vertente estruturalista se faz adequada à nossa proposta, já que, segundo Turner, a teoria admite que os cineastas são influenciados pela cultura em que se inserem: “Assim, a teoria estruturalista tem sido muito útil em reassociar o cinema com a cultura que ele representa” (Idem: 46).

No entanto, Stam alerta para alguns problemas que podem surgir no estudo do gênero. Há que se encontrar equilíbrio para que não caiamos em rotulações excessivamente amplas ou restritivas. O autor aponta outras armadilhas a serem evitadas:

Em segundo lugar, está o risco de *normativismo*, de ter-se uma ideia preconcebida do que um filme de determinado gênero *deveria* fazer, em lugar de perceber o gênero simplesmente como um trampolim para a criatividade e a inovação. Em terceiro lugar, imagina-se por vezes que o gênero seja *monolítico*, como se os filmes pertencessem a um único gênero (STAM, 2010: 149)

Tomando os gêneros em um contexto de pós-modernismo, este trabalho admite a tendência à hibridização genérica, não os considerando como um conjunto fechado de recursos discursivos. Pelo contrário, buscou-se entender como aspectos clássicos são reconfigurados e recombinaados diante da cultura globalizada em que os filmes se inserem.

5.1 Recorte

O último capítulo é dedicado à análise fílmica de três longas produzidos para o grande público: *Cilada.com*, *O Homem do Futuro* e *A Mulher Invisível*. Analisando os relatórios anuais da Ancine dos últimos três anos, chegou-se a 23 filmes que podem ser classificados como comédias. Dentre eles, optou-se por filmes que tiveram ressonância junto ao público e que representam o cotidiano das grandes cidades. Os personagens têm em comum o fato de pertencer à classe média, estar em busca da estabilidade na vida amorosa e no trabalho e apresentar neuroses e preocupações comuns aos habitantes das grandes cidades.

Os longas se encaixam no gênero da comédia romântica e reúnem elementos representativos da fase atual da comédia brasileira, ilustrando o cinema hipermoderno debatido por Lipovetsky e Serroy. Os filmes se constroem a partir de múltiplas referências que não se encontram restritas à cultura local. Elementos típicos do humor brasileiro misturam-se a linguagens adaptadas de outros meios e discursos que não necessariamente se originam no bojo de nossa cultura, mas refletem uma sociedade integrada em nível global através dos meios de comunicação.

Na seleção tomou-se a precaução de escolher filmes que representassem diferentes aspectos do gênero, de maneira a ampliar o entendimento a respeito das principais tendências da comédia no cinema brasileiro atual. *Cilada.com* representa a influência da cultura da informática no cinema, bem como os intercâmbios entre a linguagem cinematográfica e televisiva, incorporando a estética de *sitcom* ao enredo de comédia romântica, com alusões à pornochanchada. *O Homem do Futuro* mostra os efeitos do hibridismo entre os gêneros na narrativa e evidencia o aspecto fragmentário dos discursos, algo que influencia a construção de identidades, como ilustra o protagonista do filme, que é ao mesmo tempo herói e vilão da história. *A Mulher Invisível* afirma a tendência que o cinema de grande público atual apresenta de absorver estéticas e valores universais e genéricos, em detrimento de abordagens com um recorte mais regionalista, produzindo uma linguagem simplificada, compreensível por qualquer consumidor de audiovisual, independentemente da nacionalidade.

É importante ressaltar que esses aspectos não se encontram isolados em cada filme, mas podem ser identificados em maior ou menor medida nos três títulos selecionados. Apenas destacaram-se aqui as características preponderantes de cada história, que justificam a escolha desses filmes.

6. A comédia

A primeira parte do capítulo tem como objetivo resgatar as origens do gênero cômico, remetendo à sua tradição no teatro. O estudo destaca que, desde Aristóteles, a comédia foi considerada um gênero menor em comparação à tragédia, ainda que extremamente popular. Destacou-se também a forte ligação entre a comédia e o grande público. A cumplicidade entre o autor do texto cômico e o público é um aspecto importante para entender o impacto das comédias contemporâneas que serão analisadas neste trabalho, ainda que tenham sido desdenhadas pela crítica.

O conceito aristotélico de que o cômico resulta de uma deformidade ou defeito inofensivos é útil para entendermos a natureza da comicidade nos filmes que serão objeto de análise, já que tratam de neuroses e inadequações típicas da sociedade contemporânea, porém, sem descambar para o patológico. O exagero, que funciona como gatilho para o cômico, é detectado na paródia, na caricatura e no grotesco, estilos de comédia que figuram no cinema brasileiro.

A segunda parte do capítulo trata do humor no cinema e sua popularidade instantânea junto ao público de classes menos abastadas. Destacaram-se os elementos constitutivos da comédia no cinema, desde sua fase silenciosa, e que ainda são utilizados nas comédias contemporâneas. Na terceira parte, discorre-se sobre a influência da TV sobre o cinema, estabelecendo as raízes de dois estilos de comédia televisivos que influenciam a linguagem cinematográfica: a comédia *stand-up* e a *situation comedy*.

A última parte do capítulo é dedicada à importância do humor na cultura brasileira. Ressaltamos as maneiras com que o gênero cômico foi trabalhado no cinema nacional, através da paródia, da farsa e da comédia de costumes, principalmente. Além disso, estabelecemos o significado do riso carnavalesco, definido por Bakhtin, nas comédias nacionais.

6.1 Tradição do gênero

No *Dicionário do Teatro*, Luiz Paulo Vasconcellos define a comédia como “uma das principais formas do *drama*, que enfatiza a crítica e a correção através da deformação e do ridículo” (VASCONCELLOS, 2010: 61). A comédia e a tragédia têm origens comuns, nas festividades de culto a Dionísio, em Atenas. Segundo Andrew Horton (1991), ambos utilizavam um coro e eram apresentados pela comunidade com

música, dança e interpretação. O autor afirma que os gêneros se definiam por oposição, ainda que tivessem em comum o fato de oferecer reflexões sobre as capacidades e limitações humanas.

Patrice Pavis lista três critérios que opõem a comédia à tragédia: “Seus personagens são de condição modesta, seu desenlace é feliz e sua finalidade é provocar riso no espectador” (PAVIS, 2008: 52). O autor destaca que o fato de a comédia ter suas raízes “na realidade quotidiana e prosaica das pessoas comuns” (Idem: 53) faz com que ela seja facilmente adaptada a qualquer contexto social.

Horton (2000) lembra, no entanto, que, mais do que um gênero, a comédia é uma perspectiva. Nada é inerentemente engraçado ou trágico; o humor depende do olhar lançado sobre determinado evento. Como exemplo, o autor cita a história de um casal que tenta superar as diferenças entre as famílias para viver seu romance: esse *storyline* pode ser tanto de uma comédia romântica quanto de uma tragédia nos contornos de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (1564 – 1616).

Desde suas origens, o cômico foi considerado um gênero menor, popular. Segundo Aristóteles, a comédia tem como foco a imitação de homens baixos, enquanto a epopeia e a tragédia são gêneros que representam personagens nobres, superiores aos homens. Para o filósofo:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto à toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem expressão de dor (ARISTÓTELES, 1951: 74)

Propp destaca que, na definição do gênero cômico, fica claro um viés depreciativo quando se associa a comédia a conceitos pejorativos, opondo-a ao sublime e ao belo:

Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de ideias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc (PROPP, 1992: 20)

Segundo Propp, surgiu no século XIX a teoria sobre os dois aspectos cômicos: o alto e o baixo. Afirma-se que nem toda comédia representa algo de baixo, mas existe o cômico que pode ser associado ao domínio da estética, como ciência do belo. As chamadas formas “baixas” de comicidade eram consideradas pertencentes a

uma categoria excluída da estética, como o riso que não tem origem em uma obra de arte. “As assim chamadas formas ‘exteriores’ ou ‘baixas’ de comicidade não são habitualmente consideradas como pertencentes ao domínio da estética” (PROPP, 1992: 24).

Não existe definição precisa quanto à comicidade baixa. Julius Hermann Kirchmann, um dos defensores da teoria, declara que a comicidade é desencadeada sempre por uma ação absurda. “Se o absurdo comparece em grau elevado (...) então o cômico é grosseiro, se o absurdo for menos explícito (...) então o cômico é fino” (apud PROPP, 1992: 21).

O aspecto refinado da comédia aparece ligado à aristocracia e às pessoas cultas, enquanto o “cômico-grosseiro” é associado à multidão. Segundo E. Beyer “o cômico-baixo é adequado ao teatro popular (*Volksstücke*), onde os conceitos de decência, de decoro e de comportamento civilizado possuem limites mais amplos” (Idem, 1992: 23). Pavis estabelece uma comparação mais precisa entre a baixa e a alta comédia, quanto à estrutura de cada uma:

A baixa comédia usa procedimentos de farsa, de comicidade visual (...), enquanto a *alta* ou grande comédia usa sutilezas de linguagem, alusões, jogos de palavras e situações mais “espirituais” (...) O “baixo” cômico provoca assim o riso franco; o “alto”, ao contrário, quase sempre convida apenas a sorrir, tende ao sério, depois ao grave (PAVIS, 2008: 54)

A forte identificação entre a comédia e a multidão vem do fato de que, segundo Henri Bergson, o riso só pode ser compreendido a partir de sua significação social, entre os indivíduos que fazem parte de um grupo, com costumes em comum. Para o filósofo, o riso traduz cumplicidade entre aqueles que dele compartilham.

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 2007: 6)

Horton afirma que a comédia implica uma relação de cumplicidade entre autor e público, descrita por Kenneth McLeish como “um estado de ironia conspiratória”⁹ (apud HORTON, 1991: 9). McLeish utiliza a expressão ao analisar as peças do dramaturgo grego Aristófanes (447 a.C. — 385 a.C), referência da comédia

⁹ “a state of conspiratorial irony”. Tradução sugerida pela autora.

na Antiguidade, no entanto ela se aplica às obras cômicas de maneira geral. Segundo Horton,

(...) enquanto os textos trágicos e melodramáticos tendem a esconder seu artifício de maneira a envolver o público emocionalmente, textos cômicos tendem a reconhecer a presença do leitor/espectador revelando, portanto, o artifício do texto (HORTON, 1991: 9)¹⁰

Aristóteles afirma que o cômico está ligado a uma deformidade inócua, que não tem consequências graves. De acordo com Propp, nem toda deformidade é risível, o que valida a limitação evidenciada por Aristóteles: “Já sabemos que cômicos justamente são os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltam, e ao mesmo tempo não suscitem piedade ou compaixão” (PROPP, 1992: 60). Embora o exagero seja característica comum da comicidade na forma da paródia, da caricatura e do grotesco, existe um limite para ele: o excesso não deve suscitar repugnância ou sofrimento no espectador.

Só os pequenos defeitos são cômicos. Cômicos podem ser os covardes da vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os esganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos etc (Idem: 135)

Cabe destacar que muitos dos personagens citados por Propp são recorrentes nas comédias brasileiras ao longo da história do nosso cinema. O malandro ou a “patroa”, por exemplo, são tipos que se perpetuaram nos filmes; no entanto, as atitudes desses personagens nunca geram consequências graves ou irremediáveis. Os defeitos que são levados à dimensão do vício deixam o âmbito da comédia e passam a constituir elementos da tragédia. Nos filmes que selecionamos para a análise, o limite entre a deformidade que não causa dor e o vício pode ser visto com clareza no longa *A Mulher Invisível*, em que a esquizofrenia do personagem principal é representada sob uma perspectiva leve e inofensiva. No entanto, a divisão entre o defeito risível e o vício pernicioso nem sempre é nítido, lembra Propp.

Ainda que haja limites, o exagero se faz presente em diferentes estilos de comédia. A paródia, marcante nas comédias populares brasileiras, em especial nas chanchadas, consiste, segundo Bóriev, “(...) num exagero cômico na imitação, numa

¹⁰ “(...) whereas tragic and melodramatic texts tend to hide their artifice in order to involve the audience emotionally, comic texts tend to acknowledge the presence of the reader/viewer (...) and therefore reveal the text’s artifice”. Tradução sugerida pela autora.

reprodução exageradamente irônica das peculiaridades características individuais da forma deste ou daquele fenômeno que revela sua comicidade e reduz seu conteúdo” (apud PROPP, 1992: 84). Jean-Claude Bernardet declara que a paródia reduz um modelo considerado nobre à “vulgaridade” associada à comédia popular: “A agressão consiste em reduzir o modelo ao que habitualmente é o subdesenvolvimento. Há ao mesmo tempo uma desvalorização do modelo imposto e uma autodesvalorização” (BERNARDET, 2009: 116).

A tendência da paródia é desconstruir, esvaziar as estruturas, revelando o nada que existe por trás delas. Ao expor a fragilidade interior do parodiado, a paródia constitui um importante instrumento de sátira¹¹ social. Propp resume: “A paródia representa um *meio de desvendamento da inconsistência interior* do que é parodiado” (PROPP, 1992: 85).

Propp, no entanto, destaca que a paródia nem sempre pressupõe o exagero, que é próprio da caricatura. A caricatura consiste em tomar um defeito e exagerá-lo ao extremo. “Na descrição dos caracteres cômicos se escolhe uma propriedade negativa do caráter e se amplifica, permitindo com isso que a atenção principal do leitor ou do espectador seja dirigida a ela” (Idem: 134). Já o grotesco é considerado o grau mais elevado do exagero, que extrapola os limites da realidade e chega ao fantástico. Bóriev define: “O grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra” (apud PROPP, 1992: 91).

6.2 Comédia no cinema

A comédia foi rapidamente incorporada pelo cinema, desde as origens dessa arte. Entre os curtas produzidos pelos irmãos Lumière para divulgar sua invenção – o cinematógrafo – estava *O Regador Regado* (1885), que se resume a uma só *gag*¹²: um jardineiro, ocupado em regar o jardim, é vítima de uma brincadeira e acaba molhando-se com a mangueira. O humor também estava presente no cinema fantástico de George Méliès, ainda que não estivesse associado a *gags*, mas ao absurdo e ao lúdico. Segundo Noël Carroll, os filmes de Méliès apresentam uma comédia que “deriva de explorar as propriedades mágicas do cinema, uma comédia de liberação

¹¹ Segundo Patrice Pavis (2008), a comédia satírica “põe em cena e critica uma prática social ou política ou um vício humano” (PAVIS, 2008: 57).

¹² Patrice Pavis define a *gag* como “um efeito ou um esquete cômico que o ator parece improvisar e que é produzido visualmente, a partir de objetos e situações inusitadas” (PAVIS, 2008: 181).

metafísica que celebra a possibilidade de substituir as leis da física com as leis da imaginação”¹³ (CARROLL, 1991: 25).

A comédia era predominante entre os curtas-metragens mudos do início do século XX, que atraíam o público de classes menos abastadas aos *music-halls*. Segundo Eduardo Geadá, os *music-halls* são uma forma de espetáculo que se originou em cafés e tabernas, similar ao teatro de revista no Brasil, e que agregou o cinematógrafo, reiterando a vocação popular do gênero:

É porventura esta estreita relação entre o cinema primitivo e o *music-hall*, na maior parte dos casos apresentados nas mesmas salas e nos mesmos programas, que desde início levou a burguesia culta a encarar o animatógrafo com a maior suspeição (apud SELIGMAN, 2004)

A comédia no cinema mudo tem como principal elemento estrutural a *sight gag*, ou piada visual, definida por Noël Carroll como “forma de humor visual em que o divertimento é gerado pela brincadeira com interpretações alternativas projetadas pela imagem ou série de imagens”¹⁴ (CARROLL, 1991: 26). O humor proveniente da piada visual parte da justaposição de elementos incongruentes. O exemplo pode ser encontrado em famosas duplas de humoristas, como o Gordo e o Magro.

Assim como a piada visual, a piada verbal também tem a incongruência como fonte de riso. Além disso, ambas trabalham com certo suspense, fazendo com que o espectador tente imaginar em que resultará a piada. O efeito, ao final, é na maioria das vezes surpreendente. No entanto, a piada verbal culmina em uma *punchline*, fala que produz o efeito cômico inesperado ao final. Tomada por si só, a *punchline* pode parecer incongruente, sendo que seu sentido só é perfeitamente compreendido se retornarmos aos demais componentes da piada. Ambas as formas de humor brincam com a expectativa do público, convidando-o a interpretar e reinterpretar os elementos da piada em busca do efeito cômico. A diferença, no entanto, é que, no caso da piada visual, o espectador não precisa da *punchline* para iniciar o processo de interpretação.

¹³ No original: “(...) that derives from exploiting the magical properties of cinema, a comedy of metaphysical release that celebrates the possibility of substituting the laws of physics with the laws of imagination”. Tradução sugerida pela autora.

¹⁴ No original: “(...) form of visual humor in which amusement is generated by the play of alternative interpretations projected by the image or image series”. Tradução sugerida pela autora.

A piada visual pressupõe que um mesmo fato pode ter múltiplas interpretações, geralmente conflitantes, a depender do ponto de vista. De maneira geral, a expectativa do protagonista é antagônica em relação à real situação. O efeito cômico é fruto da reversão brusca da expectativa do personagem. Um exemplo clássico é o personagem que, desavisado, caminha em direção a uma casca de banana da qual apenas o espectador tem conhecimento. Existem duas interpretações para o evento: uma baseada no ponto de vista do protagonista e a outra baseada na realidade conhecida pelo público. A risada que a queda do protagonista causa vem da incongruência entre as duas interpretações.

Embora sejam associadas aos filmes mudos, as piadas visuais já existiam no teatro e ainda são utilizadas nas comédias contemporâneas, tanto no cinema, quanto na televisão. A linguagem televisiva, no entanto, deu origem a formas próprias de humor. Falaremos a seguir de alguns estilos de comédia que encontraram terreno fértil na TV.

6.3 Da TV para o cinema: a comédia *stand-up* e a *situation comedy*

Para o psicanalista Sigmund Freud, o riso significa uma quebra de determinismo, sendo definido como “a repentina transformação de uma expectativa tensa em nada” (apud SALIBA, 2008: 23). Ao contar uma piada, o humorista busca criar uma expectativa crescente no interlocutor até o desfecho, que a reverte drasticamente. Freud ainda discorre sobre o caráter libertador do riso, na medida em que ele nos livra das “obrigações da educação intelectual, à qual estamos fadados no momento em que a razão e o julgamento crítico declaram a ausência de sentido de nossos jogos de infância” (ALBERTI, 2002: 17).

Com base na teoria psicoanalítica de Freud de que o cômico está ligado ao abandono provisório das regras do mundo adulto e ao retorno ao “riso perdido da infância”¹⁵ (apud HORTON, 1991: 10), Horton define dois tipos de comédia: a pré-Edipiana e a Edipiana. Segundo o autor, a infância pré-Edipiana é anterior à noção de responsabilidade imposta pelos pais, bem como as regras de convívio social.

Horton cita a obra do dramaturgo grego Aristófanes como exemplo de comédia em que os desejos dos personagens são satisfeitos sem qualquer tipo de constrangimento social. Da mesma maneira que uma criança em fase pré-Edipiana, os

¹⁵ No original: “the lost laughter of childhood”. Tradução sugerida pela autora.

protagonistas não fazem concessões e têm seus desejos atendidos, transformando a cultura e a sociedade ao seu redor. “Se, como muitos críticos sugerem, a comédia em geral produz prazer e um senso de ‘euforia’, nenhuma comédia tem sido tão aberta e eufórica como o tipo praticado por Aristófanes”¹⁶ (HORTON, 1991: 11). A comédia pré-Edipiana é menos emocional na medida em que tem menos ligação com o cotidiano. Ela é frequentemente associada à farsa, ao *slapstick* (ou comédia pastelão) e à comédia anarquista.

A fase Edipiana está ligada à comédia romântica e à *situation comedy* (*sitcom*). O romance, segundo Horton, pressupõe integração social e concessões pessoais. “Os personagens, não importa o quanto eles viraram o mundo de pernas para o ar durante a narrativa, devem agir como ‘adultos’ ao ponto de se comprometer um com o outro e, portanto, com a vida em sociedade”¹⁷ (Idem: 11). Ao contrário do que acontece com a comédia pré-Edipiana, aqui as regras da sociedade são restauradas ao final. A comédia romântica diz respeito à vida doméstica, aos relacionamentos e ao desejo de união, enquanto a comédia anarquista tende a voltar-se para o contexto sociopolítico.

A moderna comédia *stand-up* segue com a tradição do humor anarquista pré-Edipiano de Aristófanes. Os dois estilos de comédia têm em comum o fato de reconhecer a existência do público. Nas peças do dramaturgo grego, os personagens costumavam insultar as pessoas da plateia, enquanto o humorista de *stand-up* conversa diretamente com o público.

Segundo Horton, o *stand-up* funciona como um espelho que reflete as transformações na cultura e na sociedade contemporâneas. Ela é anarquista por causa de sua vocação para provocar perturbação, evocando uma liberdade ligada à tradição do carnaval, festividade em que as regras de determinada sociedade encontram-se provisoriamente suspensas.

Ele ou ela (comediante de *stand-up*) tende a fazer gozação de sexo, política, religião, costumes, gênero e questões raciais, tudo. E, ainda assim, as regras da comédia *stand-up* são claras: a pessoa no palco

¹⁶ No original: “If, as several critics suggest, comedy in general produces pleasure and a sense of ‘euphoria’, no comedy has been so wide open and euphoric as the brand practiced by Aristophanes”. Tradução sugerida pela autora

¹⁷ “The characters, no matter how much they have turned the everyday world upside down during the narrative, must act like ‘adults’ to the degree of committing themselves to each other and thus to life within society”. Tradução sugerida pela autora.

tem imunidade diplomática para dizer e fazer o que quiser¹⁸
(HORTON, 1991: 73)

Após prosperar na televisão em shows de variedades e *talk shows*, a comédia *stand-up* também aparece no cinema. Woody Allen, formado na tradição de comediantes de *stand-up* de Nova York, incorporou o estilo em seus filmes. A abertura de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), por exemplo, mostra o personagem de Allen dirigindo-se à câmera – portanto, ao espectador – ao falar de sua vida sentimental.

Por outro lado, a *sitcom*, que também popularizou-se na televisão, aproxima-se da comédia Edipiana em sua tendência a confirmar o *status quo*. Horton define a *situation comedy* como um gênero que “(representa um conjunto de personagens e uma locação, que é tradicionalmente a casa ou o local de trabalho)”¹⁹ (HORTON, 2000: 76).

Muitos programas focam-se na vida familiar de diferentes classes sociais. Embora séries como *I Love Lucy* (1951 – 1957) representem o processo de transformação na estrutura familiar americana – no caso, a série estrelada por Lucille Ball mostrava o novo papel da mulher na sociedade americana do pós-guerra –, a *sitcom* sempre tende a reafirmar os valores familiares, em detrimento dos desentendimentos individuais. Mesmo séries que representam grupos de amigos solteiros tendem a fazer analogia entre as relações de amizade e as relações familiares, como, por exemplo, *Friends* (1994 – 2004) e *Seinfeld* (1990 – 1998).

Já a comédia romântica, outra expressão típica do humor Edipiano, que tem sua origem na obra do dramaturgo grego Menandro (342 a.C. - 291 a.C.), consolidou-se na indústria cinematográfica norte-americana nos anos 1930 e também permeia as tramas das *sitcoms*. Trata-se de uma forma mais conservadora de comédia, com foco nos relacionamentos amorosos entre homem e mulher. O conflito entre os desejos pessoais dos protagonistas e os valores das instituições sociais é a base da história. O objetivo dos jovens casais, em última instância, é o casamento.

(...) superar diferenças pessoais entre os casais e triunfar sobre figuras bloqueadoras – da família, sociedade ou ambos – é a base da trama concisa que a comédia romântica exige. *Em comparação com*

¹⁸ “He or she tends to make fun of sex, politics, religion, manners, gender and racial issues, everything. And yet, the rules of stand-up are clear: the person up there has diplomatic immunity to say and do just about anything”. Tradução sugerida pela autora.

¹⁹No original: “(...)depicts set characters and a set location, which is traditionally the home or the workplace”. Tradução sugerida pela autora.

*a comédia Aristofânica, portanto, desenvolvimento de trama e personagens contam muito mais*²⁰ (Horton, 2000: 49)

Na tradição de comédias norte-americanas, boa parte delas incluem romance – cômico ou dramático –, na trama principal ou subtrama. O cinema hollywoodiano exportou esse modelo para o mundo e hoje ele é trabalhado com frequência no cinema de grande público brasileiro. Características básicas da comédia romântica permanecem, ainda que sejam utilizadas em contextos culturais diferentes: o foco na amizade masculina, a proximidade com o cotidiano e a falta de desenvolvimento da personagem feminina são alguns aspectos que podem ser detectados nas comédias românticas produzidas atualmente no cinema nacional – e nos títulos que serão analisados nesse trabalho.

Ainda que tenha absorvido elementos da comédia norte-americana ao longo do tempo, o humorismo brasileiro possui traços específicos e uma rica tradição, sendo uma de nossas manifestações culturais mais marcantes.

6.4 Humor e comicidade na cultura brasileira

Segundo Saliba, cada cultura produz sua forma de narrativa e também suas representações humorísticas próprias: “Cada uma forja suas peculiares línguas e falas cômicas, que se expressam (...) naqueles estereótipos concisos, sintéticos e rapidamente inteligíveis, mas também cheios de subentendidos, de omissões, de silêncios e de ‘não-ditos’” (SALIBA, 2008: 31).

Ao definir a comédia, o humorista brasileiro Mendes Fradique declarou, em 1935, que “o humorismo tem objeto no contraste direto entre o que é e o que deverá ser” (apud SALIBA, 2008: 32). Ainda segundo o humorista, não existe tal contraste no Brasil, um país em que a realidade é ainda mais estapafúrdia do que a anedota. Para exemplificar a questão, Fradique relata:

Se nós segredarmos ao ouvido alemão de Von Papen que na América do Sul há um país em que se construiu uma grande avenida e que, durante esta construção, o único prédio que ruiu por erro de técnica foi o do Clube de Engenharia, é claro que o fidalgo alemão sorrirá à ficção da anedota; mas aqui o caso não para rir, nem é ficção, mas é verdade, foi o que de fato aconteceu, e contra o que a

²⁰ No original:“(...) overcoming personal differences within the couple or triumphing over blocking figures – familial or social or both – is the stuff of the tight plotting that romantic comedy requires. *In comparison to Aristophanic comedy, therefore, plot and character development count far a lot more*”. Tradução sugerida pela autora.

anedota não pode dar contraste e, portanto, não engendra o sorriso do *sense of humour* (Idem: 32)

Por outro lado, segundo Aparício Torelly, outro humorista da época, é possível argumentar que a ausência de contraste entre a anedota e a realidade aponta para o fato de que o humor está entranhado na vida do brasileiro, faz parte de cotidiano.

A sociedade brasileira sempre se definiu pelos contrastes, pelas desigualdades, em especial a partir do início do século XX, quando o país buscava modernizar-se e consolidar-se como República, apesar de suas raízes oligárquicas e coronelistas. Segundo Saliba, os paradoxos do dia a dia são captados com mais competência pelo olhar cômico do que pelo olhar mais grave.

O autor salienta que, dentre os estilos de comédia, a paródia foi “a forma privilegiada para representar a vida brasileira” (SALIBA, 2008: 96). No cinema, as chanchadas se popularizaram com suas paródias voluntárias e (involuntárias) dos modelos norte-americanos de musicais. São propositais como no caso de filmes como *Nem Sansão Nem Dalila* (1954) e *Matar ou Correr* (1954), ambos de Carlos Maga, que se apropriam do tema e da estética dos originais norte-americanos, utilizando-os de maneira a satirizar os costumes e a sociedade brasileira, além da elite intelectual.

Há, no entanto, as paródias involuntárias que resultam da tentativa de reproduzir modelos desenvolvidos dentro dos padrões modestos dos estúdios da Atlântida. Jean-Claude Bernardet afirma que trata-se de “imitação”, não paródia. Para Bernardet, a tentativa de cópia está relacionada a um modelo industrial, comparado ao amadorismo brasileiro: “O diretor brasileiro fica então sempre na situação de ter de copiar de forma artesanal um modelo industrial” (BERNARDET, 2009: 113). Saliba define a paródia dentro da cultura brasileira da seguinte maneira: “Jogo dialético entre a realidade movediça da vida brasileira e sua representação burlesca, trânsito constante entre o solene e o familiar, a paródia não seria, no fundo, mais uma revelação daquela nossa ‘incapacidade criativa em copiar’?” (SALIBA, 2008: 97).

Ainda hoje os filmes nacionais que levam o grande público ao cinema se voltam para modelos estrangeiros, em especial as comédias. Bernardet afirma que a “imitação” é recorrente na comédia, já que é mais difícil copiar gêneros que exigem grandes produções. “Só se pode imitar aquilo que permitir uma margem de degradação sem maiores prejuízos para o produto, por exemplo, a comédia” (BERNARDET, 2009: 157) No entanto, não é apenas no cinema estrangeiro que os filmes atuais

encontram suas referências, mas também na televisão, nas *sitcoms* norte-americanas e na comédia *stand-up*.

No caso das pornochanchadas, o modelo foi o das comédias eróticas italianas, em que misturam-se elementos da comédia de costumes e da farsa. Bernardet (2009) atribui a forte influência da comédia erótica italiana ao fato de evidenciarem características comuns à cultura italiana e à brasileira, como o machismo e o medo da castração.

Patrice Pavis caracteriza a comédia de costumes por oferecer um “estudo do comportamento do homem em sociedade, das diferenças de classe, meio e caráter” (PAVIS, 2008: 55). Esse tipo de comédia iniciou sua tradição no Brasil a partir da obra do dramaturgo Martins Pena (1815 – 1848). Para Flávia Seligman,

A tradição da comédia brasileira está na abordagem do cotidiano de forma bastante coloquial o que faz, por exemplo, que as obras de Martins Pena (tais como *O Noviço* e *O Usurário*), embora tenham sido escritas no século passado, mantenham a atualidade (SELIGMAN, 2004)

Seligman ressalta que a comédia de costumes é recorrente nas manifestações artísticas brasileiras: “No nascimento do rádio, os programas que alcançavam maior audiência, depois das grandes estrelas musicais, eram exatamente aqueles programas cômicos, que satirizavam o dia-a-dia nacional” (Idem).

O fato de a comédia de costumes ter raízes tão fortes no cotidiano a aproxima das pornochanchadas, que representavam temas correntes na sociedade brasileira. A autora lembra que a sátira aos costumes vinha muitas vezes acompanhada de uma ideologia simplificada, de fácil entendimento para o grande público.

A farsa – trabalhada tanto nas chanchadas da Atlântida, quanto nas pornochanchadas –, segundo Patrice Pavis, “se associa a um cômico grotesco e bufão” (PAVIS, 2008: 164), excluído dos gêneros nobres como a tragédia e a alta comédia. O autor ressalta o antagonismo da farsa em relação à alta cultura, sendo que esse tipo de humor apresenta um caráter subversivo:

Graças à farsa, o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica, sob a máscara e a bufonaria e a “licença poética” (Idem: 164)

A farsa é uma das manifestações do espírito carnavalesco, que está entranhado em nossa cultura e é determinante para entender o significado do humor em nossa sociedade. Segundo Mikhail Bakhtin, a tradição do carnaval está ligada à

cultura cômica popular e remete à Idade Média e ao Renascimento, opondo-se à cultura oficial, religiosa e feudal da época: “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida *festiva*” (BAKHTIN, 2008: 7).

Bakhtin afirma que o riso carnavalesco é “patrimônio do *povo*”, na medida em que não se trata de uma reação individual a um fato cômico específico:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos riem*, o riso é geral; em segundo lugar, é *universal*, atinge todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (Idem: 10)

Para Horton, o carnavalesco não é apenas uma celebração, mas uma crítica, uma paródia da vida real, da Igreja, do Estado. O autor ainda o associa ao conflito entre classes: “Em uma escala maior, portanto, uma análise do carnavalesco em suas muitas manifestações e implicações é um estudo de conflito de classe, de hierarquias de poder, da necessidade de celebração em grupo e expressão individual”²¹ (HORTON, 1991: 15).

Horton conecta o caráter libertário do carnavalesco destacado por Bakhtin à formação de comediantes influentes no cinema mundial, no início do século XX, como Charlie Chaplin, Buster Keaton e W.C. Fields, todos iniciados no *vaudeville*²². No Brasil, há fortes traços do espírito do carnaval no teatro de revista, análogo ao *vaudeville*, no humor radiofônico e no cinema, nas revistas cinematográficas da década de 1910, passando pelas comédias musicais da Cinédia, até as chanchadas da Atlântida. Não por acaso, os humoristas que estrelavam os filmes também tinham raízes no teatro de revista, como Mesquitinha, Oscarito e Violeta Ferraz. O espírito carnavalesco esteve por trás das comédias do cinema brasileiro – em especial nas produzidas no Rio de Janeiro –, em que até mesmo a cultura erudita é tomada às avessas e subordinada ao popular, através da paródia.

²¹ No original: “To a large degree, therefore, an analysis of the carnivalesque in its many manifestations and implications is a study of class conflict, of hierarchies of power, of the need for group celebration and individual expression”. Tradução sugerida pela autora.

²² Luiz Paulo Vasconcellos caracteriza da seguinte maneira essa forma de entretenimento muito popular na Europa e Estados Unidos: “(...) até a segunda década do século XX, o termo designou um tipo de espetáculo que consistia em atos variados, canções, esquetes, números com animais adestrados etc” (VASCONCELLOS, 2010: 260).

No Brasil, ainda que seja um gênero popular junto ao grande público, a comédia não teve legitimação em todas as camadas sociais. Bernardet ressalta que, historicamente, o filme brasileiro chega ao público de maneira horizontal, restringindo-se a determinadas faixas, sem atingir outras. “Assim, os espectadores de chanchada ou pornochanchada rejeitam os filmes, digamos, do Cinema Novo, enquanto o público do Cinema Novo despreza a chanchada” (BERNARDET, 2009: 129).

Esse antagonismo da crítica e da elite intelectual em relação às comédias populares que têm bom desempenho nas bilheterias é algo recorrente na tradição cinematográfica brasileira e pode ser detectado ainda hoje.

5. A comédia na história do cinema brasileiro

Neste capítulo, discorre-se sobre a história do cinema nacional, com enfoque na maneira com que o gênero cômico tem sido abordado ao longo dos anos. Serão ressaltados elementos que ajudam a entender a relevância cultural dos filmes e que até hoje influenciam as comédias produzidas para o grande público no país. Iniciaremos nosso estudo com o encontro entre o teatro de revista – forma popular de entretenimento que trazia encenações com música e humor – e o cinema, nas primeiras duas décadas do século XX, resultando nas revistas cinematográficas.

A seguir, enfocaremos os musicais carnavalescos, que passaram a ser representantes expressivos do cinema carioca a partir dos anos 1930, com a fundação do estúdio Cinédia. O êxito desses filmes esteve, em grande parte, ligado à participação de estrelas do rádio, como Carmen Miranda, e à utilização de canções populares na trilha sonora. Com a decadência da Cinédia ao final dos anos 1940, a Atlântida passou a reinar no cenário, trazendo um humor ingênuo, mas apto a parodiar questões sociais e políticas correntes.

Enquanto Oscarito e Grande Otelo viravam a Atlântida de cabeça para baixo no Rio de Janeiro, o estúdio paulista Vera Cruz trazia para os cinemas o caipira interpretado por Amácio Mazzaropi, personagem que espelhava as contradições de um Brasil em processo de urbanização.

A ingenuidade do Jeca dá lugar a um humor mais picante nos anos 1970, quando as pornochanchadas passaram a levar multidões aos cinemas. Representando uma geração que acabava de ter vivido a revolução sexual na década anterior, em seus melhores momentos, a pornochanchada se aproximava da comédia de costumes, ironizando os falsos moralismos da classe média.

7.1 Revistas cinematográficas na Belle Époque

O início da atividade cinematográfica – expressão da Revolução Industrial na área do entretenimento – no Brasil coincide com um período de mudanças profundas na estrutura política e social do país. Na virada do século 19 para o século 20, dois episódios marcaram a história do país: a Abolição da Escravatura, em 1888, e a Proclamação da Independência, em 1889. O Brasil adentra o século 20 tentando superar o atraso colonial e equiparar-se ao espírito modernista dos novos tempos. O

Rio de Janeiro, centro político, industrial e cultural do país, passou por uma reforma urbana, tendo como modelo as capitais europeias. As classes populares foram afastadas do centro e a classe média começa a expandir-se. Buscava-se eliminar os contrastes sociais, símbolos do atraso, remanejando-os para longe das vistas. A esse período de transição, que abarca as primeiras duas décadas do século, chama-se Belle Époque.

As mudanças foram acompanhadas pelos olhos atentos de escritores e intelectuais que utilizavam o humor para dar vazão à chamada “desilusão republicana”. Segundo Elia Thomé Saliba, “parecia mesmo que o humor ajudava os brasileiros a viver, dando-lhe uma espécie de ética ilusória e efêmera capaz de colimar, ao menos provisoriamente, os obstáculos e as dificuldades que se esgarçavam naquele momento crítico de transição de regime político” (SALIBA, 2002: 70).

Entre as formas de entretenimento que divertiam através da sátira estava o teatro de revista, “um desdobramento difuso das operetas e *vaudeville*, ou ainda de outras formas de diversão europeias, que mesclavam teatro, música ligeira, dança, poesia e humor” (IDEM, p.88). A comédia, ao mesmo tempo em que entretém o público, é capaz de capturar, com rapidez e sensibilidade, as mudanças nas sociedades, como indica o teatro de revista. Ao se referir a esse tipo de espetáculo, Flora Süssekind observa que:

Na revista, aceleram-se os movimentos e, além dos painéis cenográficos que se sucedem e se transformam subitamente noutras coisas depois de inesperadas mutações, os personagens andam pelo palco no ritmo apressado dos moradores das grandes cidades (...) É via revista, portanto, que se origina em parte o olhar moderno em direção à cidade (apud BERNARDET, 2008: 81)

Não demorou para que a nova tecnologia cinematográfica fosse incorporada a esse espetáculo, o que deu origem às revistas cinematográficas ou revistas de ano. Essa forma de entretenimento refletia as mudanças aceleradas que a sociedade carioca vivia na virada do século 20.

Nos filmes-revistas, as imagens cinematográficas eram utilizadas de maneira a incrementar o espetáculo encenado ao vivo, não sendo exploradas ainda como uma linguagem autônoma. Dentre as produções lançadas no período, destaca-se *Paz e Amor* (1909), de José do Patrocínio Filho, o primeiro a adaptar cenas filmadas às atuações e músicas do teatro de revista, misturando tela e palco. A obra satiriza a política da época ao fazer referência à frase proferida pelo presidente Nilo Peçanha

que, ao assumir a presidência, disse que não tinha outro programa além de paz e amor. Sobre a revista cinematográfica, Saliba relata: “Alberto Rosas filmou, de forma resumida, artistas, cantores e comédicos nas cenas principais da revista que depois repetiam ao vivo, simultaneamente às imagens, as mesmas vozes, falas e cantos.” (SALIBA, 2002, p. 91).

Durante a chamada “Bela Época do Cinema Brasileiro”, que vai de 1907 a 1911, o cinema começou a estabelecer-se como diversão autônoma. Trata-se do primeiro grande ciclo da história do cinema nacional. Nesse período, a atividade cinematográfica deixa os espaços improvisados e se instala nas salas de exibição. Segundo Sidney Ferreira Leite,

Os proprietários das novas salas de exibição, ao longo desse período, passaram a estimular a produção de filmes brasileiros, isto é, atuaram simultaneamente como produtores e exibidores, pois não havia se instaurado a hegemonia hollywoodiana que propiciaria o controle da produção, da distribuição e da exibição das películas. (LEITE, 2005: 24).

O período foi marcado por uma profusão de gêneros cinematográficos, entre eles, melodramas, dramas históricos, religiosos, filmes sobre crimes notórios, além de comédias. Paulo Emílio Salles Gomes (1986) destaca os principais sucessos do gênero que satirizava a política e os costumes da época:

Numerosas também foram as comédias, baseadas algumas na atualidade política, como *Zé Bolas* e o *Famoso Telegrama nº 9* – onde era ridicularizado o chanceler argentino Zeballos, adversário de Rio Branco – e *Pega na Chaleira*, sátira aos bajuladores mais em evidência na política do país. Outras comédias como *Os Copadócios da Cidade Nova*, *O Comprador de Ratos*, *O 9º Mandamento*, *Uma Lição de Maxixe* e *Um Cavalheiro Deveras Obsequioso* seguiam uma linha mais do gênero de *sketches* criticando os costumes da época. Oportuno destacar aqui, entre as comédias mais longas, *As Aventuras de Zé Caipora*, com oitocentos metros e mais de 24 quadros narrando as peripécias de uma matuto (GOMES, 1986: 45)

Leite destaca que, apesar dos sucessos pontuais, a indústria cinematográfica brasileira não se consolidou já que os filmes nacionais não conseguiam competir com as produções norte-americanas no gosto do público. No entanto, fatores internos também contribuíram para a decadência dos gêneros de filmes cantantes e revistas de ano.

As revistas de ano dependiam de um gênero teatral em processo de decadência e as películas cantantes, por não apresentarem originalidade se comparadas com as produções estrangeiras, permaneciam dependentes do palco. Assim, não foram apenas os fatores de ordem externa que atuaram no sentido de levar ao fundo

do poço o emergente cinema nacional. Para explicar esse quadro, é preciso considerar os aspectos de ordem interna, como a censura e a preferência dos espectadores nacionais pelos filmes de Hollywood, pois esses fatores estarão presentes em diferentes momentos do cinema brasileiro (LEITE, 2005: 30)

A época de ouro acabou de maneira abrupta, por conta do estabelecimento dos monopólios nos Estados Unidos e na França. A concentração do mercado foi fatal para o esquema amadorístico entre pequenos produtores e distribuidores, dando início à invasão da produção americana ao mercado brasileiro.

7.2 A era dos musicais carnavalescos

O final da década de 20 trouxe avanços técnicos para a produção audiovisual brasileira. A comédia musical *Acabaram-se os Otários* (1929), de Luiz de Barros, que também assina o roteiro com Menotti del Picchia, foi a primeira produção nacional inteiramente falada. O filme, que mostra a trajetória de um caipira e um colono italiano na cidade de São Paulo, foi precursor das chanchadas, que dominariam a produção comercial a partir dos anos 1950. O caipira interpretado por Genésio Arruda tornou-se popular junto aos espectadores, antecipando o tipo que levaria Amácio Mazzaropi nas décadas seguintes.

O embalo desenvolvimentista do governo de Getúlio Vargas, com ênfase na consolidação da indústria nacional, também atingiu as atividades cinematográficas. Na década de 1930 iniciaram-se as tentativas de dar moldes industriais ao cinema brasileiro, através dos estúdios cariocas Cinédia (1930), Brasil Vita Filme (1934) e Sonofilmes (1937).

A Cinédia tem suas raízes na revista *Cinearte* – criada em 1926 e extinta em 1942 –, dirigida por Adhemar Gonzaga e Mário Behring. A publicação, que seguia o mesmo modelo da norte-americana *Photoplay*, defendia o *star system* e o padrão de qualidade de Hollywood. O drama *Barro Humano* (1929), dirigido por Adhemar Gonzaga, colocou essa filosofia à prova. O êxito do filme fez com que Gonzaga criasse a companhia cinematográfica Cinearte Studio, a Cinédia.

No cinema brasileiro, o gênero cômico, muito associado ao divertimento popular, frequentemente buscava referências em outras artes e meios. O teatro de revista e principalmente o rádio viriam a influenciar a produção de comédias musicais da Cinédia, nos anos 30. Além disso, musicais norte-americanos, como *Melodia da Broadway* (1929), primeiro filme sonoro exibido no Rio de Janeiro, que mostrava os

bastidores do teatro em Nova York, foram referências importantes. A fórmula, cuja narrativa leve é apenas um pretexto para apresentação de números musicais, foi seguida pelos musicais carnavalescos da Cinédia.

Em seus primeiros anos, a Cinédia enfrentou problemas financeiros que afetaram a produção e distribuição dos filmes. Para garantir o sustento, além das comédias musicais carnavalescas, que passam a ser o foco do estúdio, a empresa passa a alugar seus estúdios, prestar serviços para entidades públicas e privadas, produzir documentários, propagandas e jornais falados. João Luiz Vieira discorre sobre a associação entre a música brasileira e o cinema, em particular nas produções cariocas, que garantia o interesse do público:

Embora, como via de saída frente à produção estrangeira ou enquanto proposta estética, esse rumo tenha sido combatido durante muitos e muitos anos, 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 permanência do cinema brasileiro nas telas (VIEIRA, 1987: 141)

A tradição carnavalesca da Cinédia inicia com o semidocumentário *A Voz do Carnaval* (1931), dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, que registrava a folia direto das ruas. As cenas filmadas em estúdio traziam o comediante argentino Pablo Palitos no papel de um rei Momo que queria cair na farra, além de Carmen Miranda, em sua segunda participação no cinema, e do cômico Oscarito. Carmen também estrela *Alô, Alô, Brasil* (1935), produção brasileira dirigida pelo norte-americano Wallace Downey, juntamente com outras personalidades do rádio, selando a associação entre a cultura radiofônica e o cinema popular. João de Barro e Alberto Ribeiro assinam o roteiro do filme, do qual se destacam canções como *Rasguei Minha Fantasia*, de Lamartine Babo, *Foi Ela*, de Ari Barroso, e *Cidade Maravilhosa*, de André Filho.

Além de aproveitar o embalo do carnaval para o lançamento dos musicais, o estúdio passou a programar lançamentos no meio do ano, de maneira a coincidir com o calendário de festas juninas. É o caso de *Estudantes* (1935), também dirigido por Downey, que mostra as confusões amorosas em uma república universitária, tendo as festas juninas como pano de fundo. Participam do filme as irmãs Carmen e Aurora Miranda, o Bando da Lua, os comediantes Barbosa Júnior, Mesquitinha, Jorge Murad, entre outros.

A saudação tradicional da rádio é usada novamente em *Alô, Alô, Carnaval* (1936), em que a cultura radiofônica é celebrada por meio da famosa marchinha *Cantores do Rádio* de João de Barro, Alberto Ribeiro e Lamartine Barbo, entoada por Carmen e Aurora Miranda. A exemplo dos musicais americanos desse período de depressão econômica, o filme tem como cenário o glamoroso mundo do *showbusiness*. No ambiente luxuoso do cassino, os personagens desfilam smokings e bebem champagne enquanto os números musicais são apresentados no palco, com uma *mise en scene* ainda muito teatral.

A reprodução do glamour do mundo do entretenimento era um chamariz a mais para o público, segundo Sérgio Augusto: “Se ver os ídolos do rádio nas próprias emissoras era complicado por culpa dos ‘aquários’, apreciá-los no *grill* dos cassinos estava além das posses da maioria dos fãs” (Idem: 92). A ideia era reproduzir a atmosfera do Cassino da Urca para o público. Além das estrelas de rádio, vale destacar a presença de Oscarito, em seu segundo papel no cinema, arrancando risadas da audiência na pele de um bêbado frequentador do cassino.

Embora seja inegável a popularidade dos temas carnavalescos, a Cinédia tentou investir em outros estilos de comédia. Exemplo disso é a comédia romântica musical *Bonequinha de Seda* (1936), com direção de Oduvaldo Vianna. O filme se destaca pelos cenários luxuosos, em estilo *art-déco*, e personagens da alta sociedade carioca. A cenografia exprimia os princípios de qualidade hollywoodiana preconizados pela revista *Cinearte*. Segundo relata João Luiz Vieira, o filme não consegue disfarçar a exaltação da cultura estrangeira, em detrimento da brasileira.

Gilda de Abreu, a estrela do filme, interpretava Marilda, uma bonita jovem que se fazia passar por francesa, educada em Paris e chegada há pouco tempo da Europa, causando sensação nos círculos mundanos que, por seu jeito educado, vestuário fino e desembaraço, acreditavam que só poderia mesmo ter sido educada em Paris, longe da “grossura” brasileira (VIEIRA, 1987: 147)

As comédias ligeiras de Luiz “Lulu” de Barros, produzidas a toque de caixa, também tentaram fugir da folia. Entre os destaques está *O Samba da Vida* (1937) que, apesar do título, não segue o estilo carnavalesco, mas se aproxima da farsa, com uma história de troca de identidades. De acordo com Augusto, “(...) o ladrão ‘filósofo’ interpretado por Jayme Costa, inesperadamente obrigado a assumir um falso papel na mansão por ele assaltada, foi um ancestral dos duplos que volta e meia multiplicariam as confusões nas chanchadas da Atlântida” (AUGUSTO, 1993:

94). O autor refere-se às comédias musicais do estúdio carioca, que destacou-se no cinema nacional nos anos 1950.

Pela empresa Sonofilmes, dirigida pelo norte-americano Wallace Downey, Ruy Costa dirige a trilogia das frutas tropicais: *Banana da Terra* (1938), *Laranja da China* (1939) e *Abacaxi Azul* (1944). O primeiro da série, lançado no Brasil pela Metro-Goldwyn-Mayer às vésperas do carnaval, alcançou sucesso comparável ao de *Alô, Alô, Brasil* (1935). O filme, com argumento de João de Barro e Mário Lago, reproduzia a sofisticação dos cassinos e do rádio, com Oscarito no papel de um líder de campanha publicitária a favor da banana. Com performance de Carmen Miranda, Dorival Caymmi lançou o samba *O que é que a Baiana Tem?*. Este seria o último filme da estrela no Brasil, antes de seguir para a Broadway.

O tenebroso cenário político internacional, no início dos anos 1940, também virou matéria prima para as comédias brasileiras. A Segunda Guerra Mundial serve de pano de fundo para filmes como *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na Batucada* (1944), ambos de Lulu Barros, que satirizavam o nazi-fascismo através de marchinhas.

O conflito mundial desencadeou uma crise no setor de importação de filme virgem, o que encareceu o custo das produções. Após o fracasso de *Pureza* (1940), adaptado da obra de José Lins do Rego, nas bilheterias, Adhemar Gonzaga engavetou seus projetos mais ousados e alugou os estúdios para a RKO Pictures. Em nome da política da boa vizinhança, Orson Welles, à época contratado da RKO, viria ao Brasil realizar o documentário *É Tudo Verdade*. Enquanto a Cinédia diminuía o ritmo de produção, outra produtora despontava no Rio de Janeiro, a partir de 1941, sob o comando do diretor e produtor Moacyr Fenelon: a Atlântida.

7.3 A chanchada carioca

Segundo Sérgio Augusto, o termo “chanchada”, adotado pejorativamente pela imprensa que desprezava as produções da Atlântida, designa um tipo de comédia que surgiu também na Itália, Argentina, México, Cuba e Portugal: “Em sua infância etimológica, significou ‘porcaria, depois peça teatral sem valor, destinada apenas a produzir gargalhadas’, pondo assim em relevo sua proximidade com ‘chancho’, sinônimo de porco e sujo nos países ibero-americanos” (AUGUSTO, 1993: 17).

Misturando referências radiofônicas, do teatro de revista, do circo e de musicais de Hollywood, as chanchadas reinariam junto ao público entre os anos 1940

e 1950. Os filmes eram lançados nos cinemas de Luís Severiano Ribeiro, maior exibidor do país na década de 1940 e que, atraído pelo êxito econômico dos filmes da Atlântida, veio a tornar-se acionista majoritário do estúdio.

De acordo com Sidney Ferreira Leite, à época, o Brasil tinha o terceiro ingresso mais barato da América Latina e estava entre os dez países com mais salas de cinema no mundo. Somente o Rio de Janeiro contava com cerca de 300 salas, no final dos anos 1950. A televisão ainda não era concorrência expressiva e o baixo custo das produções fazia com que os filmes conseguissem se pagar muitas vezes apenas com as bilheterias de Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Leite destaca, o enorme sucesso das produções da Atlântida demonstrou que o cinema nacional poderia ser comercializado de maneira bem sucedida: “Em outras palavras, os filmes da Atlântida provaram as possibilidades reais de lucro desse tipo de produção dirigida para os segmentos sociais mais populares” (LEITE, 2005: 70).

Os filmes traziam personagens familiares geralmente em tramas descomplicadas de troca de identidades, com pausas para números musicais que apresentavam canções populares. Humor pastelão, perseguições esdrúxulas e romances ingênuos são elementos comuns a comédias como *Carnaval no Fogo* (1949), *Aviso aos Navegantes* (1950) e *Nem Sansão Nem Dalila* (1954), que mesmo inspirados em fórmulas do cinema norte-americano, constituíram uma filmografia marcada pela brasilidade, evidenciando problemas da nossa sociedade, como transporte público, falta de água, o populismo na política etc.

Lançado em 1944, *Tristezas Não Pagam Dívidas* foi a primeira comédia carnavalesca da Atlântida e o primeiro dos 13 filmes estrelados por Oscarito e Grande Otelo trabalhando como dupla. O filme conta a história de um casal de viúvos que se encontram em um cemitério. Acontece que o viúvo (Jayme Costa) é sócia do falecido marido da personagem interpretada por Ítala Ferreira. Juntos, eles se divertem em festas e cassino, gastando o dinheiro que o falecido havia deixado para que a viúva caísse na farra. Oscarito interpretava o filho lunático da viúva, enquanto Grande Otelo comandava uma gafeira.

Devido a desentendimentos entre o diretor Ruy Costa e o dono do estúdio Moacyr Fenelon, o filme foi concluído por José Carlos Burle, que, segundo Sérgio Augusto, manteve o humor “nitidamente radiofônico” (AUGUSTO, 1993, p. 108) do colega. Ao escrever sobre o filme, um crítico do jornal *O Globo*, que assinava com as iniciais P. de L., captou a influência do teatro de revista na atuação dos intérpretes:

“Jayme Costa, Oscarito e Ítala Ferreira aparecem bem e embora nunca representem como artistas de cinema, mas como artistas de teatro, concorrem decisivamente para êxito do filme” (apud AUGUSTO, 1993: 108).

O humor radiofônico era marcante nos esquetes dos filmes do estúdio nos anos 1940. *Não Adianta Chorar* (1945), dirigido por Watson Macedo, teve seu argumento escrito por Eurico Silva, radionovelistas da Rádio Nacional. *Segura Essa Mulher* (1946), segunda comédia do diretor, conta com esquetes humorísticos consagrados no rádio e nos palcos.

Alvarenga e Ranchinho já haviam praticado no rádio uma surrealista laparotomia, extraindo da barriga do paciente facas, garfos e um pife-pafe batido. Mesquitinha já divertira os habitués do Cassino da Urca com as esquisitices do maestro Sinfonia. Para os frequentadores dos teatros da praça Tiradentes, a sátira às radionovelas, escrita pelo radialista Hélio do Soveral, pareceu um tremendo déjà-vu. (AUGUSTO, 1993: 111)

Em 1949, Macedo dirige *Carnaval no Fogo*, considerada a chanchada modelo por apresentar, segundo João Luiz Vieira, a fórmula de comédia musical que seria repetida pelos filmes do estúdio ao longo da década de 1950: a mistura dos bastidores do *show business*, que justificavam os números musicais, intriga policial, com lutas e perseguições, e as confusões causadas por uma troca de identidades. Além disso, o filme traz a célebre paródia de *Romeu e Julieta*, protagonizada por Oscarito e Grande Otelo. Os tipos representados no longa também seriam recorrentes no gênero: Anselmo Duarte é o herói charmoso e bem intencionado (papel que Cyll Farney também assumiria) auxiliado pelos personagens cômicos (Oscarito e Grande Otelo); Eliana é a típica mocinha carioca e José Lewgoy invariavelmente encarna um tipo mau-caráter inspirado pelo cinema americano – gângster, espião, bandido de faroeste.

A esse esquema narrativo básico, Macedo acrescentou personagens que sustentavam uma relação triangular entre herói, mocinha e vilão, notadamente no clima de cumplicidade que girava tanto ao redor dos bons, quanto ao lado dos maus, possibilitando as variações que se seguiriam até o final da produção da *Atlântida*, em 1962 (VIEIRA, 1987: 161)

O diretor Carlos Manga definia o esquema básico da chanchada da seguinte maneira: “1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido. Variação: mocinho é ingênuo no início, mas revela-se, por forçadas circunstâncias, um espertalhão” (AUGUSTO, 1993: 15). A mesma fórmula foi utilizada no ano seguinte

por Watson Macedo em *Aviso aos Navegantes* (1950), com a diferença que a história tinha como cenário um luxuoso cruzeiro.

A Atlântida tinha como principal acionista a maior exibidora brasileira, comandada por Luiz Severiano Ribeiro. João Luiz Vieira ressaltava a importância do esquema “produção-distribuição-exibição” para a popularidade dos filmes do estúdio: “A entrada do grupo assegurou, de imediato, maior penetração junto ao público dos filmes produzidos pela Atlântida em todo país, e definiu com mais precisão os parâmetros desse sucesso a fim de garantir sua perpetuação” (VIEIRA, 1987: 160).

A década de 1950 marcaria o apogeu das comédias cariocas, musicais ou não, sendo que a produção ficou concentrada nas mãos dos diretores José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga. Em 1952, Burle dirigiu *Carnaval Atlântida*, uma espécie de filme-manifesto do estúdio em resposta à criação da companhia Vera Cruz em São Paulo, que pretendia produzir cinema seguindo altos padrões de qualidade – o oposto do estilo esculachado da Atlântida, com suas produções rápidas e de baixo custo.

O filme faz uma paródia metalinguística ao focar a tentativa frustrada de se produzir um épico sobre Helena de Tróia no Brasil. O produtor Cecílio B. De Milho (Renato Restier) – referência ao diretor norte-americano Cecil B. DeMille, conhecido por seus grandiosos épicos bíblicos – deseja realizar a produção com todas as pompas de Hollywood e contrata o professor Xenofontes (Oscarito) para ser consultor do roteiro. Ao longo do filme, fica provada a impossibilidade de conduzir uma produção tão séria no país do carnaval. Segundo Vieira, “O subdesenvolvimento cinematográfico é assumido, e Helena de Tróia reaparece de forma carnavalesca” (Idem: 166). O autor resalta a influência do universo carnavalesco e de sua linguagem nas produções da época.

Dentro do universo maior do Carnaval, por exemplo, com sua dinâmica própria de inversões, sátiras e paródias, esses filmes denunciavam, ainda que na maioria das vezes de forma bastante ingênua, a existência de aspectos críticos do funcionamento da estrutura social (Idem: 168)

Augusto afirma que *Carnaval Atlântida* evidencia a dicotomia entre a cultura erudita e a popular, em que a primeira é degradada e a última prevalece:

Nenhuma outra fita do gênero brincou tão explicitamente com as labaredas da carnavalização, provocando a mais expressiva vitória simbólica do popular sobre o culto, da farsa sobre o épico, do esculacho sobre o solene e, como diria o professor Xenofontes, de

Dionísio sobre Apolo, já consignada numa chanchada (AUGUSTO, 1993: 122)

A paródia também marcaria a produção de Carlos Manga na década, em especial *Nem Sansão Nem Dalila* e *Matar ou Correr*, ambos de 1954. Jean-Claude Bernardet define a paródia como “uma avacalhação, um esculacho do modelo: ela degrada, macula o modelo opressor (...) Num jogo contraditório, ela ao mesmo tempo confirma o modelo enquanto tal e o degrada” (BERNARDET, 2009: 116).

Nem Sansão Nem Dalila é uma carnavalização do épico *Sansão e Dalila* (1949), de Cecil B. DeMille, em que Oscarito, um viajante do tempo, consegue, na malandragem, a peruca de Sansão. Utilizando a força bruta, ele engendra um golpe de estado em Gaza, instituindo um governo populista, que satiriza a política do então presidente Getúlio Vargas. O personagem de Oscarito institui o rádio unicamente para fins de propaganda política e declara que todos os dias do ano serão feriado – à exceção do Dia do Trabalho –, entre outras estripulias.

Na paródia *Matar ou Correr* chama a atenção o esmero da produção em reproduzir a atmosfera do western hollywoodiano em Jacarepaguá, local das filmagens. Se *Nem Sansão Nem Dalila* apresentou uma releitura carnavalesca de Gaza, com certo ar de improviso, *Matar ou Correr* tem mais reverência estética ao original *Matar ou Morrer* (1952), de Fred Zinnemann. A cenografia e até mesmo os tipos comuns do western se mantêm – à exceção dos cômicos Oscarito e Grande Otelo.

Ao final da década de 1950, os personagens que povoavam as comédias cariocas diversificaram-se, refletindo tipos populares. O cenário urbano transformava-se com o avanço da industrialização, promovida pelo governo de Getúlio Vargas. As cidades passaram a receber grandes fluxos migratórios do campo, o que ocasionou um rápido crescimento demográfico. Segundo João Luiz Vieira, as comédias cariocas passaram a refletir as classes populares, seu público-alvo. Novos cômicos entraram em cena – Zé Trindade, Violeta Ferraz, Zezé Macedo, Dercy Gonçalves, Ronald Golias, Costinha –, os cenários luxuosos de cassinos e boates deram lugar ao dia a dia suburbano e os galãs e mocinhas idealizados foram substituídos por caricaturas de tipos urbanos, revelando uma versão irônica da sociedade:

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 (VIEIRA, 1987: 174)

7.4 Humor no cinema paulista

Enquanto o esculacho e o espírito do carnaval dominavam os filmes de baixo orçamento do Rio de Janeiro, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 em São Paulo, buscou viabilizar filmes com uma produção mais cuidadosa e profissional. A Vera Cruz, no entanto, também representou as mudanças sociais vividas no país através da comédia. Um dos personagens mais célebres da filmografia paulista é o Jeca, tipo caipira interpretado por Amácio Mazzaropi. O personagem, matuto do campo deslocado na cidade, existe no cinema brasileiro desde *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), considerada a primeira comédia realizada no Brasil. Ao resumir a trama de *Nhô Anastácio*, Jean-Claude Bernardet sintetiza o que a figura do Jeca significava naquele Brasil em transformação:

Cidade ora corrompida e corruptora, dissolvedora do Brasil “autêntico”, ora redentora de um campo atrasado e oprimido, contradições do capitalismo que avança. Um honesto e ordeiro pai de família, de vida ilibada em algum interior, vai para a capital: é perdição. Fáceis seduções femininas, jogo, dinheiro, ladrões, negociantes desonestos, lá se vão honra e família. Até que uma esposa firme e generosa leve de volta o marido desgarrado para o sertão respeitável (BERNARDET, 2009: 107)

Entre o Brasil cosmopolita e o Brasil sertanejo está o Jeca, personagem que Mazzaropi encarnou em espetáculos de circo, no rádio e na televisão antes de levar para o cinema. Sua estreia acontece no longa *Sai da Frente* (1952), pela Vera Cruz. No estúdio, ele ainda estrelaria *Nadando em Dinheiro* (1953) e *Candinho* (1954) antes de participar de produções independentes e fundar a Produções Amácio Mazzaropi, a PAM Filmes.

Para Paulo Emílio Salles Gomes, a chegada de Mazzaropi ao cinema ajudou a diversificar a comédia popular. O autor o compara a Genésio Arruda, comediante que trouxe aos cinemas o personagem do caipira nos anos 1920: “Durante dez anos, foi Mazzaropi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira, embora não tivesse aquela crueza burlesca de seu antecessor, compondo um Jeca impregnado de um sentimentalismo que Genésio evitava” (GOMES, 1986: 76).

Segundo Sidney Ferreira Leite, a imensa popularidade de Mazzaropi se deve à linguagem utilizada nos filmes, simples e direta, abordando temas atuais, e à identificação entre espectador e personagem.

O contingente de espectadores dos filmes de Mazaropi era composto, em grande medida, pelos milhares de migrantes que se deslocaram do interior do país para as grandes e médias cidades brasileiras ao longo das décadas de 1950 e 1960 (...) O sucesso e empatia da personagem com as plateias que lotavam as salas de cinema justificam-se, pois o talento espontâneo e intuitivo de Mazaropi traduzia a sensação de que os seus espectadores eram mais modernos que o Jeca a quem assistiam nas telas (LEITE, 2005: 88)

Ao contrário da tendência das chanchadas até então, voltadas para classes populares, a classe média passa a figurar na comédia paulista. É o caso do longa *Família Lero-Lero* (1953). No filme, Walter D'Ávila interpreta um funcionário público oprimido pela rotina de trabalho e pela pressão da família, que o culpa pelas dificuldades financeiras.

7.5 As pornochanchadas

O Brasil adentra a década de 1970 debaixo do governo autoritário de Emílio Garrastazu Médici. Em 1968 foi instituído o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), que dava ainda mais poderes ao Executivo, iniciando o período mais violento do Regime Militar (1964 – 1985). Como consequência, os movimentos culturais e artísticos que fervilharam nos anos 60, inclusive no cinema, acabaram dispersando-se. No entanto, segundo José Mário Ortiz Ramos (1987), os impactos estéticos de movimentos como o Cinema Novo, o Cinema Marginal, dos teatros de Arena e Oficina e do Tropicalismo se fariam sentir neste novo contexto em que a progressiva industrialização da produção cultural vem acompanhada da censura.

Com a repressão cultural, a pornochanchada surgiu para ocupar uma faixa de mercado descoberta:

A legislação brasileira garantia uma cota bastante grande de dias anuais para a projeção de filmes brasileiros. A ditadura encerrava possibilidades de ocupar este mercado com filmes de arte, mesmo com os filmes provenientes do Cinema Novo que tiveram seu auge na década anterior (SELIGMAN, 2004)

Flávia Seligman define a pornochanchada como um subgênero da comédia que trazia para o contexto dos anos 1970, pós-revolução sexual, personagens conhecidos do público, misturando a tradição das comédias cariocas urbanas à influência das comédias eróticas italianas. “Trouxeram para os anos 60 e 70 os malandros eternizados pela chanchada dos anos 40 e 50. Ocuparam a orla da cidade mais linda e desejada do país, o Rio de Janeiro e, de quebra, estamparam a nova moda

das praias nacionais, o biquíni” (Idem). O “malandro”, presente nas chanchadas e nos sambas de morro, aparece repaginado nas pornochanchadas, fazendo uma contraposição aos lemas desenvolvimentistas do governo militar:

No caso da pornochanchada o malandro apenas foi retirado do morro e colocado na zona sul do Rio de Janeiro, pois era o que dava status na época, mas a essência era a mesma: não trabalhava e se dava bem, era um grande conquistador e ainda por cima bonito e charmoso. Como parte integrante do ideário popular, o malandro fez o maior sucesso. (Idem).

José Mário Ortiz Ramos enumera outros tipos que apareciam com frequência nos filmes do gênero: “Uma galeria de figuras, como o paquerador e o *playboy*, o marido traído, a virgem, a viúva disponível e fonte de secreta sexualidade e o homossexual perambulam pelas produções” (RAMOS, 1987: 406). A nudez feminina, os títulos sugestivos e piadas de duplo sentido garantiram a popularidade do gênero, que esteve entre as maiores bilheterias da década de 1970. Segundo o autor, das 25 maiores bilheterias entre 1970 – 1975, nove são pornochanchadas.

Filmes como *Como Era Boa a nossa Empregada* (1973) e *Ainda Agarro Essa Vizinha* (1974) vão além das piadas sexuais e aproximam-se da comédia de costumes, pela maneira com que retratam a classe média, satirizando os valores e os falsos moralismos, fazendo o público rir de situações com as quais se identifica. Ao falar de *Ainda Agarro Essa Vizinha* Jean-Claude Bernardet ressalta que, mesmo tratando-se de uma comédia erótica, o filme se assenta sobre valores conservadores:

(...) é conservador o *happy end* que reúne o mocinho e a mocinha, assim como é conservadora a sua dramaturgia herdada do velho *vaudeville* e do teatro de revista, com a sua virgem, a velha tia caçadores, a bicha, o pretendente bocó etc. O filme nem propõe uma crítica de valores nem elabora novos tipos a partir da situação social em que se baseia. (BERNARDET, 2009: 210)

Seligman aponta que o humor de duplo sentido consagrado nas pornochanchadas pode ser visto ainda hoje na televisão: “Tanto é a prova que deu e dá certo que esta mesma fórmula utilizada na chanchada e na pornochanchada passou para os programas populares de televisão vistos até hoje com os mesmos ingredientes” (SELIGMAN, 2004).

Conforme pudemos observar ao longo do capítulo, a comédia brasileira foi sendo reconfigurada, espelhando as dinâmicas da nossa sociedade. Ao estudarmos o conceito de gênero, no capítulo seguinte, entendemos que essas transformações nos

códigos narrativos são recorrentes, devido à sua forte relação com o público a que se destina.

8. Transformações do gênero na hipermodernidade

O conceito de gênero foi adaptado ao cinema a partir da teoria literária. Segundo Graeme Turner, o termo é “empregado para descrever o modo como grupos de convenções narrativas (envolvendo trama, personagem e mesmo locais ou cenário) se organizam em tipos reconhecíveis de entretenimento narrativo – filmes de faroeste ou musicais, por exemplo” (TURNER, 1997: 45). Segundo o autor, ele depende de uma tripla negociação que envolve o público e suas expectativas; o cineasta e a narrativa que propõe; e os produtores, representantes da indústria cinematográfica.

O conjunto de códigos narrativos e visuais que determinam o gênero permite ao público reconhecer o tipo de narrativa que está assistindo. Turner salienta o aspecto intertextual do gênero: ele pressupõe que o espectador assiste a um filme em um contexto de outros filmes, além das ideologias e normas sociais vigentes, que contribuem para delinear suas expectativas. A explicação de Pavis sobre a teoria dos gêneros na literatura também é elucidativa para o cinema:

(...) a teoria dos gêneros examina, bem mais que o “arranjo” interno das peças ou dos espetáculos: ela examina sua inserção nos outros tipos de texto e no contexto social, o qual fornece uma base de referência a toda literatura (PAVIS, 2008: 182)

O estabelecimento dos gêneros reforça a ideia de cinema como mercadoria, já que se oferece ao público algo reconhecível e de eficácia comprovada. Turner lembra que, no cinema comercial, é mais difícil quebrar padrões narrativos: “Esses filmes precisam de suas rotas taquigráficas costumeiras para operar com eficiência” (TURNER, 1997: 86). Mesmo as tentativas de parodiar ou subverter o gênero dependem da familiaridade do público em relação às convenções.

O autor ressalta a importância do familiar e do convencional nos meios de comunicação de massa:

Nas artes populares, a percepção individual não tem o lugar privilegiado de que desfruta nas formas mais elitistas, como a literatura. Em vez disso, o prazer vem do familiar, do reconhecimento de convenções, da repetição e reafirmação (Idem: 89)

Para Frederic Jameson, o espectador, isolado no contexto da cultura de massa, encontra conforto nos estereótipos de gênero e na repetição. “O ‘público’

atomizado e em série da cultura de massa quer ver a mesma coisa vezes e vezes a fio, daí a urgência da estrutura de gênero e do signo genérico” (JAMESON,1995: 19).

Por dependerem fortemente do público e do contexto em que se inserem, os gêneros são dinâmicos e se modificam junto com a sociedade. Utilizando o *western* como exemplo, Christian Metz (1980) traça a evolução do gênero, desde a fase clássica, passando pela autoparódia, pela contestação do gênero, até a desconstrução e a crítica deste. Para o autor, os filmes

determinam-se, em larga escala, uns em relação aos outros (...), respondem-se, *citam-se*, parodiam-se, ‘ultrapassam-se’, e todos estes jogos de *contextura* (a palavra devendo ser considerada em sentido forte e preciso) contribuem de modo muito central para fazer caminhar, em direção ao seu desenvolvimento ininterrupto, a produção do texto infinito e coletivo que o cinematógrafo nos apresenta (METZ, 1980: 181)

Desta maneira, o conceito de gênero se transforma com as mudanças culturais. Atualmente, a sociedade encontra-se inserida no contexto do pós-modernismo. Robert Stam associa o pós-modernismo à pluralidade, multiplicidade, hibridismo e arte que tende a se autorreferenciar. Segundo o autor,

A teoria contemporânea do cinema deve necessariamente confrontar os fenômenos abarcados pelo escorregadio e polissêmico termo “pós-modernismo”, um termo que implica a ubiquidade global da cultura de mercado, um novo estágio do capitalismo no qual a cultura e a informação se transformam em setores estratégicos para a luta (STAM, 2010: 328)

Para o autor, a era pós-moderna promove uma conjunção entre o econômico e o cultural, resultando em uma “estetização da vida cotidiana”, que caracteriza a produção artística contemporânea. Stam classifica a arte pós-moderna como “irônica e reflexiva” (Idem: 332). No entanto, o autor denuncia que por trás da ironia da linguagem artística na pós-modernidade existe, não a acidez satírica, mas uma neutralidade autocomplacente:

A expressão estética mais típica do pós-modernismo não é a paródia, mas o pastiche, uma prática neutra e vazia de imitação, sem qualquer sentido satírico ou de indicação de alternativas, nem tampouco qualquer mística de “originalidade” além da pura orquestração irônica de estilos mortos, de que resultam a posição de centralidade ocupada pelo intertextual e o que Jameson denomina “canibalização randômica de todos os estilos do passado” (Idem)

Os gêneros se reciclam e se justapõem e as barreiras entre ficção e documentário se relativizam. Além disso, no contexto pós-moderno, as distinções

entre alta cultura e baixa cultura tendem a dissolver-se devido à apropriação da arte erudita e popular pela cultura pop. No campo do audiovisual, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy ressaltam que a distância entre o cinema de arte e o cinema comercial tem sido encurtada:

A confusão crescente ligada à aliança dos contrários é uma das tendências da nova era do cinema. De repente, a cultura de massa não é mais o que se distingue ostensivamente, no modo negativo, da cultura de elite; esses dois territórios se intercambiam, se imbricam, se interpenetram de mil maneiras, criando um cinema tendencialmente misto (LIPOVETSKY; SERROY, 2009: 70)

Ao falar sobre a evolução do cinema, Lipovetsky e Serroy tecem o conceito de hipermodernidade, nova realidade em que a tela de cinema perdeu o espaço privilegiado como referência e passa a ser mais uma entre as muitas telas que são mediadoras de nossas experiências culturais. Para os autores, a retórica do cinema contemporâneo exacerba o conceito de pós-modernidade:

Por muito tempo a tela de cinema foi a única e a incomparável; agora ela se funde numa galáxia cujas dimensões são infinitas: chegamos à época da tela global (...)Tela de vídeo, tela em miniatura, tela gráfica, tela nômade, tela tátil: o século que começa é o da tela onipresente e multiforme, planetária e multimidiática. (Idem: 12)

Para os autores, o cinema hipermoderno emergiu a partir dos anos 1980, época em que acelerou-se o processo de globalização. A realidade, hoje fragmentada e intertextual, nem sempre foi assim. No período da história do cinema denominado por Lipovetsky e Serroy de *modernidade clássica*, que vai entre os anos 30 e os anos 50, o cinema era a principal diversão popular e, através de gêneros consolidados, garantia sua popularidade junto ao público de massa. “Enquadrado por normas genéricas, temáticas, morais, estéticas, esse cinema é o do roteiro, dos grandes nomes, das produções de estúdio” (Idem: 19). Esse modelo contrasta com a situação atual do gênero no cinema, marcado pelo hibridismo.

A dinâmica hipermoderna envolve, segundo Lipovetsky e Serroy, tecnologias, meios de comunicação, economia, cultura, consumo e estética. Dentro desse contexto, os autores concebem a ideia de tela global, possibilitada pelas tecnologias de comunicação e informação. As telas se multiplicam e passam a ser usadas como interface para nossas relações com o mundo. A consequência disso é a criação de uma rede, a qual os autores chamam de “ecranocracia”, em que coexistem essas diferentes telas: “A arte (arte digital), a música (videoclipe), o jogo (videogame),

a publicidade, a conversação, a fotografia, o saber, nada mais escapa completamente às malhas digitais da nova ecranografia” (Idem: 23). O cinema se insere nessa nova realidade, ainda que não seja mais hegemônico, como reforçam os autores:

Permanece o cinema uma referência cultural de primeiro plano quando os filmes são cada vez mais suplantados, nos índices de audiência, pelos seriados e telefilmes? Aliás, é ainda justificado traçar uma nítida fronteira entre filme de cinema e filme de televisão quando muitos filmes de cinema são estruturados por uma estética televisiva, e quando alguns telefilmes são realizados por diretores de cinema com atores e às vezes até orçamentos equivalentes aos do cinema? Isso sem falar na concorrência de todas as outras imagens, de todas as outras telas: da publicidade, do videogame, do clipe, dos aparelhos digitais, da Web (Idem: 13)

Essa profusão de telas e novas referências estéticas e culturais influenciam na reconfiguração dos gêneros. É cada vez mais raro encontrarmos narrativas que apresentem um gênero canônico puro, sem traços de hibridismo. As convenções consagradas pelo cinema clássico de Hollywood se encontram em constante mutação, como destacam Lipovetsky e Serroy:

Essa incerteza se impõe tanto mais ao espírito quando vemos a sacrossanta distinção dos gêneros, sempre aplicada por Hollywood, ser ela própria erodida por misturas, contaminações, mestiçagens. Os gêneros canônicos evoluem para gêneros híbridos: o filme policial vira *thriller*, o de ação vira horror; o filme histórico não hesita em flertar com o fantástico, com a comédia paródica, com o filme de artes marciais; o desenho animado põe-se a falar de temas graves aos adultos; e uma comédia, *A Vida É Bela*, conta o Holocausto... (Idem: 102).

Tendo em vista a fragmentação da sociedade hipermoderna, é natural que o cinema passe a refletir essa diversidade que emerge na forma de variados nichos de consumo. Longe dos filmes feitos para toda família que reinaram no cinema norte-americano até os anos 1960, hoje há que se considerar um público cada vez mais segmentado, com gostos, expectativas e necessidades distintas. Os estereótipos tradicionais de gênero não são mais suficientes para espelhar a complexidade do espectador hipermoderno.

Sob a pressão de uma sociedade fragmentada, o cinema leva em conta problemas e temas outrora descartados ou tratados segundo estereótipos perfeitamente convencionais. Agora as crianças, os adolescentes, os velhos, os casais divorciados, os solteiros, os gays, as lésbicas, os negros, os deficientes, os desviantes, os estilos de vida mais heterogêneos são tratados por eles mesmos (Idem: 16)

9. Análise fílmica

Para tornar a análise mais didática, os filmes foram divididos em cinco blocos dramaturgicos. O objetivo dessa estrutura é descrever momentos chave para a compreensão da história, traçando o desenvolvimento dos personagens ao longo da trama. As análises procuram destacar as influências na linguagem dos filmes, as características dos personagens e a maneira com que os longas dialogam com a cultura globalizada.

9.1 *Cilada.com* (José Alvarenga Jr, 2011)

O longa-metragem *Cilada.com* é baseado na série de TV *Cilada* (2005 – 2009), criada por Bruno Mazzeo – roteirista e protagonista da série e do filme. Segundo Andrew Horton (2000), a comédia é a melhor forma de entender os assuntos mais relevantes para uma sociedade em dado momento histórico. Corroborando essa afirmação, uma das principais características da série é abordar temas correntes, principalmente sobre comportamento e relacionamento. A versão cinematográfica segue a mesma linha.

O filme tem como personagem principal Bruno, um publicitário que trai a namorada Fernanda diante de todos em um casamento. Como vingança, Fernanda posta na internet um vídeo íntimo do casal de uma “transa inesquecível” que dura apenas alguns segundos. Humilhado, Bruno quer recuperar sua imagem, primeiro filmando depoimentos de ex-namoradas, depois tentando registrar uma performance que comprove sua competência. Quem o ajuda nessa empreitada é o cinegrafista de casamentos Marco André, o Marconha, que também produz curtas-metragens experimentais.

A análise destaca as características do humor apresentado no filme, as influências da linguagem televisiva, da comédia romântica e da comédia escrachada norte-americana, conhecida pelo estilo chulo e por tratar de temas considerados “vulgares”. Em seguida, estabelece-se o perfil dos personagens, ressaltando suas funções na narrativa cômica. Na última parte da análise, identificou-se características do cinema hipermoderno em *Cilada.com*. Enfatizou-se o aspecto metalinguístico da narrativa, que se constrói a partir de referências ao próprio meio audiovisual, bem como a disseminação do espírito cinematográfico em nosso dia a dia, ilustrado no filme pela obstinação do protagonista em produzir um vídeo para postar na internet.

9.1.1 Estrutura

- **A traição** – É apresentado o casal protagonista do filme, Bruno e Fernanda. Bruno trai a namorada no casamento da prima dela, diante dos convidados. É a primeira ação do filme e acontece logo no prólogo, sem muitas explicações. Fernanda promete vingar-se (“Você me paga!”).

- **O vídeo** – Conhecemos mais detalhes a respeito de Bruno, como seu local de trabalho e sua incapacidade de dizer que ama a namorada. Aqui aparecem personagens secundários que estarão presentes ao longo do filme (a faxineira Augusta, o colega de trabalho Gerson, o amigo Sandro). O protagonista descobre o vídeo da ejaculação precoce postado na internet por Fernanda por meio dos colegas de trabalho. Bruno procura remediar os efeitos negativos do vídeo filmando depoimentos de ex-namoradas sobre ele. A experiência não dá certo, já que elas ressaltam mais defeitos do que qualidades. Bruno tenta pedir desculpas a Fernanda, mas fica claro que a namorada só vai perdoá-lo quando ele declarar seu amor por ela.

- **Pornô caseiro** – Bruno procura alternativas para o seu problema. Um pai de santo questiona sua masculinidade. Surge a ideia de gravar um bom desempenho do protagonista para reparar os danos causados pelo vídeo. O desafio é encontrar uma mulher que tope ir para cama com Bruno. Para auxiliar o protagonista, entra o cineasta e cinegrafista de casamentos Marconha. A ideia é gravar a transa sem que a parceira sexual descubra. O vídeo da transa apressada torna-se viral e começa a afetar a vida profissional de Bruno.

- **Pornô profissional** – Com a dificuldade em registrar sexo espontâneo, Marconha sugere recorrer a uma prostituta para encenar uma sequência pornô dirigida por ele mesmo. O vídeo divulgado por Fernanda provoca uma discussão sobre ejaculação precoce na TV. A parceria entre Bruno e Marconha é interrompida depois que Marconha registra uma transa, sem avisar que a parceira de Bruno era um travesti.

- **Redenção** – Após um vexame na TV, Bruno é afastado do trabalho. A ideia de produzir um vídeo resposta enfraquece, assim como a importância do vídeo que deu origem à história, aceito pelo protagonista como fenômeno passageiro. Ele aceita um encontro romântico – sem câmeras – com Mônica, uma linda colega de trabalho que tem mau hálito, o que impossibilita qualquer tipo de contato físico. Mônica o convence a se abrir com Fernanda. Bruno faz as pazes com Marconha. Aliado a Mônica e Marconha, Bruno admite seus erros e declara seu amor a Fernanda publicamente, em plena festa de aniversário da namorada, por meio de uma enorme projeção na parede da cobertura onde acontece a celebração.

9.1.2 Influências

Cilada.com alterna comédia pré-edipiana e comédia edipiana, definidas por Andrew Horton (1991), utilizando conceitos da teoria psicanalítica. O primeiro estilo remete à uma fase da infância anterior ao conhecimento das regras sociais, de liberdade e dos desejos satisfeitos, traduzida no humor anárquico. O segundo diz respeito ao compromisso e à necessidade de pertencer à sociedade, e encontra sua expressão na comédia romântica e no *sitcom*. O humor anárquico é característico da comédia *stand-up*, que permeia *Cilada.com*. A estrutura narrativa ágil e episódica, associada à linguagem televisiva, favorece às *gags* visuais exageradas – por vezes escatológicas, como na sequência de sonho em que Bruno se imagina em um grupo de reabilitação para ejaculação precoce. O *stand-up* aparece literalmente em um momento do filme. A narrativa – de frágil coesão – é bruscamente interrompida pela performance de um comediante no palco. Usando uma camiseta com os dizeres *New York Fucking City* – referência à cidade-natal de humoristas de *stand-up* notórios como Woody Allen e Jerry Seinfeld – ele faz piada a respeito do vídeo do protagonista, que nesse ponto já se tornou viral.

Além do humor televisivo, é possível identificar influências da comédia norte-americana escrachada, que trata de assuntos considerados “ofensivos” ou “de mau gosto” pelo senso comum, com linguagem chula e enfoque no sexual e no escatológico. Esse tipo de humor foi consagrado por filmes como *Pork's – A Casa do Amor e do Riso* (Bob Clark, 1982), *American Pie – A Primeira Vez é Inesquecível* (Paul Weitz, 1999) e diretores como os irmãos Peter e Bobby Farrelly (*Debi & Lóide* –

Dois Idiotas em Apuros, Quem Vai Ficar com Mary, Eu, Eu Mesmo e Irene), o diretor, produtor e roteirista Judd Apatow (*O Virgem de 40 Anos, Superbad – É Hoje*) e o humorista Sacha Baron Cohen, que atinge o extremo do anárquico em filmes como *Borat – O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América* (Larry Charles, 2006).

No entanto, se o humor pré-edipiano é base para as *gags* que pontuam o filme, sua macroestrutura tem os contornos da comédia romântica, edipiana. Após o empenho para produzir um vídeo redentor de seu orgulho masculino – jornada que se prova infrutífera –, o protagonista se vê, ao final da trama, pronto para assumir o compromisso com a namorada. Como ressalta Andrew Horton sobre as características Edipianas da comédia romântica:

A maioria das comédias concerne romance (nova comédia) de uma forma ou de outra, e romance requer concessão pessoal e integração social, tradicionalmente representada no casamento ao final²³ (HORTON, 1991: 11)

A estética de *sitcom* e de comédia romântica norte-americana também influencia na direção de arte do filme, polida e neutra, conferindo aos cenários (apartamento de solteiro, escritório de publicidade, restaurante japonês, cobertura do prédio) uma qualidade genérica, sem marcas de regionalismo. Como acontece nas *situation comedies*, a maior parte da ação se desenrola em ambientes fechados – a casa do protagonista ou seu local de trabalho.

Momentos clichês de comédia romântica norte-americana – cena em que Bruno tenta pedir desculpas a Fernanda debaixo da chuva, em frente ao apartamento da namorada – contrastam com o comportamento sexual agressivo de personagens como Suzy, que logo após a cena da chuva aborda Bruno de maneira direta: “ ‘Cê quer me comer?’”. Da mesma forma, o humor picante é permeado por certo conservadorismo. O filme mostra uma cena de sexo com um travesti, porém a transa entre os protagonistas acontece sempre debaixo das cobertas.

Ao contrário do que acontecia com as chanchadas eróticas dos anos 1970, não há nudez no filme. No entanto, é possível identificar resquícios da pornochanchada na maneira como o sexo é abordado em *Cilada.com*: a ênfase é maior no cômico do que no sensual. Além disso, o filme se aproxima da comédia erótica

²³ No original: “Most screen comedy concerns romance (new comedy) of one form or another, and romance requires personal compromise and social integration, as traditionally in the final marriage”. Tradução sugerida pela autora.

brasileira dos anos 70 ao adotar um ponto de vista masculino em relação ao sexo. No entanto, ele ironiza esse olhar machista ao fazer piada sobre inseguranças masculinas.

Muitas das *gags* do filme são visuais, sendo o humor resultado da possibilidade de um evento ter diferentes interpretações a depender do ponto de vista. No prólogo, as sombras de Bruno e da amante são projetadas para os convidados do casamento, enquanto o pai da noiva, desavisado da ação que acontece atrás dele, conta histórias da família. A movimentação das sombras confere duplo sentido às histórias do pai, chocando os convidados e provocando o riso do público. O humor pela incongruência de interpretações também é utilizado quando Marconha recebe a faxineira Augusta no apartamento de Bruno pensando que ela é uma prostituta.

9.1.2 Personagens

Andrew Horton define quatro tipos básicos de personagens cômicos:

O contador de piadas corriqueiro que não tem ‘personalidade’; o comediante stand-up que tem uma persona pública consistente; o personagem estereotípico ‘posicionado da maneira mais conveniente para a punchline e o personagem cômico totalmente delineado’²⁴ (HORTON, 1991: 10)

O protagonista Bruno pode ser caracterizado como “o comediante *stand-up* que tem uma persona pública consistente”. Isso porque o personagem é familiar ao público, não só por ter surgido em uma série de TV, mas por tentar aproximar-se do homem comum em suas apreensões, inseguranças e lugares comuns machistas – portanto, de fácil identificação. Além disso, como é próprio do humor *stand-up*, o personagem confunde-se com seu intérprete, inclusive no nome.

Bruno é o herói cafajeste, característico da pornochanchada, que não consegue se comprometer seriamente. A princípio, ele quer apenas recuperar seu orgulho masculino, porém, ao longo da história, o personagem passa por uma transformação redentora e, ao final, acaba assumindo o compromisso com Fernanda (comédia Edipiana). Essa é a diferença fundamental entre o herói cafajeste da pornochanchada e o interpretado por Bruno Mazzeo: enquanto o primeiro se dava bem, o personagem Bruno tem suas expectativas frustradas ao longo de todo o filme e, ao final, aprende a lição e se conforma às convenções sociais de romance e relacionamento.

²⁴ No original: “The everyday joke teller who has no ‘character’, the stand-up comic with a consistent public persona; the stereotypical character ‘positioned according to needs of the punch line’ and the fully drawn comic character”. Tradução sugerida pela autora.

O filme conta com uma coleção de personagens secundários estereotipados, entre os quais se destaca Marconha, o cinegrafista de casamentos maconheiro que aspira a ser um curta-metragista artístico. Sua maior referência é um cineasta esloveno chamado Smirilhova, que ninguém conhece. O personagem funciona como o auxiliar do herói em sua empreitada para gravar um vídeo pornográfico.

Sandro é “o contador de piadas corriqueiro que não tem ‘personalidade’ ”. Entende-se que o personagem é um amigo comum entre Bruno e Fernanda, que aparece de maneira pontual para aconselhar o protagonista. Todas as falas do personagem têm tom cômico, acentuado pelo fato de que ele usa frases de efeito em inglês.

Não há preocupação em desenvolver a personagem Fernanda. A namorada existe apenas em função do protagonista. Nós a conhecemos através das lembranças de Bruno – por meio de *flashbacks* (salto para trás no tempo diegético do filme) de momentos do namoro – e em situações em que os dois aparecem juntos. Raramente ela é vista sem que o protagonista esteja presente. De sua vida pessoal, sabe-se apenas que ela é garçonete em um restaurante japonês.

Outros personagens que aparecem esporadicamente são a faxineira Augusta – referência à empregada doméstica, presente no cinema brasileiro desde as chanchadas –; Mônica, beldade muda que ao final revela que tem mau hálito; Gerson, o colega de trabalho engraçadinho; Dr. Leoni, chefe intransigente; Suzy, mulher sexualmente agressiva em busca de um “homem objeto”, o pai de santo charlatão etc.

9.1.3 Níveis de metalinguagem

Robert Stam ressalta que o ato de referenciar outras obras tem função importante na cultura popular pós-moderna. A cultura pop, produzida e consumida de maneira industrializada, rompe com as definições tradicionais de cultura erudita e popular ao apropriar-se dessas formas, colocando-as no mesmo patamar de produto cultural. O cinema, da mesma maneira, combina e rearranja referências de procedências diversas.

Encontramos aqui um cinema recombinante e replicante, no qual o fim da originalidade segue de par com o declínio das utopias. Em uma era de remakes, sequências e reciclagens, vivemos no reino do já dito, do já lido e do já visto; já se esteve lá, já se fez isso (STAM, 2010: 333)

Cilada.com segue essa linha fazendo alusão a elementos da cultura pop contemporânea. O fato de o protagonista trabalhar em uma agência de publicidade é uma estratégia que permite a inserção de elementos como a campanha presidencial de Barack Obama – e o famoso slogan *Yes, we can* – e até mesmo a figura do vampiro adolescente, disseminada entre os jovens. Esses dois elementos, a princípio díspares, se unem em uma peça publicitária preparada por Bruno para uma campanha de conscientização dos perigos de beber e dirigir. Os personagens buscam uma linguagem atraente para o público jovem em sua campanha. Da mesma maneira, o filme, cujas aspirações são francamente comerciais, também se esforça para dialogar com esse público, ao utilizar atores famosos da TV, por exemplo.

O próprio cinema – e a linguagem audiovisual – é um elemento importante no quadro referencial de *Cilada.com*, sendo que o motivo da quebra de equilíbrio inicial da narrativa é um vídeo pornográfico caseiro divulgado na internet. Esse elemento motivador ilustra a maneira como a cultura cinematográfica está entranhada no cotidiano. As novas tecnologias tornaram mais fácil a realização do registro. Segundo Lipovetsky e Serroy, na hipermodernidade, o ato de gravar imagens é tão disseminado que o cinema passa a alimentar o cinema. Ou seja, filmes passam a citar outros filmes com frequência e até mesmo utilizam falsos filmes, produzidos pelo próprio realizador, como elementos constitutivos de sua narrativa – como é o caso de *Cilada.com* e o vídeo pornográfico que atormenta o protagonista:

(...) a citação ultrapassa amplamente a simples autorreferência: ela se torna cada vez mais um meio de exprimir o que o filme tem a dizer, ou mesmo de desenvolver seu próprio movimento narrativo através de um outro filme. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009: 127)

O cinema permeia momentos importantes da narrativa de *Cilada.com*. O objetivo do protagonista ao longo da história é produzir um vídeo amador de sexo para divulgar na rede mundial de computadores e eliminar os efeitos negativos do vídeo que foi o elemento propulsor da trama.

A “cultura telânica” – expressão usada por Lipovetsky e Serroy para referir-se à multiplicidade de telas que fazem parte de nosso dia a dia (cinema, televisão, notebook, *smartphone*, câmeras digitais) – disseminada entre os consumidores de produtos culturais molda a maneira com que vemos o mundo. Segundo Lipovetsky e Serroy: “O indivíduo das sociedades hipermodernas passa a olhar o mundo como se fosse cinema, este constituindo as lentes inconscientes pelas quais ele vê a realidade onde vive” (Idem: 29).

Com sua obsessão pelo registro cinematográfico de uma boa performance sexual, o protagonista de *Cilada.com* reafirma esse traço da cultura contemporânea, ressaltado pelos autores:

Para além dos programas audiovisuais, o espírito cinema se apoderou dos gostos e dos comportamentos cotidianos, no momento em que as telas do celular e das câmeras digitais conseguem difundir o gesto cinema à escala do indivíduo qualquer (...) Se o público visita menos as salas escuras, maior é o seu desejo de filmar, seu desejo de cine-narcisismo, mas também de espera do visual e da hipervisualidade do mundo e de si mesmo (Idem: 26)

Um elemento interessante de metalinguagem no filme e que ilustra essa disseminação da cultura cinematográfica é o personagem Marconha, que é, ao mesmo tempo, cineasta e cinegrafista de casamentos. Marconha tem como principal referência um fictício cineasta esloveno chamado Smirilhova. Ele chega a exhibir sua trilogia de curtas-metragens experimentais: *Destruição*, que mostra tijolos sendo destruídos por uma marreta, enquanto a narração em *off* repete a frase “A morte dói”; *Construção*, que mostra “a tinta secando na parede” e *Reconstrução*. O filme ironiza o tratamento artístico e a linguagem metafórica pretendidos por Marconha, que acaba contratado para filmar uma fita pornográfica caseira.

Além de ironizar o cinema de autor, o filme também faz pastiche do cinema pornográfico, quando Marconha contrata uma prostituta para atuar no vídeo caseiro. A interpretação exagerada da prostituta (que resume o ato sexual a gritos e guinchos) e seu jeito de falar errado (“menas”, “resistrar”, “personagi”) impossibilitam a consumação do ato. No entanto, diferentemente da sátira - que toma posicionamento político em sua crítica -, o pastiche é complacente e ideologicamente neutro (ver capítulo 7, página 45).

O filme referencia e faz piada com diversas formas de projeção de imagens: o ato da traição é visto através da projeção de vídeos caseiros inocentes; em um flashback de Bruno, os protagonistas fazem sexo em um cinema vazio, com imagens de explosões de um filme de ação ao fundo; e a declaração de amor final também é projetada na parede, como se fosse um vídeo publicitário.

Mesmo a televisão é alvo de ironia. A humorista Dani Calabresa interpreta a apresentadora do *Regina Kelly Show*, programa de auditório que discute relacionamentos com a plateia, enfatizando a baixaria. Bruno vai ao programa para se defender, porém o direito de resposta acaba virando um debate muito parcial sobre ejaculação precoce.

O relacionamento do casal de protagonistas é discutido em foro público, mediado pela internet e pela TV. A traição é testemunhada por todos; a vida sexual do casal é ridicularizada na rede mundial de computadores e até mesmo a reconciliação é projetada para todos os convidados da festa. No entanto, ao longo da trama, a importância do vídeo (elemento propulsor da ação) diminui, evidenciando a efemeridade dos fenômenos de internet. No pós-modernismo, os meios de comunicação adquirem uma importância a mais na medida em que são os mediadores das relações pessoais, segundo destaca Robert Stam: “A contribuição mais importante do pós-modernismo é a ideia de que praticamente todas as lutas políticas contemporâneas são disputadas no campo de batalha simbólico da mídia” (STAM, 2010: 336).

9.2 O Homem do Futuro (Cláudio Torres, 2011)

Andrew Horton afirma que a comédia no cinema encontra suas raízes tanto nas tradições cômicas das culturas que a produzem, como na própria cinematografia de comédia disponível. O autor ressalta, porém, um traço do cinema que diferencia as obras cômicas produzidas para esse meio:

Mas há ao menos um aspecto do cinema que ajudou a moldar a comédia nos filmes. Falo da habilidade que o filme tem de destruir e manipular o tempo e o espaço para propósitos próprios. Se, como sugeri, muito da comédia envolve fantasia, festividade, desejos, tentativas de satisfação de desejos, uma inversão de normas da sociedade, e, portanto um sentimento de prazer e liberdade, então a habilidade de “brincar” com tempo e espaço oferece ao diretor de comédias um espectro de possibilidades quase ilimitado²⁵ (HORTON, 1991: 19)

O Homem do Futuro toma essa noção de maneira literal ao narrar as aventuras de um viajante do tempo que, munido dessa habilidade especial, pretende transformar a sua existência. Brincando com *flashbacks* e *flashforwards* – salto para frente no tempo diegético do filme –, o filme nos leva a diferentes versões do passado do protagonista e nos apresenta três realidades possíveis de presente. Essencialmente uma comédia romântica, o longa tece os conflitos internos e frustrações do

²⁵ No original: “But there is at least one aspect of film that has helped to shape film comedy. I am speaking of film’s ability to destroy and manipulate time and space for its own purposes. If, as I have suggested, much of the comic involves fantasy, festivity, wishes, attempts at wish fulfillment, a turning upside down of the norms of everyday society, thus a joyous, free-wheeling sense of pleasure and freedom, the the ability to play with time and space offers the comic filmmaker an almost limitless spectrum of possibilities”. Tradução sugerida pela autora.

personagem principal em situações que fogem da realidade cotidiana e se desenvolvem no plano fantasioso da ficção científica.

Ao descrever os personagens principais do filme, a análise ressalta o aspecto multifacetado do protagonista. O longa apresenta três versões diferentes do personagem principal, cada uma com uma função distinta na trama. Em seguida, enfoca-se o hibridismo que marca a construção do gênero na cultura pós-moderna, aspecto ilustrado em *O Homem do Futuro*, que usa a ficção científica para contar uma história de amor. Além disso, detectaram-se elementos da cultura pop utilizados na construção narrativa do filme – em especial na trilha sonora, que pontua momentos importantes da trama – e influências de outros filmes.

9.2.1 Estrutura

- **Trauma:** Filme inicia com *flashback* em forma de sonho que será revisitado ao longo da história. O protagonista Zero é apresentado: um cientista frustrado, excêntrico professor universitário. O personagem é encarregado de um projeto revolucionário para uma nova forma de energia. Sandra, sua chefe, questiona o equilíbrio mental do cientista e ameaça tirar o projeto dele. O trauma da vida de Zero nos é mostrado aos poucos em trechos de *flashback*. Através desse recuo, conhecemos Zero quando estudante universitário – à época, ele era conhecido por seu nome real, João –, Helena, seu grande amor, o namorado dela, Ricardo, e seu melhor amigo, Otávio. Desesperado com a possibilidade de perder o projeto, Zero testa a máquina e vai parar em 22 de novembro de 1991, data em que o evento mais traumático de sua vida acontece, envolvendo os personagens citados.

- **Passado alterado:** Enquanto Zero delibera se muda ou não o episódio traumático, trechos de sua história com Helena são mostrados em *flashbacks*. Helena se declara a João (Zero do passado) e os dois consumam a relação. Zero se revela a João e conta segredos do futuro, embora este não queira ouvir. Sabemos que o personagem será humilhado publicamente por sua amada. Episódio é visto no *flashback* de Zero, mas não se concretiza. João usa informações para evitar humilhação e mudar o futuro. João promete vida de luxos e riqueza para Helena e os dois se beijam. Zero desaparece.

- **Homem do futuro:** Zero viajante no tempo acorda em uma realidade futurista e luxuosa, onde ele é o homem mais rico do Brasil. Primeira decepção: Helena não faz parte de sua vida e ele está envolvido em uma briga judicial com Otávio, seu melhor amigo. Helena está presa por culpa de Zero e o odeia, assim como o melhor amigo. Nasce uma nova resolução: convencer o João universitário que é errado mudar o passado.

- **Consciência:** Zero volta ao passado para convencer João que mudar o passado é errado. As três versões do personagem se confrontam: Zero do passado, do presente e do futuro. Zero do futuro revela a Helena e a Sandra, sua futura chefe e aliada, toda a verdade. Helena e o herói marcam encontro para 2011 (prova do amor verdadeiro). Todos os viajantes do tempo desaparecem.

- **Novo futuro:** Zero do futuro aparece no presente e destrói a máquina do tempo. O herói encontra-se com Helena conforme o combinado. O protagonista perde emprego por ter destruído pesquisa científica, porém Sandra, sua aliada, aparece milionária e é revelado que ela sabia desde o começo que o personagem voltaria no tempo. O herói termina rico, na companhia dos amigos e da mulher amada.

O paralelismo é um aspecto marcante da narrativa do filme, que nos apresenta uma mesma situação repetidas vezes, a cada momento, ressaltando diferentes aspectos e apresentando informações novas que aprofundam gradualmente nossa percepção do evento, no caso, o trauma sofrido pelo protagonista Zero, que é humilhado diante de todos pela namorada, quando era universitário nos anos 1990. O personagem atribui ao evento todas as infelicidades que aconteceram em sua vida desde então.

Bordwell define o paralelismo como “o processo pelo qual o filme permite ao espectador comparar dois ou mais elementos distintos ressaltando suas similaridades”²⁶ (BORDWELL; THOMPSON, 1986: 37). Em *O Homem do Futuro*, o protagonista passa pela mesma situação ao longo do filme, mas, a cada vez, a trama sofre interferências que modificam o curso da história. Segundo ressalta Horton, a

²⁶ No original: “(...) the process whereby the film cues the spectator to compare two or more distinct elements by highlighting some similarity”. Tradução sugerida pela autora.

repetição, tanto verbal quanto visual, é também um elemento de humor: “Se foi engraçado uma vez, será engraçado novamente, especialmente com leves variações”²⁷ (HORTON, 2000, p. 26). O longa aproveita o potencial cômico da repetição em falas dos personagens (o protagonista tem um bordão: "Eu quero que você fique absolutamente calmo e confie em mim") e situações que são retomadas, mas com modificações causadas por interferências dos personagens.

9.2.2 Personagens

Em *O Homem do Futuro*, o protagonista Zero se desdobra em três diferentes tipos: ele é ao mesmo tempo herói, vilão e mocinho romântico. Ainda que sejam tipos recorrentes nas narrativas clássicas, o fato de serem facetas de um mesmo personagem corrobora a tendência fragmentária da narrativa pós-moderna. Segundo Lipovetsky e Serroy, a globalização traz consigo uma enorme gama de referenciais que produzem narrativas fractais, algo que também se nota na composição dos personagens, cada vez mais multidimensionais: “Na hora da globalização hipermoderna, as identidades se misturam, tornam-se voláteis, descompartimentadas e caleidoscópicas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009: 95).

A “confusão” de identidades é o que faz a complexidade do protagonista de *O Homem do Futuro*, cuja personalidade é desconstruída e reconstruída ao longo da história. Isso reforça a ideia de “dessubstancialização do sujeito”, que segundo Robert Stam é uma das características do pós-modernismo: “Transmutação do antigo ego estável em um construto discursivo fragmentado formatado pela mídia e pelos discursos sociais” (STAM, 2010: 329). Os figurinos utilizados pelas diferentes versões do protagonista durante a sequência da festa à fantasia são reveladores quanto à função de cada um na trama.

Zero não se encaixa nas definições de personagem cômico. Diferentemente dos cômicos tradicionais, o protagonista não tenta ganhar a empatia do público, aparecendo no início do filme como um gênio frustrado, mal-humorado, infeliz e histérico – quase louco. A arrogância, o exagero em seus maneirismos e a interpretação caricata aproximam o personagem da figura do cientista louco, tipo comum nas chanchadas dos anos 1950, que frequentemente representava o vilão da história.

²⁷ No original: “If it’s funny once , it will be funny again, especially with slight variations”. Tradução sugerida pela autora.

O Zero que nos é apresentado no início do filme carrega a amargura de uma vida não realizada e pretende modificar os rumos de sua história de qualquer jeito, passando por cima de questões éticas e morais relacionadas a mudanças de eventos passados. Sua obsessão por transformar o passado e, conseqüentemente, o futuro o converte no vilão da trama. De fato, o personagem compõe uma figura bizarra perambulando pelo cenário da festa desvairado, com o rosto escondido por trapos para não ser reconhecido.

Sua tendência obscura é ressaltada quando há o confronto entre as três versões do personagem. O Zero do futuro, curado de suas ambições de poder, apresenta a consciência de que não é correto mudar o passado, voltando ao cenário da festa com o objetivo de evitar um futuro catastrófico. Vestido como astronauta, ele é o herói da história, que tenta impedir as ações do cientista louco e obcecado.

João é o Zero universitário, jovem e ingênuo, que ainda não era conhecido pelo apelido pejorativo que o perseguiria pelo resto da vida. Romântico e inexperiente, João é inseguro e acaba manipulado pelo Zero vilão. Quem o salva é o Zero herói. Apaixona-se por Helena, a menina mais bonita da universidade, e custa a acreditar que seu amor é correspondido. Seu papel é passivo, na maior parte da história. Vai à festa fantasiado de príncipe, o que corrobora sua essência romântica. Ao final, quem prevalece é o herói astronauta, que aparece na realidade do cientista louco, substituindo-o.

Helena, objeto da obsessão de Zero, é uma musa idealizada, linda, inteligente e de personalidade forte. Na construção do romance com João, é Helena quem toma as iniciativas. Ainda que a personagem tenha um desenvolvimento secundário em relação ao do protagonista, Helena é quem desencadeia momentos importantes da história: é ela quem dá a fantasia de príncipe a João e canta no palco o tema do filme, *Tempo Perdido*, da banda de rock Legião Urbana. Além disso, ela é a responsável pelo trauma e pela ruína de Zero.

9.2.3 Mistura de gêneros e referências estrangeiras

O tema da viagem no tempo é caro à ficção científica e começou a ser explorado na literatura europeia e norte-americana no século XVIII, no contexto das transformações sociais e políticas na Europa, tomada pelos ideais iluministas e burgueses. Uma das obras mais notórias sobre o tema é *A Máquina do Tempo* (1895),

de H.G. Wells. A máquina do tempo utilizada pelo protagonista do livro – refletindo os avanços tecnológicos proporcionados pela Revolução Industrial – viria a influenciar os filmes de ficção científica norte-americanos. Segundo Luiz Vadico, “A mediação por máquinas seria a preferida da produção Hollywoodiana, reflexo de uma sociedade industrializada onde as máquinas intermediam e mediatizam boa parte dos relacionamentos humanos” (VADICO, 2001)²⁸.

Com o tempo, a ficção científica sofreu transformações e hoje dificilmente a encontramos em sua forma clássica. Da mesma maneira, é possível constatar que o mote da viagem no tempo ainda é bastante explorado no cinema, associado a diferentes gêneros, como a comédia – a exemplo do longa *De Volta para o Futuro* (1985), de Robert Zemeckis –, a ação – *O Exterminador do Futuro* (1984), de James Cameron – o romance – *Te Amarei Para Sempre* (2009), de Robert Schwentke – e mesmo a fantasia – *Meia-Noite em Paris* (2011), de Woody Allen.

De Volta para o Futuro tem grande influência no roteiro de *O Homem do Futuro*, que também é estruturado em função da resolução dos paradoxos temporais criados pelo protagonista viajante no tempo, utilizando uma abordagem leve, com ênfase no cômico. O clímax de ambos os filmes acontece em meio a uma celebração – um baile de formatura, no caso de *De Volta para o Futuro*, e uma festa à fantasia da universidade em *O Homem do Futuro*. No caso do filme brasileiro, a ficção científica aparece nos contornos de uma comédia romântica, onde o protagonista modifica tempo e espaço para conseguir seu *happy ending* com a mulher amada.

Ao contrário do cinema norte-americano, o cinema brasileiro não tem tradição alguma no gênero da ficção científica. No entanto, o tema da viagem no tempo já apareceu em nossa filmografia – não por acaso, sob o pretexto da comédia – na chanchada *Nem Sansão, Nem Dalila* (1954), de Carlos Manga. No filme, os personagens acidentalmente viajam para o Reino de Gaza, antes de Cristo, tumultuando a ordem local. Porém, é importante ressaltar que a intenção de Carlos Manga não era fazer um filme de ficção científica; o que mais o interessava era parodiar o épico de Cecil DeMille, *Sansão e Dalila* (1949). A viagem no tempo foi apenas um expediente para transportar os humoristas para os tempos bíblicos. Não há

²⁸ VADICO, Luiz. A “Viagem no Tempo” Através de Suas Mediações Um Panorama Sobre o Surgimento e Evolução do tema através da Literatura e do Cinema. 2001. Disponível em http://www2.anhembri.br/publique/media/mestrado_comunicacao/viagem_no_tempo.pdf. Acessado em 2 de julho de 2012.

ênfase na parafernália técnica que possibilita a viagem no tempo; pelo contrário, a volta ao passado se dá através de um artifício mágico, que ao final se revela um delírio do protagonista.

O Homem do Futuro nos apresenta diferentes aspectos de um único evento, cada vez revelando detalhes mais profundos a respeito dele. Ainda que surjam elementos novos a cada retorno que o protagonista faz ao passado, existem aspectos básicos e situações que se repetem. Bordwell nos ensina que a repetição é um elemento básico para nossa compreensão da estrutura de qualquer filme. Para apreendermos a história, é necessário que sejamos capazes de reconhecer personagens, cenários e situações que são reiterados ao longo do filme. Às repetições mais sutis que, ao longo do filme, nos revelam detalhes importantes sobre a trama e os personagens, dá-se o nome de *motif* (motivo). A narrativa de *O Homem do Futuro* é fundamentada na repetição e reconfiguração de elementos do passado do protagonista.

Mais sutilmente, ao longo de qualquer filme, podemos observar repetições de tudo, desde diálogos e trechos de música até posições de câmera, comportamento do personagem e ação da história (...) Chamaremos de motivo *qualquer elemento significativo repetido* em um filme. Um motivo pode ser um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som ou até um traço do personagem²⁹ (BORDWELL, THOMPSON, 1986: 37)

Um motivo forte é a canção *Tempo Perdido*, do Legião Urbana, cantada pelo protagonista e seu par romântico diante do público. A canção marca um momento de libertação do personagem e ressalta o próprio tema do filme. A trilha sonora, composta por hits nacionais e internacionais que marcaram os anos 1990, traz elementos que não são apenas referências da cultura pop, mas funcionam de maneira a evidenciar aspectos importantes da história. Na cena de amor entre João e Helena, a canção *Creep*, do Radiohead – banda inglesa de rock alternativo –, toca ao fundo, reforçando o senso de deslocamento e introspecção do protagonista, que não pertence ao mesmo mundo de seu par romântico. Quando Zero volta à festa vestido de astronauta para impedir um futuro catastrófico, o tema é *It's the End of the World as We Know It (And I Feel Fine)*, hit da banda norte-americana REM.

²⁹ No original: “More subtly, throughout any film we can observe repetitions of everything from lines of dialogue and bits of music to camera positions, character’s behavior, and story action. It is useful to have a term to help describe formal repetitions, and the most common is the term *motif*. We shall call any significant repeated element in a film a motif. A motif may be an object, a color, a place, a person, a sound, or even a character trait”. Tradução sugerida pela autora.

Ao buscar suas referências em uma cultura pop universalizada, ao reciclar e reinterpretar padrões, *O Homem do Futuro* encaixa-se na tendência hipermoderna de criar o novo a partir do que já existe. Lipovetsky e Serroy têm uma interpretação positiva dessa característica do cinema contemporâneo.

Longe de significar um vazio criativo, a reciclagem do passado coloca o cinema numa posição que lhe permite reinventar-se constantemente: nem repetição, nem volta atrás, mas lógica neomoderna buscando seus recursos no antigo para criar o novo (LIPOVETSKY; SERROY, 2009: 126)

Robert Stam (2010) reforça que o uso de referências, provenientes ou não do universo cinematográfico, faz parte de um jogo lúdico estabelecido com o espectador que possibilita a ostentação do capital cultural através do reconhecimento das citações sonoras ou visuais. Assim, constitui-se o cinema a partir de uma colcha de retalhos referencial, em que cada fragmento contribui para a construção de um novo sentido.

Portanto, não são incômodas as semelhanças entre *O Homem do Futuro* e *De Volta Para o Futuro*, por exemplo. Ao contrário, em um contexto de pós-modernidade caleidoscópica, o espectador encontra satisfação e conforto ao reconhecer alusões a filmes ou quaisquer outras obras que lhe são familiares.

9.3 A Mulher Invisível

O filme de Cláudio Torres apresenta um triângulo amoroso entre dois amigos e uma vizinha, acrescido de um elemento surreal: uma mulher idealizada, fruto da imaginação do protagonista. Abalado por um divórcio, Pedro inicia um relacionamento com Amanda, uma mulher imaginária que ele acredita ser real. Enquanto isso, Vitória, sua tímida vizinha, acompanha a vida do protagonista através da parede e o deseja secretamente, ainda que ele nem note sua existência. Pedro conta com os conselhos de Carlos, o melhor amigo, que acaba se apaixonando por Vitória, sem saber que ela é vizinha de Pedro.

Na análise, destacou-se o caráter universal da trama e dos personagens de *A Mulher Invisível*: ao representar hábitos e neuroses urbanas, com enfoque nos relacionamentos amorosos, o filme espelha uma cultura que não tem raízes regionais, mas é comum a todas as metrópoles do mundo. Em seguida, descrevem-se os aspectos conservadores da comédia romântica, gênero que permeia todos os filmes analisados,

mas que, em *A Mulher Invisível*, contrasta com uma premissa surreal, característica da comédia anárquica.

9.3.1 Estrutura

- **Ruptura** – Vitória, casada com um policial grosseiro, nutre amor platônico pelo vizinho Pedro, que também é casado e apaixonado pela mulher. Ela acompanha a vida do casal através da parede do apartamento e ouve quando a esposa de Pedro anuncia o divórcio. Pedro se desestabiliza e é reintroduzido à vida de solteiro pelo amigo, Carlos. Decepcionado com as mulheres, Pedro se isola em seu apartamento. Três meses depois da separação, o protagonista encontra-se recluso, obcecado pela ex-mulher, rodeado de fotos, poemas e cartas que nunca serão entregues. Amanda, a mulher imaginária, aparece à sua porta como uma vizinha pedindo uma xícara de açúcar.

- **Recuperação** – Viúva há três meses, Vitória segue os conselhos da irmã, Lúcia, e tenta aproximação com Pedro, mas foge ao ouvi-lo com Amanda. A mulher imaginária cuida de Pedro e ele se reestabelece, recupera a confiança e volta para o trabalho. Pedro conta a Carlos que encontrou uma mulher ideal, que tem os mesmos gostos que ele. Amigo alerta Pedro para que ele investigue o passado de Amanda antes de dizer que ela é o amor de sua vida. Pedro cruza com Vitória no corredor, mas não a nota: é como se a vizinha real fosse invisível.

Mulher imaginária – Pedro tenta apresentar Amanda a Carlos, mas ela “some”. Pedro diz a Carlos que quer se casar com Amanda e os amigos discutem. Com medo de ficar sozinho, Carlos resolve investir em Vitória, vizinha real de Pedro, a quem ele encontrou por acaso na rua. Pedro e Amanda saem para comemorar o noivado. Carlos vê Pedro sozinho no cinema e no restaurante, agindo como se estivesse acompanhado. Carlos confronta Pedro e pede uma foto de Amanda. Ao constatar que não há ninguém nas fotos, Pedro dá-se conta de que Amanda não existe. O protagonista vai ao encontro de Amanda. Vemos Pedro discutindo com ele mesmo. Ele expulsa Amanda, que implora para voltar. A mulher imaginária passa a persegui-lo no trabalho. Pedro perde o controle e é demitido. O protagonista começa a escrever sua história de amor com a mulher invisível e as vozes desaparecem aos poucos.

- **Vizinha real** – Vitória decide se isolar no interior de Minas Gerais, mas tenta aproximação com Pedro uma última vez. Pedro termina seu

livro sobre a mulher invisível. Vitória surge à sua porta pedindo açúcar, da mesma maneira que a mulher imaginária. O personagem desmaia e Vitória o leva ao hospital. Dopado, ele vê a vizinha eventualmente no quarto, mas não consegue ter certeza se ela é real ou não. Pedro estranha que Vitória saiba tanto da vida dele e pede a Carlos que se certifique de que Vitória existe. O amigo vai ao apartamento da vizinha, mas não encontra nada. Pedro se convence de que Vitória é fruto de sua imaginação e a expulsa do quarto.

- **Recaída e equilíbrio** – Pedro cruza com Vitória no elevador e a vê indo ao encontro de Carlos. O amigo confessa que está apaixonado por ela. Confuso e fragilizado, Pedro volta para os braços de Amanda. A mulher imaginária o convence a confrontar Carlos. Os dois seguem para o restaurante em que Carlos está jantando com Vitória e Lúcia. Desvairado, Pedro tenta contar a verdade para a vizinha. Os dois amigos a pedem em casamento, mas ela os rejeita. Dois anos depois, Pedro lança livro intitulado *Vitória*. Carlos quer reatar a amizade, reaparece casado, pai de trigêmeos. O amigo encoraja Pedro a ir encontrar Vitória em Minas Gerais. Vitória e Pedro se reconciliam, mas Amanda ainda espreita.

9.3.2 Universalidade

Nos outros filmes pudemos identificar elementos da filmografia e cultura brasileiras – tanto no humor quanto na construção de personagens e situações – misturando-se a fórmulas narrativas importadas. *A Mulher Invisível* segue a mesma linha, porém há uma ênfase maior nos traços genéricos que tornam o filme legível em qualquer contexto cultural. O cinema que visa ao grande público tem características em comum que extrapolam as peculiaridades das culturas que os produzem. Lipovetsky e Serroy salientam a vocação planetária do cinema, desde que foi popularizado pelos irmãos Lumière. Com a globalização e evolução das formas de comunicação, essa tendência foi exacerbada: filmes como *A Mulher Invisível* são direcionados às massas, que não têm nacionalidade, sexo ou religião. “Ele se dirige a um indivíduo médio ou universal, evitando chocar espectadores formados por culturas diferentes. É exatamente o contrário de uma arte elitista que exige uma formação e códigos específicos de leitura” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009: 40).

Os sotaques nos fazem crer que o filme se passa no Rio de Janeiro, porém o estilo de vida dos personagens – tipos urbanos, solteiros, de classe média –, que

dividem seu tempo entre trabalho, casa e diversões noturnas, poderia dizer respeito aos habitantes de qualquer cidade grande no planeta. Os ambientes mostrados – cinemas, restaurantes e boates – denotam uma rotina urbana, cosmopolita, que se opõe ao provinciano, ao regional. Mesmo a ênfase no trânsito desordenado – Pedro e Carlos trabalham como controladores de tráfego – exprime um sentimento de caos universal, de uma metrópole que, apesar de não nomeada, todos nós conhecemos.

Em uma escala global, destaca-se o poder de influência do cinema norte-americano, que desde o início assentou-se como indústria de entretenimento. O cinema de grande público brasileiro importa modelos narrativos consagrados na tradição de cinema entretenimento dos Estados Unidos, desde os musicais da Cinédia, até *A Mulher Invisível*. Esses modelos são facilmente adaptáveis, pois visam ao mercado global, como salientam Lipovetsky e Serroy:

A observação não é nova: as superproduções hollywoodianas visam desde o início um mercado mundial, apagando todos os aspectos que exigem chaves de compreensão particulares ou que ilustram dimensões nacionais ou provincianas. Foi proposto com razão, a esse respeito, o conceito de ‘filme mundo’, que resulta num modelo transnacional uniforme e edulcorado” (Idem: 65)

Assim, uma história como a apresentada em *A Mulher Invisível* é perfeitamente adaptável e compreensível em qualquer contexto cultural, pois é construída utilizando uma retórica simplista, de fácil acesso, que exige pouco esforço de fruição por parte do público. O isolamento em meio à multidão, a introspecção, a fantasia da alma gêmea, o medo profundo da solidão que assombra os personagens são sentimentos com que qualquer espectador contemporâneo pode se identificar.

9.3.3 Comédia romântica versus comédia anárquica

Um das características da comédia anarquista de Aristófanes é o fato de o protagonista tentar levar a cabo uma ideia tresloucada, que choca-se contra as normas sociais. Superados os obstáculos, o personagem conduz uma mudança radical em sua cultura, fato que ao final é celebrado com música, comida e vinho. É importante destacar que o protagonista não faz concessões, conseguindo exatamente o que ele deseja.

A Mulher Invisível carrega os elementos surrealistas e o humor de exageros que caracterizam a comédia anarquista. Porém, no cinema feito para o grande público, embora haja traços de humor anarquista na premissa das comédias, o

protagonista, ao final, rende-se às convenções sociais. Quando Lipovetsky e Serroy falam a respeito de um cinema universal que evita chocar o espectador com idiosincrasias culturais, podemos entender que o predomínio do formato da comédia romântica – observável em todos os filmes analisados – justifica-se também por esse empenho em oferecer uma experiência palatável e suficientemente branda ao espectador. O humor cru, ultrajante e perturbador da comédia anárquica, em sua forma pura, não encontra lugar nas salas dos *shopping centers*, onde o público busca ser constantemente assegurado de que, ao final, tudo ficará bem e um novo equilíbrio será estabelecido.

A celebração final não está no triunfo da ideia louca que Pedro tentou implementar, mas na adequação do indivíduo à sociedade através do romance. Ele encontrou alguém que o ama apesar de seus rompantes e não está sozinho. No caso do personagem Pedro, há o desejo de casamento, ou seja, de adequação social, desde o início do filme. A separação – quebra de equilíbrio – lança o elemento surrealista (anárquico) do filme, a mulher invisível, com que o personagem insiste em manter uma relação amorosa, ainda que ela não exista de fato.

Mesmo que tenha características conservadoras, a comédia romântica é útil para evidenciar contradições sociais, segundo destaca Andrew Horton:

Deste modo, a comédia romântica se torna um campo em que podemos explorar as contradições entre amor e sexualidade, honestidade e engano, desejo pessoal e decoro social, obsessões particulares e costumes públicos (...) Comédia romântica causa o riso, mas por causa de seu objeto e abordagem, demanda pathos também³⁰ (HORTON, 2000: 49)

O patético permeia o comportamento paranoico do protagonista Pedro, que se expõe de maneira ridícula ao sair com a mulher invisível em público. Sem o manto do humor, o personagem seria visto como um esquizofrênico que ouve vozes e fala consigo mesmo. A comédia, porém, nos distancia suficientemente do personagem de forma que suas atitudes doentias possam ser fonte de risadas. Isso corrobora as lições de Aristóteles, para quem o efeito cômico está ligado a defeitos e deformidades que o público considera inofensivos.

9.3.4 Personagens

³⁰ No original: “Thus romantic comedy becomes the playing field upon which we can explore the contradictions between love and sexuality, honesty and deceit, personal desire e social decorum, private obsessions and public customs (...) Romantic comedy calls for laughter, but because of its subject and approach it demands pathos as well”. Tradução sugerida pela autora.

Os personagens são apresentados em oposição, logo no prólogo: Pedro apaixonado, com mulher desinteressada, e Vitória, a vizinha romântica casada com policial insensível. O filme sugere desde o início que os dois deveriam ficar juntos. Como protagonista típico de comédia romântica, o objetivo de Pedro é o casamento. Porém, *A Mulher Invisível* exacerba essa noção, transformando-a em elemento cômico: o personagem é obcecado com a ideia de casamento, tão obcecado, de fato, que fabrica a companheira ideal em sua imaginação.

Pedro se opõe ao amigo Carlos, solteiro e caçador. Ao contrário da comédia anárquica, que não atenta para o desenvolvimento de personagem, a comédia romântica opera transformações nos personagens e em suas relações, como podemos observar especialmente em Carlos que, de solteirão, converte-se em um pai de trigêmeos. É importante notar que, ao longo da história, o espírito romântico de Pedro não é abalado. Mesmo com a chegada de Amanda e a descoberta do amor na porta ao lado, não se observam mudanças significativas em sua personalidade: ele inicia o filme obstinado em encontrar sua alma gêmea e esse desejo é satisfeito ao final, quando ele consegue Vitória – e Amanda dá sinais de que permanecerá em sua vida. Ou seja, comparado aos protagonistas dos outros dois filmes, Pedro é o que mais se aproxima do personagem principal da comédia anárquica, que não faz concessões e consegue o que quer ao final.

Se Pedro não passa por transformações radicais ao longo da trama, não se pode dizer o mesmo de Vitória. Inicialmente tímida e medrosa, a personagem contentava-se em amar o vizinho a distancia. Com a morte do marido, Vitória desabrocha aos poucos, encorajada pela irmã, Lúcia. Enquanto em *Cilada.com* e *O Homem do Futuro*, o desenvolvimento da personagem feminina é relegado ao segundo plano, em relação ao protagonista masculino, em *A Mulher Invisível*, Vitória ganha maior importância na trama. Até mesmo a relação de amizade entre o protagonista e seu auxiliar conselheiro Carlos – que dá maior ênfase ao núcleo masculino do filme – é espelhada entre Vitória e Lúcia. Se inicialmente Vitória era passiva e recatada, ao longo do filme ela torna-se sexualmente agressiva, chamando a atenção tanto de Pedro quanto de Carlos.

As mudanças começam quando Vitória, inconscientemente, passa a agir da mesma maneira que Amanda. A mulher invisível é fruto da fantasia de Pedro e, além de linda, está pronta a atender seus desejos e perdoar suas faltas. Ela o recebe de lingerie, limpa sua casa, assiste futebol e está sempre disposta ao sexo. Aos poucos,

Vitória adéqua-se ao papel de “mulher ideal” na ótica machista da cultura brasileira, ao ponto de Pedro achar que ela também é fruto de sua imaginação. Ou seja, ainda que a personagem passe por transformações, elas acontecem em função dos desejos do protagonista.

10. Considerações finais

Com base no quadro teórico exposto na monografia, podemos concluir que, ao longo do século XX, o cinema nacional de grande público, que de fato rendeu boa bilheteria, esteve, em grande parte, ligado à comédia. Essa característica estende-se a esse início de século XXI e inclui os filmes analisados nessa pesquisa: *Cilada.com* e *O Homem do Futuro* ocupam, respectivamente, a segunda e sexta posições em bilheteria entre os lançamentos brasileiros de 2011, e *A Mulher Invisível* foi o segundo filme nacional mais visto de 2009.

Outra tendência histórica que se confirma em relação ao gênero é o fato de a linguagem do humor no cinema ser fortemente influenciada por outras formas de entretenimento consagradas em nossa cultura. O teatro de revista e o rádio ajudaram a moldar as comédias dos anos 30 e 50. Mesmo os astros desses filmes já eram famosos por seu trabalho em outros meios, o que garantia o interesse do público. Mais recentemente, é a televisão que empresta sua linguagem episódica e ligeira aos filmes cômicos, bem como o discurso simplificado e o humor que se recusa a engajar-se através de uma sátira incisiva, mas prefere entreter a todos, sem causar perturbação, enfocando assuntos do cotidiano de seus espectadores.

No entanto, hoje a influência da televisão não se limita às formas de teledramaturgia da TV aberta nacional, mas também contempla as *situation comedies* americanas veiculadas na TV por assinatura, bem como o *stand-up*, que popularizou-se entre os novos humoristas brasileiros. A relação com a televisão é direta no caso de *Cilada.com* e *A Mulher Invisível*: o primeiro tem origem em uma série de TV e o segundo foi adaptado posteriormente ao meio. Ainda que tenha elementos fantásticos, os cenários e temas trabalhados por *A Mulher Invisível* aproximam o filme do espectador comum. O mesmo não acontece com *O Homem do Futuro*, que abandona as situações prosaicas urbanas e opta pelos expedientes insólitos da ficção-científica para contar a história de amor entre Zero e Helena.

Mesmo buscando inspiração no cotidiano, os filmes analisados não apresentam o aspecto satírico das comédias de costume, carregadas de críticas aos hábitos dos grupos sociais. Antes aproximam-se do pastiche, que, segundo Robert Stam (2010), é uma expressão estética típica do pós-modernismo, por ser neutro e vazio, preferindo imitar ironicamente a oferecer alternativas ou posicionar-se de

maneira mais contundente. O humor não confronta os modelos sociais existentes, mas os ratifica.

Se no passado, a crítica desprezava os filmes da Atlântida por seu baixo orçamento e rusticidade de produção, as comédias que hoje são sucesso de público trazem uma polidez maior. Há um cuidado ao reproduzir os ambientes habitados pela classe média brasileira, não de maneira realista, mas reafirmando um ideal estético de “bom gosto”, perpetuado pelas novelas e seriados norte-americanos.

A inspiração em filmes estrangeiros, que sempre dominaram as salas comerciais do país, também é algo que se nota no cinema de grande público nacional: desde os musicais norte-americanos, em relação às comédias carnavalescas da Cinédia e às chanchadas da Atlântida, até as comédias eróticas italianas, que têm características em comum com as pornochanchadas. Hoje, corroborando a hegemonia do cinema norte-americano em escala mundial, é a fórmula da comédia romântica, reproduzida nos campeões de bilheteria nacionais.

O conservadorismo não se observa somente nos aspectos estéticos do filme, mas também em seu discurso. Se mesmo a pornochanchada média não era ousada em sua dramaturgia que, na maioria dos casos, reafirmava o *status quo*, os filmes analisados são ainda mais conservadores, esquivando-se de posicionamentos polêmicos. *Cilada.com* utiliza um humor picante, que dispensa sutilezas em suas piadas sexuais, porém o sexo em si é apresentado como se estivesse sendo exibido em horário nobre da TV: debaixo das cobertas, sem a nudez dos protagonistas e através do ponto de vista masculino. O objetivo não é levantar discussões ou tecer críticas através das risadas, mas apenas oferecer uma diversão descompromissada.

Ao apropriar-se de fórmulas importadas, há a negação de uma estética própria, que é possível identificar nas chanchadas dos anos 1950, por exemplo. Os filmes analisados são feitos para uma audiência genérica, desterritorializada, cuja educação audiovisual é baseada na TV e no cinema hollywoodiano.

Como arte pop, o cinema de grande público nacional reveste-se de uma universalidade, de maneira a não chocar o espectador proveniente de outras culturas, conforme salienta Lipovetsky e Serroy (2009). Assume-se que o espectador identifique-se mais com valores importados e legitimados pela sua repetição em produtos culturais diversos do que com uma estética que traga marcas acentuadas de regionalismo. Isso é perceptível, sobretudo, em *A Mulher Invisível*, que representa as

neuroses e decepções de qualquer morador de grande cidade do planeta, com um humor genérico.

O humor anárquico encontra-se presente de forma pontual nos longas, com limites bem delineados. Para que os filmes sejam digeridos com facilidade pelo público, é necessária uma linguagem que não “ofenda”, não cause perturbação (o que é próprio do humor anárquico) ou traga questionamentos complexos. Como é típico da comédia romântica, ao final, os protagonistas dos três filmes estão prontos a assumir compromissos e integrar-se à sociedade através do casamento, ainda que tenham aprontados as maiores loucuras ao longo da trama. A celebração no último ato diz respeito não ao triunfo de uma ideia estapafúrdia, que mudará regras sociais (como acontece na comédia anarquista de Aristófanes), mas está relacionado ao fato de o protagonista ter encontrado o amor, acontecimento que reestabelece o equilíbrio.

A ideia de uma cultura pop universal, que rompe barreiras nacionais, devora hábitos e valores locais, remodelando-os e projetando-os a partir de uma perspectiva diferente implica uma complexidade que pode passar despercebida para quem analisa apenas as estruturas homogêneas de produtos culturais como os que destacamos na monografia.

Os filmes analisados ilustram características do cinema hipermoderno, em que as novidades são criadas a partir do que já existe. Para Lipovetsky e Serroy (2009), a reciclagem permite a reinvenção constante da linguagem, que está mais intertextual do que nunca. Em uma realidade em que o cinema não é mais hegemônico, ao invés de enfraquecer-se, o meio incorpora referências das mais diversas procedências: TV, internet, música pop, quadrinhos, literatura, artes plásticas – tudo passa a fazer parte do discurso cinematográfico. Nesse mosaico de alusões, encaixa-se o próprio cinema que, adentrando o século XXI, conseguiu compor um repertório significativo. *O Homem do Futuro* ilustra a importância que tais referências ganham na construção da narrativa, bem como *Cilada.com*, que incorpora em sua trama as diferentes telas que usamos para nos comunicar e nos entreter diariamente.

A comédia contemporânea nacional dá continuidade à tradição do gênero no nosso cinema, com seu discurso simplificado, adaptado de outros meios. O que muda é o fato de o quadro referencial ter ficado muito mais complexo. Os impactos que as novas tecnologias da informação causam em nosso modo de vida acontecem de maneira cada vez mais repentina. Não há tempo para adaptações. Nesse início de século, a comédia parece ser o gênero com a maior capacidade de acompanhar a

velocidade das transformações, por sua proximidade com o cotidiano e vocação para comunicar-se com grandes faixas de audiência. Cabe, porém, aos realizadores retomarem o tom satírico que é marca do humor brasileiro em seus melhores momentos. As chanchadas permanecem como exemplo de que é possível lucrar e entreter com o cinema nacional, porém sem perder a acidez e o olhar atento para as questões que mobilizam a nossa sociedade.

11. Bibliografia

ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível: na História do Pensamento*. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa. Guimarães & C^a Editores, 1961.

AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É um Pandeiro – A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. Brasília. Editora UnB, 2008.

BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio Sobre a Significação da Comichade*. São Paulo. Martins Fontes, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro – Propostas para uma História*. São Paulo. Companhia de Bolso, 2009.

_____. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Annablume, 2008.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Film Form – An Introduction*. Newbery Awards Records, New York, 1986.

CARROLL, Noël. *Notes on the Sight Gag*. In HORTON, Andrew (org). *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley / Los Angeles / Oxford, USA: University of California Press, 1991, pp. 25 – 42.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1986.

HORTON, Andrew (org.) *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley / Los Angeles / Oxford, USA: University of California Press, 1991.

_____. *Laughing Out Loud –Writing the Comedy Centered Screenplay*. Berkeley / Los Angeles / Oxford, USA: University of California Press, 2000.

JAMESON, Frederic. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro. Graal, 1995.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Tela Global – Mídias Culturais e Cinema na Era Hipermoderna*. Porto Alegre. Editora Sulinas, 2009.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro – Das Origens à Retomada*. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo. Perspectiva, 1980.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo. Editora Ártica, 1992.

RAMOS, José Mário Ortiz Ramos. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970 – 1987)*. In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art Editora, 1987, pp. 399 – 454.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso – A Representação Humorística na História Brasileira: da Belle Époque aos Primeiros Tempos do Rádio*. São Paulo. Companhia das Letras, 2008.

SELIGMAN, Flávia. *A Tradição Cultural da Comédia Popular Brasileira na Pornochanchada dos Anos 70*. 2004. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/159299629672313461185125523425022782797.pdf>. Acessado em 10 de abril de 2012.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. São Paulo. Papirus Editora, 2010.

TURNER, Graeme. *Cinema Como Prática Social*. São Paulo. Summus Editorial, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Papirus Editora. São Paulo, 2008.

VADICO, Luiz. *A "Viagem no Tempo" Através de Suas Mediações Um Panorama Sobre o Surgimento e Evolução do tema através da Literatura e do Cinema*. 2001. Disponível em http://www2.anhemi.br/publique/media/mestrado_comunicacao/viagem_no_tempo.pdf. Acessado em 2 de julho de 2012.

VIEIRA, João Luiz. *A Chanchada e o Cinema Carioca (1930 – 1955)*. In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Art Editora, 1987, pp. 129 – 187.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. L&PM. Porto Alegre, 2010.

12. Anexos

12.1 Lançamentos nacionais de 2009

#	TÍTULO	DISTRIBUIDORA	DATA LANÇAMENTO	CÓPIAS	SALAS	PÚBLICO	RENDA
1	SE EU FOSSE VOCÊ 2*	FOX	02/01/2009	310	315	6.112.851	50.543.885,00
2	A MULHER INVISÍVEL	WARNER	05/06/2009	216	220	2.353.136	20.498.576,00
3	OS NORMAIS 2	IMAGEM (WMIX)	28/08/2009	392	433	2.202.640	18.978.259,88
4	DIVÃ	DOWNTOWN (FREESPIRIT)	17/04/2009	165	194	1.866.235	16.492.461,11
5	O MENINO DA PORTEIRA	SONY/DISNEY (COLUMBIA)	06/03/2009	270	280	666.625	4.559.799,00
6	BESOURO	SONY/DISNEY (COLUMBIA)	30/10/2009	145	145	481.381	3.769.206,75
7	O GRILO FELIZ E OS INSETOS GIGANTES	FOX	09/01/2009	122	122	361.030	1.915.058,00
8	SALVE GERAL	SONY/DISNEY (COLUMBIA)	02/10/2009	170	186	316.077	2.640.159,02
9	JEAN CHARLES	IMAGEM (WMIX)	26/06/2009	153	167	292.471	2.448.735,02
10	XUXA EM O MISTÉRIO DE FEIURINHA	PLAYARTE	25/12/2009	197	215	250.109	1.766.416,65
11	O CONTADOR DE HISTÓRIAS	WARNER	07/08/2009	77	93	151.731	1.117.232,00
12	VERÔNICA	EUROPA (CANNES)	06/02/2009	104	129	103.905	740.059,02
13	BUDAPESTE	IMAGEM (WMIX)	22/05/2009	40	40	97.542	862.662,29
14	À DERIVA	PARAMOUNT E UNIVERSAL	31/07/2009	41	41	94.593	870.406,00
15	TEMPOS DE PAZ	DOWNTOWN (FREESPIRIT)	14/08/2009	40	52	91.732	787.179,00
16	SIMONAL - NINGUÉM SABE O DURO QUE DEI	RIOFILME	15/05/2009	24	24	71.462	689.787,63
17	DO COMEÇO AO FIM	DOWNTOWN (FREESPIRIT)	27/11/2009	9	24	69.413	640.604,92
18	AVENTURAS DO SURF II	PARAMOUNT E UNIVERSAL	27/03/2009	61	61	64.017	476.445,00
19	FIEL - O FILME	G7 CINEMA	10/04/2009	10	25	53.798	468.554,82
20	EMBARQUE IMEDIATO	EUROPA (CANNES)	11/12/2009	53	76	35.629	304.073,23
21	É PROIBIDO FUMAR	PLAYARTE	04/12/2009	35	42	33.291	303.276,38
22	PALAVRA (EN)CANTADA	FILMES DO ESTAÇÃO	13/03/2009	0	12	32.464	261.289,89
23	BELA NOITE PARA VOAR	PARAMOUNT E UNIVERSAL	13/03/2009	20	20	30.983	165.133,00
24	HERBERT DE PERTO	IMAGEM (WMIX)	09/10/2009	29	29	27.112	239.195,99
25	ALÔ, ALÔ, TEREZINHA!	IMOVISION (RESERVA NACIONAL)	30/10/2009	31	58	25.958	219.521,31
26	APENAS O FIM	FILMES DO ESTAÇÃO	11/06/2009	0	11	24.693	159.035,50
27	CINE CÔCORICÓ: AS AVENTURAS NA CIDADE	MOVIEMOBZ (RAIN)	17/07/2009	0	39	22.564	175.249,03
28	FLORDELIS - BASTA UMA PALAVRA PARA MUDAR	SERENDIP	09/10/2009	41	41	21.603	180.751,02
29	CORAÇÃO VAGABUNDO	PARAMOUNT E UNIVERSAL	24/07/2009	10	10	19.494	189.614,00
30	A FESTA DA MENINA MORTA	IMOVISION (RESERVA NACIONAL)	11/06/2009	3	14	15.743	127.935,30
31	LOKI - ARNALDO BAPTISTA	CANAL BRAZIL	19/06/2009	6	18	15.588	141.466,68
32	TITÃS - A VIDA ATÉ PARECE UMA FESTA	MOVIEMOBZ (RAIN)	16/01/2009	0	14	15.211	144.600,42
33	SE NADA MAIS DER CERTO	IMOVISION (RESERVA NACIONAL)	14/08/2009	6	16	12.681	101.066,36
34	PAULO GRACINDO - O BEM AMADO	FILMES DO ESTAÇÃO	01/05/2009	2	8	8.968	75.275,30
35	QUANTO DURA O AMOR?	PANDORA (PROVIDENCE)	02/10/2009	5	9	8.405	66.927,53
36	MOSCOU	VIDEOFILMES	07/08/2009	7	9	7.993	59.762,00
37	UM HOMEM DE MORAL	SUPERFILMES	05/06/2009	0	10	6.784	98.555,50
38	HOTEL ATLÂNTICO	ESPAÇO FILMES	13/11/2009	0	22	6.516	45.119,50
39	O MILAGRE DE SANTA LUZIA	MIRAÇÃO FILMES	28/08/2009	2	7	5.604	39.558,88
40	FILMEFOBIA	POLIFILMES	30/04/2009	6	7	5.199	34.381,00
41	GARAPA	DOWNTOWN (FREESPIRIT)	29/05/2009	5	5	4.698	34.882,24
42	CIDADÃO BOILESEN	IMOVISION (RESERVA NACIONAL)	27/11/2009	0	4	4.305	44.197,78
43	NO MEU LUGAR	DOWNTOWN (FREESPIRIT)	13/11/2009	6	14	4.119	25.713,36
44	WALDICK, SEMPRE NO MEU CORAÇÃO	PEQUENA CENTRAL	21/08/2009	0	8	3.591	17.076,50
45	A ERVA DO RATO	REPÚBLICA PUREZA	26/06/2009	1	3	3.511	31.400,00
46	PRAÇA SAENS PEÑA	RIOFILME	11/12/2009	0	5	3.196	30.066,55
47	AS CANTORAS DO RÁDIO	PANDA	11/06/2009	7	7	2.984	13.195,63
48	CINDERELAS, LOBOS E UM PRÍNCIPE ENCANTADO	PIPA	18/05/2009	0	6	2.978	11.616,50
49	FUMANDO ESPERO	GÁVEA FILMES (DE FELIPPES)	24/04/2009	0	7	2.967	18.974,50
50	PATATIVA DO ASSARÉ - AVE POESIA	SEREIA FILMES	02/03/2009	3	4	2.650	15.022,15

#	TÍTULO	DISTRIBUIDORA	DATA LANÇAMENTO	CÓPIAS	SALAS	PÚBLICO	RENDA
51	1983.. O ANO AZUL	VORTEX (INVÍDEO)	05/06/2009	2	2	2.313	23.001,98
52	A ILHA DA MORTE	IMOVISION (RESERVA NACIONAL)	08/05/2009	4	4	2.177	23.390,93
53	ADAGIO SOSTENUTO	PIPA	15/05/2009	0	3	2.107	9.556,50
54	CONTRATEMPO - UMA VALSA DA DOR	VIDEOFILMES	13/02/2009	0	6	2.045	11.098,75
55	23 ANOS EM 7 SEGUNDOS: 1977 - O FIM DO JEJUM CORINTHIANO	FOX	26/06/2009	7	7	1.718	14.936,00
56	MANHÃ TRANSFIGURADA	PANDORA (PROVIDENCE)	10/07/2009	3	3	1.414	9.158,00
57	ELIEZER BATISTA - O ENGENHEIRO DO BRASIL	ESPAÇO FILMES	27/11/2009	0	10	1.403	12.646,00
58	CORPO DO RIO	PEQUENA CENTRAL	16/10/2009	0	2	941	2.095,00
59	ANABAZYS	RIOFILME	27/03/2009	2	5	842	6.164,50
60	UM ROMANCE DE GERAÇÃO	FILMES DO ESTAÇÃO	07/08/2009	0	2	786	6.157,50
61	KFZ-1348	REC PRODUTORES	15/05/2009	1	1	736	2.616,00
62	UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA	POLIFILMES	06/11/2009	8	8	627	5.034,00
63	ENTRE OS DEDOS	POLIFILMES	07/03/2009	2	2	624	3.596,50
64	TOPOGRAFIA DE UM DESNUDO	T.A.O. PRODUÇÕES ARTISTICAS	20/11/2009	0	1	609	3.887,00
65	ZICO NA REDE	BUSINESS TELEVISION	03/07/2009	0	2	546	2.529,50
66	O DIÁRIO DE SINTRA	RIOFILME	11/12/2009	0	3	529	4.986,00
67	OURO NEGRO	PANDORA (PROVIDENCE)	11/12/2009	3	4	525	4.115,10
68	ENTRE A LUZ E A SOMBRA	VIDEOFILMES	27/11/2009	0	5	341	2.603,00
69	ESTÓRIAS DE TRANCOSO	POLIFILMES	16/10/2009	1	1	256	1.842,00
70	SEM FIO	PANDA	20/11/2009	1	1	248	1.560,00
71	MESA DE BAR ONDE TUDO ACONTECE	MIRASUL	23/10/2009	3	3	237	2.031,00
72	BATATINHA POETA DO SAMBA	PORTFOLIUM LABORATÓRIO DE IMAGENS	28/08/2009	1	1	221	1.863,00
73	A MORTE INVENTADA - ALIENAÇÃO PARENTAL	CARAMINHOLA PRODUÇÕES	05/06/2009	1	1	182	886,00
74	MISTÉRIOS	PANDA	20/11/2009	1	1	155	558,00
75	DOCE DE COCO	PANDORA (PROVIDENCE)	18/09/2009	1	1	98	559,00
76	VELHAS GUARDAS	PIPA	30/10/2009	0	1	54	75,00
77	BR-3 - A PEÇA	CASA AZUL	11/12/2009	N/D	N/D	N/D	N/D
78	BR-3 - O DOCUMENTÁRIO	CASA AZUL	11/12/2009	N/D	N/D	N/D	N/D
79	NADA VAI NOS SEPARAR	G7 CINEMA	21/08/2009	N/D	N/D	N/D	N/D
80	NAUFRÁGIO - MISTÉRIO E MORTE NA CATÁSTROFE DO PRÍNCIPE DE ASTÚRIAS	GINGA ELEVEN	25/12/2009	N/D	N/D	N/D	N/D
81	O FIM DA PICADA	CINEGRAMA FILMES	21/08/2009	N/D	N/D	N/D	N/D
82	SENHORES DO VENTO	YOULE FILMES	01/04/2009	N/D	N/D	N/D	N/D
83	SOM E FÚRIA	O2 FILMES	20/11/2009	N/D	N/D	N/D	N/D
84	VAMOS SUBIR, LEÃO	CANAL 3	20/03/2009	N/D	N/D	N/D	N/D
TOTAL				392	433	15.813.957	130.874.618,40

* Os dados de SE EU FOSSE VOCÊ 2 incluem os resultados obtidos em exibição em pré-estreia, em 2008.

Fonte: Ancine

12.2 Lançamentos nacionais de 2010

#	Título	Distribuidora	Lançamento	Cópias*	Salas	Público	Renda (R\$)
1	Tropa de elite 2	Zazen	8/10/2010	610	763	11.023.475	102.320.114,16
2	Nosso lar	Fox	3/9/2010	402	444	4.060.304	36.126.083,00
3	Chico Xavier	Sony/Disney (Columbia)	2/4/2010	343	392	3.412.969	30.279.033,00
4	Muita calma nessa hora	Europa (Cannes)	12/11/2010	151	178	1.343.433	11.676.684,59
5	O Bem Amado	Sony/Disney (Columbia)	23/7/2010	156	157	953.231	8.387.474,00
6	Lula, O Filho do Brasil	Downtown (Freespirit)	1/1/2010	300	360	848.494	7.065.555,90
7	High School Musical - O Desafio	Sony/Disney (Columbia)	5/2/2010	203	206	299.023	2.010.159,50
8	As Melhores Coisas do Mundo	Warner	16/4/2010	151	152	296.739	2.246.886,00
9	Quincas Berro D'Água	Sony/Disney (Columbia)	21/5/2010	110	110	272.862	2.125.551,50
10	A suprema felicidade	Paramount/Universal	29/10/2010	142	166	217.972	2.109.492,00
11	Aparecida, o milagre	Paramount/Universal	17/12/2010	238	275	172.374	1.373.549,00
12	5x favela – Agora por nós mesmos	Sony/Disney (Columbia)	27/8/2010	44	48	155.651	1.349.303,00
13	400 contra 1 – A história do Comando Vermelho	Playarte	6/8/2010	76	76	127.416	1.077.944,22
14	Federal	Europa (Cannes)	29/10/2010	51	63	113.420	985.378,16
15	Eu e meu guarda-chuva	Fox	8/10/2010	75	75	98.006	718.315,00
16	Uma Noite em 67	Videofilmes	30/7/2010	0	26	82.258	760.684,91
17	Amor por acaso	Playarte	10/12/2010	65	65	48.700	433.237,86
18	Em Teu Nome	Accorde Audiovisuais	28/5/2010	9	16	44.421	192.889,61
19	Segurança Nacional	Europa (Cannes)	7/5/2010	26	37	37.410	285.368,77
20	Soberano – Seis vezes São Paulo	G7 Cinema	17/9/2010	34	50	35.212	346.702,85
21	Como esquecer	Europa (Cannes)	15/10/2010	8	22	32.475	280.320,79
22	Sonhos Roubados	Europa (Cannes)	23/4/2010	22	29	28.562	199.440,08
23	Antes que o Mundo Acabe	Imagem (Wmix)	14/5/2010	12	13	26.868	202.557,67
24	Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo	Espaço Filmes (Spectateur)	7/5/2010	6	18	26.623	243.332,20
25	A Casa Verde	Accorde Audiovisuais	30/4/2010	10	12	26.343	82.008,94
26	Reflexões de um liquidificador	Bras Filmes	9/8/2010	7	7	24.149	176.323,29
27	Dzi Croquettes	Imovision (Tag Cultural/Reserva Nacional)	16/7/2010	2	9	23.687	227.115,71
28	José e Pilar	Espaço Filmes (Spectateur)	5/11/2010	20	20	22.629	211.368,74
29	O Homem que Engarrafava Nuvens	Espaço Filmes (Spectateur)	15/1/2010	6	15	19.247	150.684,50
30	Olhos Azuis	Imagem (Wmix)	28/5/2010	15	20	15.499	133.821,87
31	Cabeça a prêmio	Europa (Cannes)	20/8/2010	19	19	11.145	91.965,12
32	Histórias de Amor Duram Apenas 90 Minutos	Downtown (Freespirit)	12/3/2010	6	12	10.153	83.428,11
33	Utopia e Barbárie	Caliban	23/4/2010	1	19	9.572	74.824,88
34	Os Inquilinos	Pandora (Providence)	26/2/2010	4	9	8.198	64.308,34
35	Os Famosos e os Duendes da Morte	Warner	2/4/2010	10	10	7.747	64.897,00
36	As cartas psicografadas por Chico Xavier	Ciclorama	5/11/2010	0	22	7.431	60.280,74
37	Só Dez Por Cento é Mentira	Downtown (Freespirit)	22/1/2010	1	5	5.919	52.032,00

#	Título	Distribuidora	Lançamento	Cópias*	Salas	Público	Renda (R\$)
38	O Amor Segundo B. Schianberg	Espaço Filmes (Spectateur)	12/2/2010	6	9	4.273	37.731,20
39	Pachamama	Videofilmes	26/2/2010	0	6	4.257	33.585,00
40	Caro Francis	Imovision (Tag Cultural/Reserva Nacional)	8/1/2010	1	2	3.770	44.117,00
41	A guerra dos vizinhos	Polifilmes	24/9/2010	8	8	3.659	27.414,45
42	Vida sobre rodas	Sony/Disney (Columbia)	26/11/2010	16	17	3.466	34.735,00
43	Rita Cadillac, A Lady do Povo	Espaço Filmes (Spectateur)	9/4/2010	0	13	2.891	26.515,10
44	Netto e o domador de cavalos	Walper Ruas	17/9/2010	0	2	2.822	21.042,50
45	O sol do meio-dia	Pandora (Providence)	1/10/2010	5	5	2.777	22.110,18
46	Insolação	Europa (Cannes)	26/3/2010	3	3	2.395	19.467,19
47	Programa Casé – O que a gente não inventa, não existe	Espaço Filmes (Spectateur)	3/9/2010	1	11	2.346	17.017,00
48	Doce Brasil Holandês	M. Schmiedt Produções	21/4/2010	1	1	2.115	10.253,00
49	Um lugar ao sol	Símio Filmes	26/2/2010	0	1	1.809	9.312,00
50	O Grão	Usina Digital	16/7/2010	1	5	1.805	12.227,75
51	Terra deu, terra come	Videofilmes	1/10/2010	0	3	1.692	14.890,00
52	Bellini e o demônio	Santa Fé Filmes 1900	27/8/2010	0	3	1.661	14.122,00
53	Jards Macalé - Um Morcego na Porta Principal	Moviemobz (Rain)	5/3/2010	0	4	1.588	14.321,80
54	Todo Poderoso: O Filme - 100 Anos de Timão	Fox	30/7/2010	1	1	1.437	16.505,00
55	Morgue story - Sangue, baiacu e quadrinhos	Moro Comunicação	30/6/2010	0	2	1.205	6.908,00
56	Léo e Bia	Copacabana Filmes	17/9/2010	3	3	1.197	11.333,00
57	Elza	Gávea Filmes (De Felippes)	3/12/2010	0	4	994	5.094,50
58	Solo	Espaço Filmes (Spectateur)	21/5/2010	1	1	986	8.970,00
59	O Abraço Corporativo	Idéia Forte	18/6/2010	0	1	929	8.588,00
60	Elevado 3.5	Espaço Filmes (Spectateur)	4/6/2010	0	1	886	8.118,00
61	Cildo	Videofilmes	24/9/2010	0	3	848	7.915,00
62	Terras	Vitrine Filmes	17/9/2010	5	6	827	6.365,71
63	B1 - Tenório em Pequim	Espaço Filmes (Spectateur)	3/9/2010	0	9	679	7.002,00
64	Supremacia Vermelha	G7 Cinema	29/10/2010	0	2	547	5.401,14
65	A Alma do Osso	Filmes do Rio de Janeiro	28/5/2010	1	3	453	3.955,71
66	Cidade de Plástico	Paris (SM)	22/1/2010	2	2	433	4.066,00
67	Acácio	Teia filmes	19/11/2010	2	4	431	3.375,00
68	A falta que me faz	Teia filmes	19/11/2010	2	3	387	3.304,40
69	Grêmio 10x0	G7 Cinema	29/10/2010	0	2	379	3.697,49
70	Fluidos	Polifilmes	27/8/2010	1	1	300	2.644,00
71	Depois de Ontem, Antes de Amanhã	Vega Filmes	23/4/2010	1	1	85	908,00
72	Ao Sul de Setembro	Polifilmes	21/5/2010	1	1	59	702,00
73	Crítico	Cinemascópio	23/2/2010	ND	ND	ND	ND
74	Luto Como Mãe	TV Zero Cinema	20/8/2010	ND	ND	ND	ND
75	Meu Mundo Perigo	Vitrine Filmes	10/12/2010	ND	ND	ND	ND
Total				3.397	4.063	24.006.005	214.742.831,13

**O SADIS considera apenas o número de cópias em película. A diferença entre nº de cópias e nº de salas corresponde às exibições em formato digital / 3D.

Fonte: Ancine

12.3 Lançamentos nacionais de 2011

#	Título	Gênero	Distribuidora	Data de Lançamento	Salas no Lançamento	Público	Renda (R\$)
1	De Pernas pro Ar	Ficção	Downtown (Freespirit)	31/12/2010	346	3.095.894	27.528.799,59
2	Cilada.com	Ficção	Downtown (Freespirit)	08/07/2011	389	2.998.560	28.293.851,66
3	Bruna Surfistinha	Ficção	Imagem (Wmix)	25/02/2011	347	2.166.461	19.965.570,51
4	Assalto ao Banco Central	Ficção	Fox	22/07/2011	307	1.964.893	18.648.246,14
5	O Palhaço	Ficção	Imagem	28/10/2011	267	1.388.202	13.314.064,40
6	O Homem do Futuro	Ficção	Paramount/Universal	02/09/2011	291	1.215.600	11.551.776,00
7	Qualquer Gato	Ficção	Disney	10/06/2011	206	1.190.855	10.719.147,00
8	Víps	Ficção	Paramount/Universal	25/03/2011	180	593.855	5.881.648,00
9	As Mães de Chico Xavier	Ficção	Paris (SM)	01/04/2011	441	517.330	4.598.470,13
10	Desenrola	Ficção	Downtown (Freespirit)	14/01/2011	133	330.771	2.675.493,64
11	O Filme dos Espíritos	Ficção	Paris	07/10/2011	160	320.489	3.092.649,38
12	Onde Está a Felicidade?	Ficção	Fox	19/08/2011	166	181.583	1.642.664,39
13	Capitães da Areia	Ficção	Imagem	07/10/2011	119	166.071	1.466.337,00
14	Não se Preocupe, Nada Vai Dar Certo	Ficção	Imagem	05/08/2011	121	140.687	1.254.371,11
15	Família Vende Tudo	Ficção	Playarte	30/09/2011	152	112.054	1.008.662,29
16	Brasil Animado 3D	Animação	Imagem	21/01/2011	188	100.982	891.101,89
17	Bahêa Minha Vida	Documentário	Paris	30/09/2011	15	74.857	597.579,00
18	Todo Mundo Tem Problemas Sexuais	Ficção	Filmes do Estação	13/05/2011	34	70.673	613.486,67
19	Uma Professora Muito Maluquinha	Ficção	Downtown	07/10/2011	48	63.981	526.122,12
20	Lixo Extraordinário	Documentário	Downtown	21/01/2011	29	49.581	389.896,09
21	Meu País	Ficção	Imovision (Tag Cultural/Reserva Nacional)	07/10/2011	43	39.734	449.522,50
22	Broder	Ficção	Sony (Columbia)	22/04/2011	35	37.092	371.686,59
23	Rock Brasília - Era de Ouro	Documentário	Downtown	21/10/2011	60	34.183	336.514,72
24	Lope	Ficção	Warner	04/03/2011	25	32.193	330.922,00
25	Estamos Juntos	Ficção	Imagem	03/06/2011	42	30.469	253.216,43
26	Quebrando o Tabu	Documentário	Espaço Filmes (Spectateur)	03/06/2011	15	24.687	252.535,99
27	Os 3	Ficção	Warner	11/11/2011	26	24.147	208.667,00
28	Palavra Cantada 3D	Outros	Cinemark Brasil	01/10/2011	53	21.842	291.939,00
29	Mamonas para Sempre	Documentário	Europa (Cannes)	17/06/2011	34	20.344	162.100,25
30	Filhos de João, Admirável Mundo Novo Baiano	Documentário	Pipa	22/07/2011	21	19.421	152.736,40
31	Amanhã Nunca Mais	Ficção	Fox	11/11/2011	16	19.419	207.653,61
32	Malu de Bicicleta	Ficção	Downtown	04/02/2011	34	19.007	161.197,59
33	Amor?	Ficção	Copacabana Filmes	15/04/2011	14	18.560	171.982,03
34	Jardim das Folhas Sagradas	Ficção	Polifilmes	04/11/2011	16	15.152	120.754,98
35	Além da Estrada	Ficção	Vitrine Filmes	09/09/2011	15	14.808	136.126,36
36	As Canções	Documentário	Espaço Filmes	09/12/2011	10	13.281	142.198,12
37	Elvis e Madona	Ficção	Pipa	23/09/2011	38	10.009	79.095,81
38	No Olho da Rua	Ficção	Leão Filmes	13/05/2011	6	9.993	15.359,56
39	Desaparecidos	Ficção	Schürmann	09/12/2011	21	9.821	101.249,85
40	Não se Pode Viver sem Amor	Ficção	Pandora (Providence)	06/05/2011	11	7.540	52.237,87
41	A Falta que Nos Move	Ficção	Espaço Filmes	01/07/2011	12	7.475	81.524,00
42	Trabalhar Cansa	Ficção	Polifilmes	30/09/2011	10	6.687	67.951,20
43	Bollywood Dream – o Sonho Bollywoodiano	Ficção	Espaço Filmes	29/04/2011	13	6.105	60.561,00

#	Título	Gênero	Distribuidora	Data de Lançamento	Salas no Lançamento	Público	Renda (R\$)
44	A Antropóloga	Ficção	Imagem	29/04/2011	3	5.584	63.794,46
45	O Mineiro e o Queijo	Documentário	Espaço Filmes	23/09/2011	9	4.482	45.907,35
46	Riscado	Ficção	Filmes do Estação	09/09/2011	8	4.303	37.396,05
47	Um Assalto de Fé	Ficção	Ab Filmes	02/12/2011	5	4.268	43.090,91
48	Marcha da Vida	Documentário	Europa	29/04/2011	21	4.089	37.245,51
49	Diário de uma Busca	Documentário	Videofilmes	02/08/2011	6	3.640	34.245,00
50	Reidy – a Construção da Utopia	Documentário	Espaço Filmes	11/11/2011	11	3.534	38.906,89
51	As Doze Estrelas	Ficção	Polifilmes	13/05/2011	27	3.323	32.011,56
52	Família Braz – Dois Tempos	Documentário	Videofilmes	10/06/2011	10	3.203	33.931,00
53	Natimorto	Ficção	Espaço Filmes	29/04/2011	5	3.194	33.071,50
54	A Alegria	Ficção	Espaço Filmes	19/08/2011	8	3.108	28.517,15
55	O Céu Sobre os Ombros	Ficção	Vitrine Filmes	18/11/2011	11	3.094	25.077,66
56	Dawson Isla 10	Ficção	Imagem	25/11/2011	11	2.844	27.266,67
57	Tancredo Neves - a Travessia	Documentário	Downtown (Freespirit)	28/10/2011	4	2.410	26.376,50
58	180º	Ficção	Pandora	16/09/2011	8	2.137	20.074,09
59	Corpos Celestes	Ficção	Panda	11/03/2011	8	1.980	17.631,68
60	O Samba que Mora em Mim	Documentário	Pandora	11/02/2011	7	1.747	15.176,16
61	Transeunte	Ficção	Videofilmes	12/08/2011	5	1.724	13.541,42
62	O Último Voo do Flamingo	Ficção	Videofilmes	20/05/2011	7	1.686	14.159,50
63	Víps - Histórias Reais de um Mentiroso	Documentário	Imovision	13/05/2011	2	1.599	18.789,00
64	Prova de Artista	Documentário	Formosa Filmes	25/11/2011	9	1.370	11.170,55
65	Transcendendo Lynch	Documentário	Espaço Filmes	20/05/2011	10	1.309	11.702,50
66	Estrada Real da Cachaça	Documentário	Vitrine Filmes	17/06/2011	6	1.130	6.563,50
67	Belair	Documentário	Pipa	10/06/2011	10	1.072	8.826,70
68	Avenida Brasília Formosa	Documentário	Vitrine Filmes	30/09/2011	4	999	4.021,00
69	A Última Estrada da Praia	Ficção	Okna Produções	16/09/2011	3	932	5.497,50
70	Estrada para Ythaca	Ficção	Vitrine Filmes	27/05/2011	7	830	5.348,50
71	Solidão e Fé	Documentário	Miração Filmes	12/08/2011	3	830	3.234,59
72	Rádio Nacional	Documentário	Business Telecom	23/09/2011	4	781	3.860,05
73	Simples Mortais	Ficção	Polifilmes	25/11/2011	4	745	7.338,50
74	Domingos	Documentário	Gávea Filmes (De Felippes)	25/11/2011	3	667	4.683,50
75	Top Models – um Conto de Fadas Brasileiro	Documentário	Espaço Filmes	17/06/2011	9	650	6.723,00
76	Pacific	Documentário	Vitrine Filmes	19/08/2011	6	638	2.922,50
77	Os Residentes	Ficção	Vitrine Filmes	30/09/2011	4	550	1.877,00
78	A Fuga da Mulher Gorila	Ficção	Vitrine Filmes	02/09/2011	5	384	1.862,50
79	Sequestro	Documentário	Downtown	09/12/2011	2	368	4.572,00
80	Walachai	Documentário	Okna Produções	18/11/2011	2	360	2.818,50
81	Os Monstros	Ficção	Vitrine Filmes	09/09/2011	5	353	1.714,00
82	Desassossego	Ficção	Vitrine Filmes	16/09/2011	5	350	1.419,00
83	Leite e Ferro	Documentário	Polifilmes	25/11/2011	3	304	3.211,00
84	Corumbiara	Documentário	Panda	15/07/2011	1	280	1.476,00
85	Duas Mulheres	Ficção	Pipa	21/01/2011	2	267	1.917,00
86	Cortina de Fumaça	Documentário	TVA2	02/09/2011	2	251	1.745,05
87	Chantal Akerman, de Cá	Documentário	Vitrine Filmes	10/06/2011	6	235	1.304,50
88	Morro do Céu	Documentário	Vitrine Filmes	23/06/2011	6	210	1.193,00
89	Ponto Final	Ficção	Pipa	21/10/2011	2	190	1.741,00

#	Título	Gênero	Distribuidora	Data de Lançamento	Salas no Lançamento	Público	Renda (R\$)
90	Eu Eu Eu José Lewgoy	Documentário	Polifilmes	18/11/2011	1	188	2.052,00
91	Mulatas! Um Tufão nos Quadris	Documentário	Carioca	25/02/2011	3	173	1.415,00
92	À Margem do Lixo	Documentário	Raiz Filmes	04/11/2011	1	161	772
93	Inversão	Ficção	Califórnia (Antonio Fernandes)	27/05/2011	3	136	885
94	4 X Timão - a Conquista do Tetra	Documentário	Fox	17/06/2011	1	131	1.829,00
95	Embargo	Ficção	Raiz Filmes	28/10/2011	1	118	1.189,05
96	E Aí Hendrix?	Documentário	Polifilmes	16/12/2011	1	80	815,22
97	A Casa de Sandro	Documentário	Enquadramento Produções	23/09/2011	2	55	350
98	Quebradeiras	Documentário	Raiz Filmes	02/12/2011	1	14	112
99	Porta a Porta – a Política em Dois Tempos	Documentário	Zéfiro Produções	02/12/2011	ND	ND	ND

Gênero	Títulos	% Títulos	Público	% Público	Público/Título
Animação	1	1,0%	100.982	0,6%	100.982
Documentário	40	40,4%	273.314	1,6%	6.833
Ficção	57	57,6%	16.868.270	97,7%	295.935
Outros	1	1,0%	21.842	0,1%	21.842
Total	99	100,0%	17.264.408	100,0%	174.388

Fonte: Ancine