

ALEXANDRE FRANCISCO SOLANO

**NOS PASSOS DO URUBU MALANDRO – DO
PICADEIRO À TELA: OSCARITO E A
ATLÂNTIDA CINEMATOGRAFICA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2012

ALEXANDRE FRANCISCO SOLANO

**NOS PASSOS DO URUBU MALANDRO – DO
PICADEIRO À TELA: OSCARITO E A
ATLÂNTIDA CINEMATOGRAFICA**

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- S684n SOLANO, Alexandre Francisco, 1984-
Nos passos do Urubu Malandro - do picadeiro à tela: Oscarito e a
Atlântida cinematográfica. / Alexandre Francisco Solano. - Uberlândia,
2012.
235 f. : il.
- Orientador: Alcides Freire Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. História - Teses. 2. Cinema - Brasil - História - Teses. 3. Atores
brasileiros - Biografia - Teses. 4. Oscarito, 1906-1970 - Teses. I. Ramos,
Alcides Freire. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

ALEXANDRE FRANCISCO SOLANO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos – Orientador
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Eduardo José Reinato
Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO)

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

*Aos meus pais e à Vallentina,
minha adorável filha.*

AGRADECIMENTOS

“TODAS AS FAMÍLIAS FELIZES se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira”, escreveu Tolstói ao abrir uma das obras mais consagradas da literatura mundial, *Ana Karênina*. Agradeço por minha família ter tido bons pedaços de infelicidade, trazendo ao nosso cotidiano cenas inusitadas, momentos que fogem à similaridade tão “romântica” de outros lares. Isso me permitiu um crescimento sem muitas ilusões, sejam elas biográficas sejam elas materiais.

Pela atenção redobrada que meu pai destinava-me, devido a minha hiperatividade, ganhei algo que poucos tiveram: a oportunidade de ouvi-lo, pacientemente, em suas histórias ou mesmo nas suas leituras. Antes de dormir, inúmeras vezes, ele lia em bom e apreciável tom *Dom Quixote*, de Cervantes, para aquietar a mim e a minha adorável irmã. Primeiramente, dedico esse trabalho à oportunidade de entrar no mundo da literatura, por meio do incentivo direto de meu pai. Também, à sua leitura e revisão da dissertação que aqui se apresenta. Agradeço à minha mãe pela paciência e carinho nos momentos tumultuados de minha vida, sempre atenciosa e prestativa.

Sou imensamente grato pela orientação do professor Doutor Alcides Freire Ramos, que contribuiu diretamente na elaboração desse trabalho, não só em relação à estrutura dos capítulos como em indicações bibliográficas e discussões que renderam caminhos diferentes daqueles apontados, anteriormente, no projeto de pesquisa. Acrescenta-se a isso a leitura que o mesmo realizou de cada capítulo, contribuindo com apontamentos voltados à teoria e aos aspectos gramaticais. Com o mesmo aprendi que tenho apenas duas mãos e se desejo abarcar um “pedacinho” do sentimento do mundo, isso deve ser feito num estilo que seja direto e, ao mesmo tempo, diferenciado. Parodiando Guimarães Rosa, aprendi, durante essa orientação, que é necessário desconfiar do que sabemos e rever nossas “grandes certezas”. Por essa e outras razões, à mão amiga que me levantou após a qualificação, sou extremamente grato.

Àquela que foi e sempre será uma grande orientadora, Rosângela Patriota, pelas leituras na qualificação e pelas conversas, indicações e pelo carinho que sempre pude notar. Por inúmeras vezes, destinou-me conselhos que se estenderam além da minha trajetória acadêmica. Agradeço, também, ao professor Doutor Leandro José Nunes, pela leitura da qualificação e por sua arguição, que me tornou menos ingênuo e trouxe-me

discussões mais sólidas para essa pesquisa. Não poderia deixar de agradecer ao professor Eduardo José Renato, pela análise e participação na banca dessa dissertação. Através desse novo olhar, poderei desenvolver ainda mais os questionamentos que trago ao longo dessa e de outras pesquisas.

Aos meus colegas que, diariamente, ajudaram-me a compor as cenas da minha vida, dentre elas esse trabalho. Em especial, à Talitta, pela formatação e apoio ao longo desses anos; ao Renan, pelas ideias encantadoras; ao professor Mestre Rodrigo Costa, por ajudar-me com questões difíceis para a minha pesquisa, ora lendo ora discutindo passagens da minha dissertação; à professora Doutora Kênia, que pacientemente acompanhou todo o processo desse trabalho; à Luciana, pela amizade inquestionável; ao Marcos Brito, com o qual divido minhas angústias; ao Iron, amigo de bons conselhos e rápidas palavras; ao Henrique, por incentivar-me a regressar ao meio acadêmico; às amigas Kamila e Amanda, que me acompanharam durante a trajetória do mestrado; ao Julierme e ao André pelos debates e pelos materiais concedidos a essa pesquisa; à Eliane, uma verdadeira irmã; às amigas Mariana Pacciulli, Didi e Jamile, que dividiram conversas, ora no boteco ora no parque do Sabiá. Ao grande ator e amigo Samuel, pelos livros e pelo apoio contínuo. Ao órgão de fomento, CAPES, que apoiou financeiramente os meus estudos.

Não poderia aqui deixar de dedicar esse trabalho a uma pessoa que ensinou-me que a felicidade “encontramos em horinhas de descuido”. Descuidando-me encontrei alguém que traz, diariamente, as poucas certezas que tenho nessa vida. Sou imensamente grato pelo carinho e pelo apoio durante os momentos difíceis dessa pesquisa, principalmente por ter-me acompanhado após a qualificação, tanto em arquivos de São Paulo como no meu dia-a-dia angustiante. Contigo, Anali, vejo que Guimarães estava certo, pois é preciso saber sofrer depois de ter sofrido, amar depois de ter amado, para que encontremos alguém e possamos encontrar nossas eternas e boas horinhas. Além disso, aos seus pais e ao pequeno Lucas, tão inteligente e carinhoso.

À minha pequena e amável filha Vallentina Solano, que, com poucas palavras, demonstra-me que a grande dádiva da vida pode encontrar-se num sorriso ingênuo e num amor que não tem cobranças.

Finalmente, a um ser que cada um nomeia de maneira diferente, sentindo-o também de forma distinta. Penso num Deus que, onde quer que esteja, sabe que “no fim,

tudo é uma piada”, um riso incontido que nos acompanha até o nosso último dia, seja num sinal de desespero seja na alegria por ter realmente vivido.

SUMÁRIO

Resumo -----	VIII
Abstract -----	X
Introdução	
Do Pesquisador -----	02
Da Obra -----	07
Capítulo I:	
Do picadeiro à cena cinematográfica: cacos para um ator -----	23
Capítulo II:	
Do Riso se fez o Esquecimento -----	58
A crítica e o esquecimento: Oscarito por meio das palavras -----	59
Historiografia do Cinema Brasileiro e o Esquecimento de Oscarito -----	79
Capítulo III:	
Rompendo o silêncio – primeiras iniciativas para a revalorização do trabalho de Oscarito -----	102
Assim era a Atlântida -----	103
Sérgio Augusto e Rosângela de Oliveira Dias: revisões da história do cinema brasileiro --	153
Biografias de Oscarito -----	161
Capítulo IV:	
Ser e Estar em Cena: Oscarito Participio Irregular -----	169
O trabalho do ator: o improviso como artifício cômico -----	170
A composição das personagens risíveis: Oscarito e o herói cômico -----	196
Conclusão	
Assim que as luzes se acendem -----	214
Documentação e Referências Bibliográficas -----	226

RESUMO

SOLANO, Alexandre Francisco. **Nos passos do Urubu Malandro** – Do picadeiro à tela: Oscarito e a Atlântida Cinematográfica. 2012. 235 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

O IMPULSO DADO AO PRESENTE trabalho, pela retomada de críticas de jornais da época na qual atuou o comediante Oscarito e pelas biografias do ator, constrói-se a partir da seguinte inquietação: Oscarito, ao longo de sua carreira, nas décadas de 1940, 1950 e 1960, figurou nos jornais como um dos maiores atores nacionais e, atualmente, é notável uma ausência, ou melhor, um excesso de esquecimento relacionado às suas contribuições.

De maneira simples, os organizadores de cineclubes e de festivais cinematográficos falam muito sobre a figura do cômico, mencionando-o como o grande símbolo dos filmes musicais. De maneira descritiva, as biografias, destinadas ao comediante, assinalam toda sua trajetória, do picadeiro à cena cinematográfica, e não deixam de ser uma tentativa de resgatar a imagem de Oscarito. Embora, essas lembranças, sejam de cunho comemorativo ou biográfico, não se referem às técnicas, aos gestos e à maneira de interpretar legados por Oscarito aos atuais atores. Nesse sentido, nossas reminiscências tendem a se desligar da pergunta “o quê” deve ser lembrado deslocando-se para “como” devemos lembrá-lo. Rememorar esse sujeito seria um resgate principalmente da construção de sua arte e de seus personagens.

Hoje, mesmo que suas acrobacias, seu genuíno passinho do “urubu malandro”, seu característico bico, sua capacidade para explorar o espaço de filmagem, sua habilidade em aproveitar um “close”, seu modo de transformar um texto simples em críticas plausíveis e suas “gags” estejam presentes nos espaços cênicos e televisivos, não temos alusões claras a tudo isso. Em outras palavras, em manuais de teatro, em obras do cinema nacional ou mesmo naquelas que tratam diretamente do trabalho do ator não há reflexões quanto à sua forma de atuar, tampouco aos ensinamentos que poderiam ser levantados a partir das películas nas quais Oscarito foi, quase sempre, o protagonista.

Para abordar tal investigação, esta obra comporta quatro partes bem delimitadas, tanto pelo objeto abordado como pelo tema a ser tratado. A primeira é uma apresentação da vida e

obra de Oscarito, num estilo “encantado” de descrever sobre a trajetória de alguém, mas amparado sempre em fontes e dados que comprovem tal narrativa. A segunda, embasada na relação memória e história, funda-se por meio da constatação de um esquecimento que não é obra do acaso, mas sim de uma memória construída a partir de uma fenomenologia própria ao discurso de críticos e intelectuais ocupados em narrar passagens da arte cinematográfica no Brasil.

A partir das críticas e da memória dos participantes das películas cariocas, chegamos à terceira parte desse trabalho, que, com o filme *Assim era a Atlântida*, nos possibilita novos modos para contar a história do cinema e dos atores nacionais, trazendo ao centro a figura de Oscarito e filmes inesquecíveis dessa época. “Aos passos do urubu malandro”, somos levados a entender a importância das películas que ficaram conhecidos como “chanchadas”. Ainda, nesse momento, dedicamo-nos à análise das obras que assinalam, direta ou indiretamente, o lugar e o papel de Oscarito nas “chanchadas”, como a obra *Esse mundo é um pandeiro* (Sérgio Augusto), *O Mundo como Chanchadas* (Rosangela Dias), *O Riso e o Siso* (Flávio Marinho) e *Oscarito: nosso Oscar de Ouro* (Elias Fajardo).

Por fim, na última parte, para demonstrar a contribuição das “chanchadas” e de atores como Oscarito, levantamos técnicas, exercícios e o modo como o comediante construiu seus personagens e suas atuações, destinando, então, um novo olhar a esse momento da cinematografia nacional. Nesse sentido, Oscarito é o melhor exemplo para elucidarmos como a trajetória do cinema nacional depende diretamente das atuações de grandes atores, sendo importante, então, analisar artistas como ele, associando-os aos mecanismos do riso, ao trabalho do ator, à preparação e à construção de seus personagens.

Palavras-Chave:

Oscarito – Cinema – História – Cultura e Literatura

ABSTRACT

SOLANO, Alexandre Francisco. **Nos passos do Urubu Malandro** – Do picadeiro à tela: Oscarito e a Atlântida Cinematográfica. 2012. 235 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

THIS STUDY, BY CRITICAL newspapers of the period and biographies of comedian Oscarito is constructed from the following concerns: Oscarito, throughout his career in the 1940s, 50 and 60, figured in the newspapers as one of major national players, and currently is a notable absence, or rather an excess of forgetting related to their contributions.

To put it simply, the organizers of film festivals and film clubs talk a lot about the comic figure, citing it as the symbol of the great movie musicals. In a descriptive way, the biographies indicate the comedian for his entire career, the scene of the film arena, and not cease to be an attempt to rescue the image of Oscarito. Although these memories, whether celebratory or biographical nature, do not refer to the techniques, gestures and way of interpreting Oscarito left by the current actors. In this sense, our memories tend to be off the question “what” should be remembered moving to “how” we must remind you (in the case Oscarito). This guy would look back a ransom mainly the construction of his art and its characters.

Today, even if his stunts, his genuine small step from “rogue vulture”, his distinctive beak, its ability to explore space shooting, their ability to enjoy a “close” his way to transform a plain text criticism and its plausible “gags” are present in scenic areas and television, we have no clear allusions to it all. In other words, courses in theater, in works of national cinema, or even those that deal directly from the actor's work there is no reflection on its way of acting and teaching that could be raised from the films in which Oscarito was almost always the protagonist.

Thus, this work has four parts well defined, both as the object approached the subject being treated. The first is a presentation of the life and work of Oscarito, in a style “delighted” to describe someone on the path, but always supported data sources and to prove this narrative. The second, based on the relationship between memory and oblivion of history, is based on the finding of a forgetfulness that is not a fluke, or a memory that is built

following a phenomenology itself to the discourse of critics and intellectuals who discuss the way of art in the Brazilian Cinema.

Throughout the film *Assim era a Atlântida*, come to the third part of this work, which enables us a fresh look at the possibilities of telling the history of cinema and national actors, bringing not only the figure of Oscarito as unforgettable films of the time. We are dedicated to the further analysis of the works that show, directly or indirectly, the importance of Oscarito in “popular movies”, through the next works: *Este mundo é um pandeio* (Sérgio Augusto), *O Mundo como Chanchadas* (Rosangela Dias), *O Riso e o Siso* (Flávio Marinho) e *Oscarito: nosso Oscar de Ouro* (Fajardo Elias).

Finally, the last part to demonstrate the contribution of “popular movies” and actors like Oscarito through techniques, exercises and how comedian built his characters and their actions, intended, then a new look to the history of our cinema. In this sense, Oscarito is the best example to elucidate how the trajectory of national cinema depends directly on the performances of great actors, it is important then to study it, linking it to the mechanisms of laughter, the actor's work, the preparation and construction of his characters.

Keywords:

Oscarito – Film – History – Culture and Literature

*Ah! Não me diga que concorda comigo! Quando as
pessoas concordam comigo, tenho sempre a
impressão de que estou errado.*

Oscar Wilde

*Tenho a impressão de que os homens estão a perder
o dom de rir.*

Charles Chaplin

*Ninguém sabe o inevitável. Deus é uma surpresa
permanente. Deus e a natureza me preocupam
demais.*

Dercy Gonçalves

INTRODUÇÃO

ANTES DO COMEÇO: DO PESQUISADOR E DA OBRA

DO PESQUISADOR

NAS PALAVRAS DE meu avô, a verdade é que na cidadezinha do seu tempo, Sertãozinho, interior de São Paulo, nos anos de 1940 e 1950, ia-se ao cinema, muitas vezes, por absoluta falta de opções. Não vou dizer que não havia grupos de teatro e apresentações do gênero, mas isso era algo reservado. Não por falta de gosto, mas por questões de todos conhecidas. Segregações sempre existiram, sejam de qualquer natureza.

Bom... para o povo mesmo, devido ao baixo preço do bilhete, só restava o cinema, mormente nos finais de semana, quando as duas salas de projeção, “Cine Zenith” e “Cine Paratodos”, disputavam público. Não diria de espectadores cinéfilos, já que, como disse antes, aquilo se tratava de um hábito natural.

A cidade, como todas as outras de mesmo porte, vista do alto, era aquele tapete verde, recortado por poucas ruas, qual um tabuleiro de xadrez. Tapete verde porque as casas se confundiam com as árvores, muito abundantes naquela época. No meio, a praça, um refúgio acolhedor de um aconchego brando, puro, tanto de ares como de costumes. No seu interior, a imponente igreja, onde aos domingos “lavava-se a alma”, deixando as pessoas livres para concessões um tanto quanto castas.

Qualquer um daquela época poderia dizer. Após a cerimônia religiosa, feita de maneira açodada e observada com olhos de passos largos, os jovens rodeavam a praça fazendo o que os americanos chamam de “footing”. Mas era um passeio naturalmente organizado, como formigas em duas filas distintas, em turminhas. As mulheres rodavam de um lado, os homens de outro, cruzando-se muitas vezes, já que o quadrado da praça não era assim tão grande. Isso também acontecia após as sessões de cinema.

Esses eram os jovens não casados daquele tempo, em meados da década de 1940. Dos casais e crianças era o centro da praça, com coreto, banda de música, pipoqueiro, tudo numa alegria que não era ainda “fabricada”. Detalhes à parte, aos finais de semana, as pessoas vestiam as melhores roupas e amontoavam-se à frente do cinema. O chapéu era um adereço indispensável aos homens. Ao público feminino, ficavam os vestidos sobre os saíotes, de tecido engomado e grosso, que lhes davam graça e forma.

Antes mesmo da entrada, ainda na calçada, havia um carrinho de pipoca. Era como outros tantos que nós vemos pelas ruas. A parte de baixo, espécie de dispensa,

guardava o óleo, as panelas, um bujão de gás e o milho que o pipoqueiro fazia questão que fosse de boa qualidade. Na parte de cima, uma vitrina cercava uma boca de fogo. As pipocas, logo que estouradas, eram amontoadas ao lado, contidas pelos vidros laterais. Não há ninguém que não tenha acompanhado o trabalho de um pipoqueiro. Sempre há um grupinho à espera de uma partida feita na hora, a despeito da habilidade do pipoqueiro em misturá-la rapidamente, com a sua pazinha de alumínio, à partida mais antiga.

O que impedia um número maior de partidas de milho era a “bombonière”, acompanhada pelos olhos atentos do pipoqueiro, que cobiçava, por trás dos vidros, tantos doces e chocolates vendidos no interior do cinema. A pipoca, diferente de hoje, não era a degustação predileta dos frequentadores, mas sim os drops. Já dentro da sala, meu avô encantava-se com a imagem de uma praça, com um enorme chafariz ao centro. Suntuoso, espirrando água em profusão de luzes, revelava também um Cadillac preto. Esse era o início de mais uma comédia brasileira, produzida pela Companhia Atlântida Cinematográfica. Ali, meu avô encontrava sua própria realidade, ria de coisas que, muitas vezes, deveriam causar piedade. O ator Oscarito, símbolo máximo das “chanchadas”, era não só apreciado como imitado por muitos que deixavam o cinema e voltavam para casa.

O hábito transmudava-se, na maior parte das vezes, em gosto e meu avô tornou-se um “cinéfilo de cadeira cativa”, daqueles que iam ao cinema quase todas as noites. Desconfio que ele quisesse fugir, mesmo que por um par de horas, da sua prole, que veio aumentando a cada dois anos e meio, depois que se casara, aos 19 anos, com minha avó que contava os dezesseis. Eram oito os filhos, tirante uma que morreu aos dois anos. Resumindo, o cinema era o deleite do meu avô, também o ópio.

Quando meu pai tinha sete anos, em 1957, os quatro maiores já rodavam na praça. Esporadicamente, sempre aos domingos, o meu velho avô pegava um dos menores para levar a uma sessão de matinê. Meu pai teve a sorte de acompanhá-lo em várias oportunidades. Ele via o que se podia ver, não tinha escolha, acho que nem para o meu avô; a própria vida tão custosa fazia escolhas para eles.

Minha avó, analfabeta que era, só podia assistir aos nacionais, mudos e alguns italianos, familiarizada com o linguajar dos pais. E o que é que uma analfabeta vai fazer no cinema? Assistir ao filme, como muitos outros iletrados, já que as imagens e os diálogos, das comédias que preferia, eram mais acessíveis. Sua ida ao cinema era um acontecimento

arranjado. Minha tia (a terceira das mais velhas) já era letrada e distraía os menores contando histórias e lendo, aos pedaços, *Reinações de Narizinho*.

Essa história pode soar meio surrealista... Uma família pobre, um pai que gosta de cinema, uma mãe analfabeta, filhos letrados... Como se chega a isso emergindo da miséria? Acho que igualmente a um sem número de imigrantes. A vida não lhes correu mal. No caso de meu pai, fossem meus avôs italianos, isso era puro acidente. Havia os húngaros, espanhóis, alemães e outros. Meu avô conviveu com eles no seu tempo de roça. Sabia escrever em italiano e aprendeu alguma coisa das outras línguas. Era o único brasileiro de quatro irmãs sicilianas.

O cinema era um de seus afazeres mais bem quistos. Viam-se os filmes de Oscarito, mas, na maior parte das vezes, o que mais figurava na “telona” eram os de Carlitos, Cantinflas, “O gordo e o magro”, Jerry Lewis, isso falando nos de comédia. Os filmes eram classificados assim pelo povo: de amor, de espada, de guerra, de monstros, de medo, de mar, de mistério, de polícia, de faroeste.

Tornar-se uma das poucas opções de entretenimento, fez do cinema a grande sala de encontros. Os namorados mais perto do casamento, quando certas liberdades já eram permitidas, escolhiam o “pulman”, aquele balcão superior que ficava logo abaixo da janela de projeção, arranjado com poltronas mais confortáveis. Isso para que os casais pudessem sentar-se mais à vontade, tanto pelo conforto como pela censura que era bem mais relaxada. Pouca gente se aventurava a ir sozinho ao “pulman”.

Lá embaixo, a coisa era mais bagunçada. Tão irreverente que, às vezes, precisavam de um policial para conter os excessos de gracinhas. O “shiiiiit”, o “xô, xô”, em uníssono e orquestrado, que precedia o voo da ave da Condor Filmes, parecia animá-la ou tocá-la para que o filme tivesse logo o seu início. O rugir do leão, da Metro, também era motivo de imitações e atrevimentos. As vaias, quando havia quebra da fita, e as luzes acesas traziam descontentamento; sem contar as palmas após cenas de perigo, as gargalhadas num riso incontido depois de um esquete ou de uma piada, o choro numa cena romântica. Havia uma molecagem sadia. Um ou outro excesso era resolvido com a retirada do frequentador. Os mais abusados eram marcados na memória do porteiro. Sempre o mesmo durante muito tempo, era ele que decidia quem tinha mais de 18 anos para os filmes censurados.

Enganar o porteiro, entrar com meia, quando se deveria pagar a inteira, eram crimes menores. Varar o cinema, pelos terrenos vizinhos, até chegar a uma porta que dava nos banheiros, era uma contravenção mais cobiçada pelos adolescentes. Quando eu escutava essas histórias, tanto de meu avô como de meu pai, não desviava o olhar para nenhum outro atrativo. Queria mesmo era ir ao cinema!

Infelizmente, os cinemas da pequena cidade, o “Zenith”, com 300 lugares, e o “Paratodos”, em igual proporção, já haviam sido desmantelados pela concorrência em relação às modernas salas instaladas, luxuosamente, nos shoppings das cidades vizinhas, no final da década de 1980. Sorte a minha ou, quem sabe, um desses atavios da vida colocados em nosso caminho, que o “Cine Nicolau” continuava projetando, mesmo com as paredes emboloradas e as poltronas já envelhecidas. Bom mesmo era escutar o barulho do velho projetor, carecente de cuidados minuciosos. O técnico de projeção parecia contar seus anos a partir das inúmeras voltas e dos incontáveis rolos que por ali passaram.

Enquanto na cidade vizinha, Ribeirão Preto, grande sob o meu ponto de vista, podia-se ver os filmes modernos, cheio de efeitos visuais, no velho “Nicolau” tínhamos, eu e meus primos, a oportunidade de assistir às projeções antigas, mesclando-se os filmes nacionais aos norte-americanos. Poucos eram os filmes italianos ou franceses lá reproduzidos. O certo é que, graças às imposições da pequena cidade e ao seu parco desenvolvimento, pude ver algumas “chanchadas” da Atlântida. A pancadaria, o amor com final feliz, o mocinho duelando com o vilão, as correrias, eram ensejos para que não descolasse os olhos da tela.

Só voltaria a apreciar as pacobas de Oscarito anos mais tarde, quando na Universidade Federal de Uberlândia, no ano de 2006, cursando História e Letras, o professor doutor Alcides Freire Ramos, numa disciplina intitulada Brasil V, inquietou-nos com um novo olhar em relação às comédias cariocas. A sorte de ver aqueles filmes novamente trouxe-me, após inúmeras conversas com Ramos, a possibilidade de reencontrar Oscarito no mundo historiográfico.

Ao longo de tal disciplina, a oportunidade de assistir a muitos filmes do cinema nacional e a leitura de textos que versam sobre o assunto foram, para essa pesquisa, de suma importância. O artigo “Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o

trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada”,¹ do Professor Doutor Alcides Freire Ramos e a dissertação de um dos seus orientandos, Julierme Sebastião Morais Souza, intitulada “Eficácia Política de Uma Crítica”,² funcionam como ponto de partida para pensar na vida e obra de Oscarito, uma vez que poucos trabalhos a seu respeito, devido ao olhar destinado às comédias cariocas, haviam sido desenvolvidos.

Além disso, como integrante do Núcleo de Estudos da História da Arte e da Cultura (NEHAC) tive acesso a outros trabalhos que foram de extrema valia. Refiro-me a pesquisas que de forma direta ou indireta apontam caminhos e modos para o trato com a crítica jornalística, com os aspectos teatrais, abordando questões atinentes ao trabalho do ator e, por fim, à estrutura de uma dissertação. Nesse sentido, enquadram-se nesses predicativos os trabalhos de Sandra Rodart Araújo, *Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo*, defendida no ano de 2006, de Talitta Tatiane Martins Freitas, *Por entre as Coxias: A arte do efêmero perpetuada por mais de Sete Minutos*, defendida no ano de 2010 e, por fim, a pesquisa de Renan Fernandes, *Cena Teatral e Recepção Estética – o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992)*, defendida no ano de 2011.

Compor esse núcleo de pesquisas e a linha *Linguagens, Estética e Hermenêutica*, trouxe-me, ainda, a possibilidade de participar de reuniões, orientadas pelos professores Alcides Freire Ramos e Rosangela Patriota Ramos, nas quais distintos textos historiográficos foram discutidos, bem como, nesse ambiente, foram partilhados documentos e fontes essenciais a essa pesquisa. Desse modo, os arquivos sobre as “chanchadas” e o material sobre circo, fornecidos respectivamente por Julierme Sebastião Morais Sousa e Talitta Tatiane Martins Freitas, são de extremada importância ao desenvolvimento desse trabalho acadêmico.

¹ RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada. *Fênix* — Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, V. 2, Ano II, n. 4, f. 1-15, Outubro/Novembro/Dezembro de 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.

² SOUZA, Julierme Sebastião Morais. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

DA OBRA

A POÉTICA DO riso ganhara um novo movimento. Os versos acrobatas, numa agitação sonora e estridente, assinalavam a vertigem da graça cinematográfica. A alucinação histriônica podia ser vista sob vários planos. A ocorrência simultânea de duas ações cômicas já havia sido apresentada no teatro, embora no cinema tornara-se dinâmica, múltipla. Vários eventos davam-se ao mesmo tempo e os atores rompiam, em suas atuações, a ordem natural vista nos livros de literatura ou mesmo nos roteiros teatrais. No cinema, os excêntricos, os histriões, encontraram espaço para contornar a rigidez da comédia, com quadros prontos e planos sequenciais. Agora, à mecânica do riso colocava-se uma imagem, aliada a um som, que exigia do espectador entender um novo código, a arte cinematográfica.

A câmera ora aproximava-se do rosto do ator ora distanciava-se, produzindo novos efeitos, novas maneiras de entreter o público. O feio e o belo poderiam ser desnudados por lentes que os recortavam de distintas maneiras. Os olhos esbugalhados, os lábios tomando conta de toda a tela, os aspectos grotescos, vistos a partir de distintos ângulos, traziam uma nova configuração para o intérprete e para a comédia. O diretor deveria ter a habilidade para encontrar os melhores movimentos, as melhores tomadas do corpo, as aproximações e os distanciamentos, quer dando a determinada personagem o primeiro plano quer afastando-a do foco central do espectador. Além de entender os aspectos técnicos de uma filmagem, deveria entender os gestos, captar os detalhes, ou seja, conhecer a teatralidade fílmica.

Ao ator de cinema, que vinha do teatro na maioria das vezes, era necessário saber portar-se diante das câmeras. Não bastava atuar e esperar que as lentes o acompanhassem. Era necessário seguir os cortes, as marcações feitas pelos cineastas, utilizar a voz e o corpo em consonância com as músicas e os diálogos já propostos. Era preciso entender quando tinha sobre seu rosto um “close”,³ para explorar os trejeitos faciais e, em outros momentos, corporais.

³ Segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, o close é uma “[...] tomada em que a câmera, quer distante ou próxima do assunto, focaliza apenas uma parte dele (p.ex., enquadra apenas o rosto de um personagem, ou somente parte de um objeto etc.); *close*, *close shot*, primeiro plano, grande plano”. CLOSE. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Nos fotogramas falados não havia a necessidade da linearidade escritural, com substituições sucessivas de personagens e episódios, pois a imagem ampla e em movimento, associada ao som, à palavra, permitia que vários acontecimentos se produzissem simultaneamente num mesmo espaço. Vários personagens dialogando, se esbofeteando, se amando, dançando: tudo concomitantemente num espaço singular, a cena cinematográfica. As melodias, as expressões corporais, o discurso direto e indireto, a imagem, o movimento, em um único lugar; a fantasia, a tragédia, a comédia, a poesia permutavam-se: os signos se ampliaram dando novas possibilidades à linguagem verbal e não verbal.

Mesmo no cinema mudo, no século XIX, a palavra estava presente por meio de gestos ou objetos. Podíamos ler, na expressividade dos atores, as falas e os sentimentos ausentes em suas dicções; havia sempre um piano que acompanhava as cenas vistas na “telona”, imprimindo-lhes mudanças morosas ou céleres.

Já em meados da década de 1910, quando ainda não se cogitava sobre o uso dos intertítulos,⁴ um comentador, posicionado próximo ao público, fazia interferências, aliando a imagem à palavra. Nos anos de 1920, essa figura desaparece dando lugar aos intertítulos, que ganhavam, na película, grande importância ao trazer informações de natureza verbal. A escrita consecutiva à imagem aliava a arte de escrever à dinâmica dos negativos. Aliás,

[...] introduzindo o verbo na imagem, é o estatuto artístico do cinema que muda. O comentador agia como se estivesse fazendo a leitura para o espectador, colocando, assim, o filme a seu alcance. O escrito agora exige uma participação relativamente ativa por parte de um público que se supõe não mais iletrado. O cinema começa então a deixar o mundo popular da feira em benefício de um público leitor.⁵

Foi só no final da década de 1920 que a voz materializou-se no cinema. Assim, a sétima arte perdera a figura de alguém que – “em carne e osso” – comentava as passagens, verbalizando aquilo que não podia ser escutado nas películas. Os letreiros, conhecidos por cartelas, foram também deixados de lado. A palavra ganhava vida juntamente com os

⁴ Escrita breve inserida entre as cenas, para que a atuação e os episódios tornem-se mais claros. Também conhecido por cartelas, esses trechos escritos intercalavam-se à atuação do ator, dando-lhes voz e dirigindo o público pelos diferentes caminhos interpretativos. Diferentemente dos subtítulos, impressos sobre a própria imagem, os intertítulos não promoviam a coexistência de ação e texto. Ver mais em: LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

⁵ GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: UnB, 2009, p. 89.

gestos dos intérpretes, não precisando da escritura para que houvesse o diálogo. Havia agora uma dupla narrativa: não só o corpo falava para os espectadores, mas podia-se escutar a voz dos atores.

Acabaram-se os Otários, produção de Luiz de Barros, foi a primeira película sonora apresentada no Brasil. Apesar das dificuldades dos filmes sonoros adentrarem o âmbito nacional, resultado da precária condição tecnológica para a reprodução do som, o cinema falado logo ganharia espaço. A maior parcela da população brasileira, no início do século XX, era iletrada e, dessa forma, apresentava dificuldades para compreender os intertítulos. Mesmo que os gestos fossem tão significativos, a impossibilidade da leitura trazia certa dificuldade aos espectadores. Nesse sentido, as cartelas, que situavam o espectador no tempo e no espaço, construindo os caracteres dos personagens e nomeando-os, não alcançavam aqui sua função. Quando os intertítulos aceleravam determinada ação, resumindo a temporalidade e os eventos, muitos integrantes da plateia não entendiam a mudança da ordem temporal, mal sabiam ler as poucas palavras que ali se colocavam.

Dessa maneira, o advento do falado, no Brasil, trouxe novamente o cinema ao âmbito popular. As comédias era um dos retratos do povo e do seu cotidiano. A narrativa modificara-se, mas logo o público se habituara à magia da sétima arte. A mente de cada um construía aos poucos leis próprias para a compreensão do código cinematográfico, tendo como indicativo de seus personagens a voz e a sua imagem. Aliás,

[...] a tecnologia do cinema reconhece implicitamente essas leis e trabalha seus efeitos na própria mente. A complexa maquinaria (câmaras, projetores e toda a parafernália de processamento) que produz fotografias paradas intermitentes foi desenvolvida para trabalhar diretamente sobre a matéria-prima da mente.⁶

A retina daqueles homens simples, que iam às salas de cinema do Rio de Janeiro, era capaz de reter rapidamente percepções visuais inúmeras, compondo um filme a partir das fotografias em constante movimentação. Todos, fossem ricos ou pobres, tinham a possibilidade de trabalhar com a arte da mente para desenhar as cenas cinematográficas. Assim, o cinema, um instrumento de massa, trouxe aos brasileiros a possibilidade de participarem da arte não só como apreciadores leigos, mas como espectadores capazes de

⁶ ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do Cinema** – Uma Introdução. (Título original: *The major films theories: an introduction*). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 28.

construir cenas que lhes fossem próprias, compondo um imaginário que logo influenciaria todo o meio social. Aliás, a mente humana:

[...] não apenas vive num mundo em movimento, ela organiza esse mundo através da propriedade da atenção. Do mesmo modo, o filme não é mero registro do movimento, mas um registro organizado do modo como a mente cria uma realidade significativa. A atenção opera no mundo da sensação e do movimento, como o ângulo, a composição e a profundidade focal são propriedades um degrau acima do mero registro de fotografias intermitentes.⁷

Além das fotografias (imagens) que estavam retratadas na mente dos brasileiros, arquivadas no dia a dia, diante da projeção eles encontravam novas formas de trabalhá-las, de reconstruí-las. O cinema, assim como o carnaval, tornara-se a “segunda vida”, nos termos de Bakhtin, dos espectadores que viviam nas grandes capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro.⁸ Os filmes simples e próximos dos tipos sociais da época, como aconteciam com as películas da Atlântida, companhia carioca surgida em 1941 e uma das maiores representantes das comédias brasileiras, traziam não só o entendimento do conteúdo posto em cena, a própria história, mas sim a emoção de ver os cantores do rádio, que podiam ser apenas escutados nas grandes radiovitrolas do século passado; a narrativa tornava-se muitas vezes algo cantado. Não obstante, “[...] o aspecto cinematográfico correspondente à emoção é a própria história, a mais alta unidade ou ingrediente disponível a essa arte da narrativa, e a que dirige todos os outros processos do cinema”.⁹

A história mais apreciada pelo público cinematográfico, no Brasil dos anos de 1940 e 1950, estava fincada na comédia, principalmente nas conhecidas “chanchadas”. Esse tipo de filme, musical-cômico, carnavalizava o culto, revolvía o solene e nas travessuras fílmicas era a bandeira do popular e do riso. A prosa desses filmes, que tiveram como grande representante a Companhia Atlântida Cinematográfica, seguia um esquema simples, sintetizado por Carlos Manga, um dos diretores da companhia, da seguinte forma:

Manga fixa quatro situações básicas ou “estágios”: 1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva

⁷ ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do Cinema** – Uma Introdução. (Título original: The major films theories: an introduction). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 29.

⁸ É importante salientar que outras cidades, como Campinas, Recife, Fortaleza, Pouso Alegre, Ouro Fino e Volta Grande tinham seus próprios cineastas e ciclos cinematográficos. No entanto, o grande público, nos anos de 1940 e 1950, encontrava-se na capital federal e na capital paulista. Cf. VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

⁹ ANDREW, 1989, op. cit., p. 29.

vantagem; 4) vilão perde vantagem e é seguido. Ainda segundo Manga, esse esquema sofria apenas uma alteração notável: quando o mocinho, a princípio sereno e cândido, revelava-se, por força das circunstâncias, um espertalhão.¹⁰

Tais estágios perdiam, muitas vezes, na criatividade dos atores, nos arranjos musicais, no experimentalismo do diretor, nas paródias dos filmes norte-americanos, esse aspecto tão rígido. O ator de comédia, figura central nas “chanchadas”, trazia sempre elementos inusitados e estabelecia o aspecto dialógico das películas: o público esperava a aparição de grandes cômicos para que eles imprimissem graça ao filme e esclarecessem tramas que ainda estavam confusas; na desordem encontrava-se a significação e novas possibilidades risíveis surgiam. Era o cômico, na verdade, que dava coerência às ações, sendo o fio condutor das histórias colocadas em cena.

Nesse sentido, havia praticamente uma sociedade entre os atores dessas películas e o próprio povo brasileiro. A cumplicidade, de apresentadores para espectadores, era, então, a melhor matéria dessas histórias irreverentes e subversivas. Não podemos nos esquecer que uma boa parcela dessas narrativas tratava-se de releituras feitas a partir dos filmes norte-americanos, muitas vezes já reproduzidos e assistidos por uma ampla parcela da população. Se para alguns críticos de jornais da época isso não passava de uma “imitação barata” do que era feito nos Estados Unidos, para outros, nas recentes teorias e panoramas do cinema brasileiro, as “chanchadas” parodiavam os filmes estrangeiros, impregnando-os de nossa brasilidade e de críticas tanto ao cenário nacional como ao internacional.

Na verdade, nos anos de 1940 e 1950, quando se retomavam o conteúdo, a expressão e a estética cinematográfica dos filmes feitos fora do país, não eram produzidas imitações ridicularizadoras, mas sim paralelismos com uma diferença irônica. A inversão irônica¹¹ promovia um distanciamento crítico em relação aos aspectos fílmicos forâneos,

¹⁰ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 15.

¹¹ Segundo o Dicionário de Linguística, a inversão “é o fenômeno linguístico pelo qual se substitui uma ordem esperada, habitual ou considerada normal, por uma outra ordem.” Nesse sentido, quando falamos em inversão irônica não estamos marcando apenas o contraste existente dentro dessa figura de linguagem, mas também da diferença marcada a partir da semelhança. A ordem textual é invertida e ironizada, revelando uma distância entre o filme original e aquele que o parodia, aquele que o subverte. INVERSÃO. In: DUBOIS, Jean; et al. **Dicionário de Linguística**. Tradução de Frederico Pessoa de Barros, Gesuína Domenica Ferretti e Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 353.

no qual o contexto também era invertido e a relação dos personagens tornava-se ironicamente diferenciada dos filmes de origem. Nesse sentido,

[...] a paródia, em obras não literárias, não se limita a ser uma transferência da prática da literatura, como Bakhtin, todavia, afirmava. A sua frequência, preeminência e sofisticação nas artes visuais, por exemplo, são mais que evidentes. Faz parte de um movimento de afastamento da tendência, dentro de uma ideologia romântica, para mascarar quaisquer fontes com uma astuta canibalização, e em direção a um franco reconhecimento (por meio da incorporação) que permite o comentário irônico.¹²

Não poderíamos apontar nos filmes produzidos pela Atlântida Cinematográfica todos esses atributos. No entanto, a paródia era, para os diretores das “chanchadas”, um instrumento de desvio da tendência de maquiagem as fontes sobre as quais se debruçavam. Não havia a predileção por uma “astuta canibalização”, pois se prezava por referências diretas às personagens e aos enredos vistos nos filmes norte-americanos. Embora, mesmo tomando como ponto de partida as películas americanas, que permitiam as paródias, não havia, por parte dos diretores da Atlântida, a intenção de aqui realizar um cinema naturalista, como o que era feito em Hollywood. Assim,

[...] as chanchadas afastar-se-iam desse modelo de reprodução fiel da realidade, por meio da carnavalização. Esta elabora uma análise do mundo social pelo desdobramento da realidade diante de si mesma, mirando-se no seu próprio espelho social e ideológico e projetando imagens multifacetadas de si mesma [...] A existência de representantes das diversas camadas sociais nas chanchadas revela-nos o aspecto abrangente da dramatização carnavalesca que coloca segmentos sociais diferentes e muitas vezes antagônicos (patrão e empregado) frente a frente.¹³

Contudo, não podemos negar que o advento da carnavalização, com a subversão de muitos padrões sociais, dava-se pelas referências retiradas dos filmes norte-americanos. Tampouco, podemos confundir tais referências com “alusões”, tendo em vista que, quando algo de outras películas (principalmente as americanas) era retomado, isso se dava de modo escancarado, objetivando uma ironia humorística. Pelo riso e pela paródia marcavam-se mais as diferenças do que as semelhanças: do país desenvolvido, pintado nas

¹² HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 20.

¹³ DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como Chanchada** – Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 55.

telas como afrescos requintados, ao país da “bananada” e do carnaval, chegávamos ao nosso mais alto teor de nacionalidade. De qualquer modo,

[...] as chanchadas transpiravam brasilidade por quase todos os fotogramas – e não apenas ao colocar em relevo aspectos e problemas do cotidiano de sua claqué, como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática. Até quando pretendiam ser meros pastichos de tolices estrangeiras, algo lhes traía a inconfundível nacionalidade. Se, como a Metro, possuísse um dístico, o da Atlântida não seria *ars gratia artis* (arte pela arte), mas bem que poderia ser *ridendo castigat mores* (rindo purificamos os costumes) – que Oscarito ou Grande Otelo na certa traduziriam para “rindo castigamos os mouros”.¹⁴

A paródia, na verdade, promovia novas sínteses, novos olhares, que, acompanhados pelas lentes cinematográficas, resgatava não uma canibalização artificiosa, mas uma “antropofagia cultural” mitigada e risível: ingeríamos o outro na ironia humorística, transformando-os em argumentos para as nossas próprias mazelas.¹⁵ Tornar franco, escancarado, o nosso subdesenvolvimento não era motivo de vergonha para os filmes da Atlântida, que apesar de ostentarem o brilho das vedetes, dos grandes hotéis, dos cassinos, das belas paisagens cariocas, dos pomposos musicais, tinham o interesse, como muitos não sabem, em despir um país que sempre almejava uma imagem de grandeza, fulgor e beleza exuberante.

Para a Atlântida Cinematográfica, era a ironia seu melhor ensejo: apresentava-se o fausto brasileiro para revelar nossas agruras mais recorrentes. As “chanchadas” eram, assim, o retrato vivo de nossa face mais evidente: nossas cicatrizes iam desde os precários materiais de filmagem até assuntos acerbos, como a corrupção, a pobreza, a miséria e inúmeros outros adjetivos que estenderiam essa arguição.

Improvisava-se em alto grau com alguns bons instrumentos de filmagens que nos restava, do mesmo modo como a vida do brasileiro era um improviso em meio aos problemas sociais e aos desprovimentos diários. Destarte, as nossas chanchadas:

¹⁴ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 16.

¹⁵ Sobre esse assunto, embora numa outra perspectiva e contexto, ao aproximar as chanchadas do movimento modernista de 1922, nos diz a historiadora Rosângela de Oliveira Dias: “Um outro aspecto de aproximação com o movimento antropofágico seria a introdução da linguagem do dia-a-dia no cinema. Ao usarem a gíria nos diálogos dos filmes, as chanchadas se aproximaram dos intelectuais antropofágicos que consideravam a reabilitação do falar cotidiano enquanto instrumento da dicção poética modernista”. DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como Chanchada** – Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 55.

[...] viraram determinadas normas do cinema sério de perna pro ar, debocharam de nossa incapacidade para reproduzir a contento o padrão de excelência técnica das cinematografias hegemônicas [...] recuperaram a imagem mais prazenteira do inferno e seu mais ilustre inquilino.¹⁶

Diante das cenas cinematográficas, achavam-se ali os inquilinos dos anos 1940 e, posteriormente, os dos anos de 1950. Encontrava-se, além do sujeito, o próprio Cinema Nacional. Os espectadores perscrutavam o “descoberto fundo”, o Brasil, imergindo num angustioso riso. Se tivessem o olhar atento aos nossos traços políticos, econômicos e culturais, apoiar-se-iam nos cotovelos, deixando a face pesada sobre as mãos, para descaracterizar um riso exultante, transfazendo-o num pranto risível. As películas traziam sim a graça, a alegria efusiva, mas junto a elas a desventura social brasileira. Poucos conseguiam escutar e ver esse aviso. O alerta a essa realidade não podia ser mais óbvio: “Ergue a cabeça, ergue a cabeça à cena/[...] não corre muito e já alcança uma lama/ pela qual se distende e que impaluda/ e até no estio, triste se derrama”.¹⁷

Os personagens principais abordados nas narrativas cinematográficas não deixavam de denunciar essa situação. Não obstante, retratavam, frequentemente, como no teatro de revista, o caipira pobre, o jeca, o faxineiro, o trabalhador rural, o enganado politicamente, o “inocente”. O trágico, a própria condição social do Brasil, econômica e política, dava-se do melhor modo, ou seja, pelo cômico. O riso, antes mesmo do sério, do dramático, tornava-se a maneira mais simples de alertar a população quanto às nossas máculas cotidianas. As nossas narrativas cinematográficas, as nossas paródias, as nossas músicas carnavalescas não se reduziam, por outro lado, apenas aos aspectos humorísticos, satíricos e ufanistas. Tínhamos, apesar da fuzarca e das confusões enredadas nas películas, um riso sério, acusador.

Era por meio da figura do cômico, do grande ator, de verdadeiras “estrelas” (aos olhos do público da época), que se resgatava o gosto estético da maior parcela da população. Foi por meio de Oscarito, da sua trajetória por meio do circo, do teatro e, finalmente, do cinema, que muitos temas caros à população brasileira foram abordados. Através dos seus gestos, de seu “timing” preciso, da sua fala potente, das suas pacobas, dos seus bicos, dos seus cacos, da sua capacidade de equilíbrio, de ocupar o espaço cênico e de

¹⁶ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 73.

¹⁷ ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia** – Inferno. Tradução de Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010, p. 257-259.

filmagem de maneira ímpar, Oscarito manteve por longos anos a possibilidade de concorrência do filme nacional em relação ao norte-americano, guardando os índices que nos eram cabidos.

Além disso, atualmente, revendo grandes personagens como as construídas por Oscarito, quiçá um dos mais completos atores nacionais, podemos representar e resgatar, em pesquisas acadêmicas, um número considerável de comediantes que, como ele, contribuíram de maneira exímia para performances e maneiras de atuar presentes até os dias atuais. Atores, aliás, que fizeram parte de grandes companhias, como as de Procópio Ferreira, Walter Pinto e Severiano Ribeiro, dando à história do teatro e do cinema brasileiro a possibilidade de refletir sobre o papel daquele que encena e, principalmente, fornecendo-nos caminhos para averiguar as tendências, os gostos e os costumes do público da época.

Nesse sentido, pela figura de Oscarito conseguimos resgatar uma outra história, tanto do teatro como do cinema, que leve em consideração o gosto da grande massa. Na verdade, que dê lugar a um dos principais componentes do teatro e do cinema, ou seja, o público. Oscarito, a partir das películas da Atlântida, dessa forma, tão bem reflete o que fora negligenciado por muitos críticos e intelectuais em seus panoramas cinematográficos ou teatrais: o lugar do público, o lugar do ator e até mesmo o papel ocupado por empresários, como Severiano Ribeiro, que mantiveram um circuito de exibição cinematográfico nacional capaz de veicular nossa arte. Dessa maneira, ao longo dessa pesquisa, há um resgate do ator Oscarito e, por meio de sua atuação, do gosto do público e também da importância de um cinema que, visto como “comercial”, foi capaz de manter a sétima arte no cotidiano dos brasileiros até hoje.

Para isso, o caminho escolhido refere-se a de um historiador preocupado com a história da cultura, bem como com os sujeitos que fizeram parte dessa. Nesse sentido, enquanto um estudioso da disciplina histórica, rever a história dos homens, seus feitos e achados, dá-se por intermédio de distintos olhares, lançados por um historiador sobre determinado período histórico e sobre seus acontecimentos. Para tal, sua tarefa pode estar vinculada à utilização de diversos métodos e fontes. Aliás, o dever do historiador transcorre, necessariamente, do ato de demarcar o *corpus* documental que tangenciará sua pesquisa. Somos levados, dessa maneira, a formularmos hipóteses e possibilidades que

acarretem uma “curiosidade epistemológica”, provenientes de determinado tempo e espaço. Michel de Certeau, a esse respeito, se faz elucidativo:

Em história, tudo começa com um gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.¹⁸

Assim sendo, ao considerarmos como fontes documentais as entrevistas de Oscarito, as películas nas quais atuou, suas peças encenadas no teatro de revista e as músicas da época, estamos “manipulando”, recortando e recriando, no presente, releituras de documentos que nos permitem propor novas narrativas históricas. Dessa forma, essa gama tão distinta de linguagens amplia não só a capacidade criativa e descritiva do historiador, mas fornece-lhe análises mais complexas e próximas da inventividade humana.

A arte cinematográfica, com uma lógica própria, um tempo, uma forma e significados delimitados, aproxima-se, como discurso, da urdidura do historiador. Partindo de nossos projetos, no início de nossas pesquisas, espécies de “trailers” de filmes a apresentar aos leitores (espectadores) – uma prévia daquilo que está por vir – passamos pela escolha dos nossos personagens, do nosso cenário e sua época, até chegarmos à composição do nosso enredo, no qual há encaixes, recortes, digressões, típicas também da concepção cinematográfica. Seria esse um dos motivos mais contundentes que trouxe o cinema, os filmes da Atlântida, e mais especificamente o trabalho de Oscarito ao centro desse trabalho. Ao lado disso, sua formação de ator, sua popularidade, o momento que o agraciou com ampla notoriedade, possibilitou a releitura do papel das “chanchadas” durante as décadas de 1940 a 1960, sem cair na “ilusão” de dismantelar **totalmente** “certos olhares”, que viram e veem esse período de maneira pejorativa. A arte, antes mesmo da imposição de certos críticos, basta-se por inúmeros propósitos.

Seguindo essa ideia, trabalhamos não somente com as escolhas políticas vistas nos filmes nos quais atuou Oscarito e dos demais agentes de sua produção, mas buscamos dialogar diretamente com as opções estéticas que abarcam cada obra a ser interpretada. Concomitante a isso, visamos compreender o trato diferenciado com a arte cinematográfica

¹⁸ CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 81.

sob o viés dos atores, dos diretores e do público que encabeçavam o cinema nacional daquela época, entendendo a trajetória de Oscarito como constituinte de um processo que dialoga diretamente com dois momentos: o da concepção cinematográfica e o nosso, no qual relemos e reelaboramos interpretações já dadas à história do teatro, do cinema, do circo e da sociedade de outrora.

Embora o cinema nacional tenha sido alvo de muitos estudos, a partir da década de 1960, poucos historiadores se destinaram a revisitar o período que ficou alcunhado como “Chanchadas Brasileiras”. Muitos atores, diretores e produtores caíram numa espécie de esquecimento, empurrados principalmente pela crítica acadêmica. Fala-se muito do cinema novo, do seu valor político, mas pouco se discute as releituras cômicas e ardis arroladas pela Atlântida. Infelizmente, há a formação de grupos de intelectuais (citados no segundo capítulo) que não admitem que a análise, respaldada na ideia de períodos áureos e decadentes, não é mais tão profícua como na época em que se assumiam os grandes modelos de interpretação da História, sejam econômicos ou políticos, para ditar exemplos e legitimar a importância de determinada sociedade.

Desse modo, devemos observar o cinema brasileiro em distintos momentos da nossa história e vislumbrar, então, as peculiaridades de uma sociedade, que ora destina tamanha relevância a determinadas películas ora dá pouca importância a elas. Entender que determinadas particularidades, em nosso presente, leva-nos ao resgate de sujeitos e filmes esquecidos é primordial a esse trabalho. Sabendo, ainda, que o filme nacional reflete diretamente sobre a nossa realidade, é inegável a importância da análise dos filmes da Atlântida Cinematográfica, realizada no segundo capítulo, tendo em vista que suas obras não só retomam o cinema norte-americano, mas sim os satiriza, relendo a nossa própria realidade – como já ressaltado. Mesmo para aqueles que apontam de forma pejorativa as obras dessa ocasião, fica a assertiva na qual não importa a qualidade de um filme, mas sim a provocação que esse leva ao público e a sua consequente reação política. Corroborando com tal ideia, Marc Ferro diz que:

Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém [...] desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes,

documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representações, doutrinam e glorificam.¹⁹

Cumprir entender o papel do cinema, desse modo, na formação de novos espaços e debates na discussão historiográfica, sabendo que por se tratar de obras ficcionais, principalmente os filmes aqui abordados, temos a possibilidade de auscultar o imaginário da época definida, o período no qual viveu um dos melhores intérpretes do malandro carioca. Travar uma relação entre uma historiografia que aponta o diretor como o foco de estudos cinematográficos em contraponto a outra que vê a importância do público e dos atores é também uma maneira profícua de rever os caminhos trilhados pela historiografia do cinema brasileiro. Ademais, por meio das peripécias de Oscarito e de uma vida construída no meio artístico, podemos compreender a função do riso, da paródia, da ironia, como uma modalidade da razão crítica instalada no âmago dos meios de comunicação.

Por esse caminho podemos avaliar o desempenho do intérprete, como alguém que, naquele período, deteve uma imagem carismática, gozando de prestígio e credibilidade junto à opinião pública, justamente por tratar de questões do cotidiano com muita humanidade, antes mesmo do seu humor intrínseco. Oscarito por meio de sua atuação, ao contrário do que apontavam os jornalistas de sua época, torna evidente (públicas) críticas e tramas políticas do seu meio, tendo em vista o “princípio dialógico”. A linguagem por ele utilizada “[...] é um campo de batalha social onde os embates políticos são travados tanto pública como intimamente”.²⁰

Não obstante, essa relação dialógica é aprimorada pela capacidade que o ator tinha de se identificar com o público, tecendo análises simples da sociedade, mas ferrenhas. Poderíamos identificar distintas vozes sociais e políticas dentro de cada obra cinematográfica e entender que as paródias realizadas promovem intertextualidades e não apenas simulacros. Assim, as relações dialógicas, promovidas através da exposição fílmica, são:

[...] o princípio básico da *intertextualidade*. Essas relações consistem basicamente em pensar a história e a sociedade como textos que o autor assimila e, logo, insere em seu próprio texto. Assim, entendidas, veremos

¹⁹ FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13.

²⁰ STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992, p. 31.

que a história e a sociedade se escrevem, e se leem na infra-estrutura dos textos dos quais elas fazem parte e estes, por sua vez, fazem parte delas.²¹

Pensamos a história como a composição textual, assim como essa só se faz pela história em curso. Além disso, a teatralidade do ator pode ser recortada como os versos, em ritmos diferenciados e em métricas repetitivas ou distintas para cada período. Devemos ter ciência de que essa coesão artística, esse amontoado de signos em rotação, desde o corpo até o seu ato, esteve respaldada em um estilo de representação das culturas populares, massivas, urbanas e formadoras de um espírito crítico que se constrói através do humor, da ironia e da caricatura. Além disso, mesmo que Oscarito, em vida, tenha tido tamanha notoriedade, seu esquecimento foi alimentado pelo modo como foi escrita a história do cinema ou mesmo pela memória coletiva, devendo então ser resgatado. Não por imposição, mas sim pela alegria e pelo riso que muitos desconhecem.

O capítulo inicial, **Do Picadeiro à cena cinematográfica: cacos para um ator**, refere-se a aspectos relacionados à vida de Oscarito, embasados principalmente em seus depoimentos, concedidos ao Museu da Imagem e do Som, no ano de 1968, coletados em São Paulo, e também pautado nas duas biografias que hoje temos disponíveis, *O Riso e o Siso*, de Flávio Marinho e *Oscarito, nosso Oscar de ouro*, de Elias Fajardo. Nesse primeiro momento, temos a intenção de apresentar o objeto que será analisado posteriormente, nos outros capítulos, por meio das críticas, das películas e do trabalho de ator. Assim, revelarmos o nosso objeto é, muitas vezes, aproximar-se de uma escrita apaixonada, que nos leva à subjetividade do próprio sujeito abordado.²² Como lembra o historiador Peter Gay, na sua obra *O Estilo na História*:

[...] tal como os domínios da cultura e de personalidade pessoal, o ofício tem uma dupla face, voltada não só para a subjetividade, mas também para a ciência. Isso exerce uma importante influência sobre o estilo. Como afirmei, o estilo é o homem, durante boa parte do tempo, e, como também sustentei, o homem é composto de várias dimensões. O estilo é o vetor dessas suas pressões complexas, por vezes conflitantes. Entre elas, a cultura e o ofício oferecem as possibilidades e restringem o leque de expressão; o caráter procede a escolhas entre as opções possíveis e empresta o toque de individualidade, que se torna a assinatura estilística do historiador. Se o estilo é, pois, uma pista para a irremediável

²¹ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2008, p. 62.

²² É importante salientar que a escrita dos capítulos dessa dissertação segue a 5ª edição do Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP), novo acordo firmado pela Academia de Letras em março de 2009.

subjetividade ou para a objetividade científica, ou ainda para uma mescla de ambas, eis uma questão que nunca poderemos responder de antemão.²³

Dessa forma, o capítulo inicial traz, por meio das notas de rodapé, aspectos científicos, objetivos, e por meio da narrativa da vida do ator, no texto em si, o comediante Oscarito, de modo mais subjetivo. Tal estilo, para apresentar o objeto de estudo de uma maneira mais livre, não pode ser, contudo, confundido apenas como fruto de iniciativas literárias, pois ele está respaldado numa documentação trabalhada, como as entrevistas e as biografias. Na verdade, ao longo dessa dissertação, como afere Peter Gay, há um toque de individualidade daquele que escreve, ávido pelas tramas literárias, embora ciente de sua formação histórica, entendendo ser o universo do historiador e sua escrita mais contidos do que os do literato. O estilo dessa pesquisa, nesse sentido, está colocado não só sob aquele que escreve, mas também sob aquele que é analisado: um homem visto a partir de suas imprevisibilidades, de suas inconstâncias e de caracteres intrínsecos ao humano.

No segundo capítulo, **Do Riso se fez o esquecimento**, abordamos, por meio das críticas da época, como determinados jornalistas, a partir de uma visão unilateral, anularam possíveis análises e outras imagens do ator que poderiam ser desenvolvidas ao longo dos anos. Tais críticas pouco evidenciavam aspectos voltados para a composição dos personagens de Oscarito, bem como da maneira que ele os trabalhava, acarretando, então, um esquecimento atual em relação à sua importância, tanto para a história do cinema como para estudos que se referem ao trabalho do comediante.

Sabendo que os esquecimentos “[...] se devem ao impedimento de ter acesso aos tesouros enterrados da memória [...]”,²⁴ resgatamos não só críticas, mas teóricos, historiadores e diretores cinematográficos que comprovam ser a escolha de determinados caminhos metodológicos capazes de enterrar grandes nomes como Oscarito. Para relembra-los devemos proceder como arqueólogos, que desenterram seus objetos invisíveis aos olhos dos homens da superfície. Ouvidar Oscarito seria, então, rever análises que apontavam ser os atores e as películas humorísticas representantes do nosso subdesenvolvimento. Dessa maneira, entendemos que a memória de grandes artistas e do

²³ GAY, Peter. **O estilo na história**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 191-192.

²⁴ RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 31.

período dos filmes carnavalescos é uma memória impedida, uma memória do esquecimento – por mais paradoxal que esse termo possa parecer.

No terceiro capítulo, **Rompendo o silêncio – primeiras iniciativas para a revalorização do trabalho de Oscarito**, demonstramos como o filme documentário *Assim era a Atlântida*, dirigido pelo último diretor dessa companhia, Carlos Manga, representou uma das primeiras iniciativas para a reavaliação do papel das “chanchadas”, do lugar do público em relação ao cinema nacional e quanto à importância que muitos atores, como Oscarito, tiveram não só naquele momento, mas para a continuidade do cinema brasileiro. Para tal, por meio do documentário recortam-se depoimentos de atores, bem como cenas de filmes que nos fornecem um importante contraponto às tendências, como as de Glauber Rocha e do cinema novo, que apontavam os musicais como subprodutos de nossa cultura. Com esse intuito, nesse capítulo, analisamos, semanticamente, duas películas que nos fornecem indícios da importância que os filmes da Atlântida exerceram ao considerar o gosto da grande massa, trazendo, além disso, questões atinentes à política. *O Homem do Sputnik* e *Nem Sansão nem Dalila* são, portanto, as películas escolhidas para não só fazer referência às “cenas antológicas” do cinema nacional, mas, principalmente, explicá-las, dotando-as de uma estética que encontrou no riso uma crítica sagaz e direta ao nosso meio.

Ainda nesse capítulo, há o resgate de duas obras, *Esse mundo é um Pandeiro*, de Sérgio Augusto, e *O Mundo como chanchadas*, de Rosângela Dias, que, a nosso ver, seguindo a proposta do documentário, romperam com uma historiografia que apontava ser o Cinema Novo o momento clássico e de maior importância à sétima arte nacional. Nessas obras, respaldadas nas obras de Bakhtin, encontramos suposições de que as comédias, nas quais atuou Oscarito, trouxeram uma imagem que revirava, por meio de assuntos muitas vezes “mediócras”, uma sociedade que valorizava a aristocracia agrária da época em detrimento da grande maioria. As “chanchadas” são vistas por esses dois autores como um modo privilegiado de rever a sociedade que atravessou as décadas de 1940 a 1960. Por fim, ainda nesse capítulo, há um balanço crítico das biografias de Oscarito, mostrando como, em certa medida, elas contribuíram para que o ator não fosse totalmente esquecido.

No último capítulo, **Ser e Estar em Cena: Oscarito Participio Irregular**, há uma preocupação em aventar possíveis métodos que envolvam o trabalho desse comediante. Nesse sentido, tal capítulo refere-se a como Oscarito construía seus personagens, através de um trabalho de ator que se tornou extremamente original,

conferindo-lhe não só popularidade, mas modelos a futuros cômicos. Dessa forma, regatam-se obras, como as de Diderot, Stanislavski e Bergson, para poder aferir sobre a criação de momentos risíveis ou de um ator risível. Nesse sentido, a técnica do improviso, vinda desde os anos de circo, conferiu a Oscarito cenas geniais dentro da arte cinematográfica brasileira ou mesmo no teatro de revista. Acrescenta-se a isso uma discussão que se refere diretamente aos personagens de Oscarito, podendo ser classificados, segundo o estudo de Cedric Whitman, como heróis cômicos, “mártires redentores de nossas agruras”. Tal capítulo, ao analisar a formação do ator, bem como a construção de seus personagens, é uma maneira de revelar como Oscarito pode ser tomado como modelo para interpretações atuais.

Em último lugar, nas considerações finais, **Assim que as luzes se acendem**, há uma retomada dos assuntos tratados ao longo dessa dissertação, referindo-se novamente à possibilidade que muitos trabalhos, inclusive esse, fornecem para o não esquecimento de grandes cômicos. Ademais, ainda nesse momento, tendo em vista que conceitos amplamente difundidos, como o nacional e o popular, atravessam não só as películas da Atlântida como os personagens de Oscarito, retomamos, rapidamente, essa discussão.

*Neste mundo, fala-se muito levemente do riso,
que, para mim, é uma das mais sérias questões
humanas.*

Wilhelm Raabe

*Nossa imensa felicidade
Foi uma nuvem que já passou.*

Noel Rosa

*A nova atração
Tem um jovem coração
Que apertado por estreito laço
Amanhece partido
Dentro dele sai mais um palhaço
Que é um palhaço com um olhar caído
E esse charlatão
Vai cantar sua canção
Que comove toda a arquibancada
Com tanta agonia
Dentro dele um coração folgado
Cantarola uma outra melodia*

Chico Buarque

CAPÍTULO I

DO PICADEIRO À CENA CINEMATOGRAFICA: CACOS PARA UM ATOR

A CRIANÇA NÃO podia conter-se de tanta euforia. Conseguia apenas entoar a velha e conhecida modinha, que, proferida às pressas, assinalava seu faceiro encantamento: “Hoje tem espetáculo?” E todos em uníssono diziam: “Tem sim senhor!”. Agora tornara seu passo mais alongado, ligeiro, para estar bem próxima ao carro, que, conduzido a cavalos, trazia a figura mais contemplada pelos pequenos. O palhaço, sob os olhos atentos de todos, continuava a ladainha: “Hoje tem goiabada?”. Já ofegante, o infante mal conseguia responder: “Tem sim, senhor”. Embora, ao final, juntasse todas as suas forças para estrondear que o palhaço era sim um ladrão de mulheres.²⁵

Um coro a acompanhava com empenho nesses últimos dizeres. Mesmo sem entender o significado da chula mais famosa que nós temos, queria ao menos chamar a atenção daquele sujeito mágico, pintado a dedos largos e com traços de alegria indescritíveis. O pequeno Oscar tinha verdadeiro fascínio pelo seu tio Afonso Stuart, que sempre conduzia a propaganda da chegada do circo: era o seu saltimbanco predileto. Nem mesmo ficava junto da família, pois preferia acompanhar tudo como se estivesse nos bastidores. Via sua mãe fazer acrobacias, bem próxima aos olhos dos homens, mantendo-se vigilante aos detalhes de cada movimento e aos comentários que escutava daqueles que a acompanhavam atenciosos. A alegria do Circo, no início do século XX, batia novamente à porta de todos aqueles cariocas.

Quis a sorte ou foi, quem sabe, uma dessas outras entidades que gostam de brincar com a vida dos homens, que a família de Oscar viesse para o Brasil, chegando ao Rio de Janeiro em oito de dezembro de 1908. Contava com dois anos quando deixara sua terra natal, na Espanha, na qual fora registrado. Filho de uma tradicional família circense, os Teresa Diaz, poderia ter nascido em qualquer lugar, devido ao aspecto nômade assumido dentro do Circo. Seu nascimento, contudo, fora em Málaga, província da Andaluzia, no dia 16 de agosto de 1906. Seu pai,

[...] o trapezista Oscar Teresa, uma das maiores atrações do circo, entrou em cena preocupado. Sua mulher, Clotilde, estava para dar à luz e representou até quando seu estado lhe permitiu. Agora, ela sofre as dores

²⁵ A construção desse capítulo, ora uma retomada de fatos da vida do comediante Oscarito ora daquilo que parecem conferir sentimentos a essa personagem histórica, baseia-se em referências obtidas a partir dos depoimentos do ator, concedidas pelo Museu da Imagem e do Som, em São Paulo e coletados na *Revista de teatro, crítica e estética O Percevejo*. Além disso, como fonte primária, esse primeiro capítulo privilegiou as obras de Elias Fajardo e de Flávio Marinho, respectivamente intituladas *Oscarito: Nosso Oscar de Ouro* e *O riso e o siso*. Ver: FAJARDO, Elias. **Oscarito: Nosso Oscar de Ouro**. Rio de Janeiro: AC&M, 1990; MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

do parto, enquanto o marido executa números arriscados no trapézio. No final do espetáculo, junto com os aplausos, ele recebe a boa nova: acabava de nascer seu filho, que se chamaria Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Dias.²⁶

O espaço de nascimento, bem como os lugares que a família de Oscarito percorria com o Circo, era por imposição um lugar de alternância. Representava não só a característica de mudança peculiar do circo, mas também a necessidade de adequar-se artisticamente a cada novo contexto, tratando-se de lugares tão distintos, a exemplo o Brasil e a Europa do início do século XX.²⁷

Já na capital brasileira, desconhecida e distante de sua cidade, o garoto tinha ternas surpresas: atento, parava nos botequins para escutar os arranjos dos sambistas, mesmo que a língua ainda lhe fosse estranha. O Rio de Janeiro, no início do século passado, embora tivesse adquirido fama pelo samba do morro e pelas mulatas, que desfilavam festeiras diante da perspicácia descerrada dos moços, ganharia mais notoriedade quando o pandeiro invadissem o circo, o teatro e o cinema.

A batucada entoava o cotidiano das pessoas comuns; também daqueles que se iludiam com os “luxos” trazidos do velho mundo, exibidos muitas vezes na Rua do Ouvidor. Se as práticas europeias tornavam-se presentes em quase todos os segmentos culturais, elas também ganhavam novas características: no teatro, “pintava-se o sete” e cantava-se o “bole-bole”; no cinema, podia-se pular o carnaval durante todo o ano; no circo, números teatrais e musicais, aliados a um ritmo de andamento variado, improvisaram ainda mais essa arte tão atrativa à população.

Há muito, os espetáculos circenses já tinham seus encantos revelados no Brasil. Entre aqueles que bem conheciam o circo, não era difícil apontar suas influências europeias, principalmente os ensinamentos do inglês Philip Astley, um dos fundadores do circo moderno. Da pantomima romana, com um dançarino solista e um coro narrativo,

²⁶ FAJARDO, Elias. **Oscarito**: Nosso Oscar de Ouro. Rio de Janeiro: AC&M, 1990, p. 9.

²⁷ A cada novo lugar, as apresentações circenses se repetem, embora nas piadas ou nas troças, o texto tenha na sua inversão um novo sentido devido ao contexto distinto. Ao ser adequado às novas realidades, há a necessidade de novas performances e um desempenho gestual com contornos diferenciados, devido à cultura e às características da região. A cada nova parada, novas maneiras de explorar gestos típicos daquela cultura e improvisos que façam alusão à cidade, aos sujeitos que por ali perambulam, aos pontos de referência e a tudo que esteja ligado ao espaço geográfico. Essa alternância do circo forja um artista apto a criar situações e cenas diferentes, sempre inovando a mesmice que outros atores manifestam após consagrarem-se com um personagem tipo já definido. Ver mais em: RUIZ, Roberto. **Hoje tem Espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

passando pela ópera bufa, datada de 1706, com suas apresentações cômicas que aconteciam durante os intervalos dos espetáculos sérios, chegamos à arte do picadeiro. O espetáculo, em pista circular, ganhara contornos inusitados. A partir de Astley, pôde-se apreciar uma equipe de cavaleiros acrobatas, que, “[...] ao som de um tambor, marcava o ritmo dos cavalos, associados a dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, hércules e adestradores de animais”.²⁸

Oscar, chamado carinhosamente pelos tios de Oscarito, maravilhava-se com as habilidades dos equinos, pois pareciam agir e dançar sem que alguém lhes imprimisse o castigo no dorso. Assim, também acontecia com muitos negros e serviçais que andavam pelas redondezas do circo, trabalhando segundo as intempéries de seus patrões; o açoite, a partir de 1910, não mais lhes feriam a pele, mas eram ainda tratados como verdadeiros escravos.

Outro fascínio inquietante do garoto dava-se pelos ciganos, sujeitos que, nas histórias tilintantes do seu avô Henrique Diaz, sustentavam um aspecto emblemático. Observava, ao longe, aquelas pessoas que sempre passavam próximas da grande lona levantada por sua família. É certo que esses peregrinos mantinham uma proximidade muito grande com seus entes: sujeitos inquietos e conhecedores de distintos lugares e culturas.

Antes do término do século XVIII e início do XIX, os ciganos já haviam passado por várias regiões brasileiras, inclusive pelo Rio de Janeiro, fazendo apresentações com animais domesticados, entretendo a todos com a arte do ilusionismo e da adivinhação. No entanto, não configuravam, em suas apresentações, um espetáculo circense, com todos os personagens já citados. Não havia, naquele momento, um dançarino solista, que logo se subverteria num sujeito atrapalhado, esperto e, muitas vezes, trapaceador.

Certa vez, quando caminhava em direção à venda mais próxima do circo, o menino Oscar resolveu entrar numa saleta, na qual todos, em silêncio, observavam uma sequência de imagens, sem som algum. Ficou entusiasmado: como aquelas espécies de fotografias ganhavam vida e movimento? Chegou ao circo embasbacado e contando a nova para todos. Sua mãe pediu para que deixasse de bobear e lhe ajudasse com o almoço. Tão

²⁸ SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro**. Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007, p. 41.

logo, o garoto do circo pôs-se a sonhar com aquilo que disseram, em baixo tom, ser um cinematógrafo.²⁹

Às vezes, Clotilde, quando estava no trapézio, rapidamente passava os olhos pela cortina, que cerrava o picadeiro, e podia ver os pequenos dedos do seu filho Oscarito. Lá ficava na maioria de suas apresentações. Não permanecia ali pelo receio de ver sua mãe nas alturas, mas pela espera do próximo número: as palhaçadas dos tios Oscar, Antonio Canales e Afonso Stuart.

Os nossos *Pagliaccios* tinham aqui outras características; não aquelas da *Commedia dell'arte* e nem da tradição greco-romana. Do solene ao grotesco, o cômico da antiguidade sempre estava fadado ora ao seu aspecto sério, comovente, ora ao ridículo, ao burlesco.³⁰ Já os improvisos da *Commedia Italiana*, desde o século XV, e até mesmo da comédia popular francesa, em períodos posteriores, traziam personagens que aludiam a temas como a traição, a velhice, o amor e o interesse financeiro.

Aos histriões prediletos de Oscarito, em suas performances, não faltaram tais abordagens, assuntos do cotidiano. Todavia, o domínio do sério perdera lugar para o império do riso: numa mistura do caipira e do malandro carioca, do alfaiate e do covarde, o regozijo, garantido pelo palhaço brasileiro, trazia não só a alegria descompromissada, mas também uma crítica divertida aos acontecimentos políticos daquela época.

A família de Oscarito, habituada aos meandros da arte circense, começava a incorporar e parodiar os indivíduos que eram observados nas ruas, fossem eles engraçados ou sérios.³¹ O sério, aliás, se dava pelo riso e contribuía na formação e manutenção de

²⁹ Informações presentes no depoimento concedido por Oscarito ao entrevistador Brício de Abreu, em 19/05/1962. Material coletado no Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios TR – 2305/SMC-PMSP. Divisão de Pesquisas e Equipe Técnica de Artes Cênicas.

³⁰ Sobre a dualidade existente desde as sociedades primitivas, que assinala a mistura entre o sério e o riso, podemos melhor entendê-la nos dizeres de Mikhail Bakhtin: “A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos”. Ver em: BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 1993, p. 5.

³¹ Parodiar, recriar figuras do cotidiano, era uma prática corrente no circo. Para ficar mais claro, nos adverte Ermínia Silva: “Como na maior parte das representações cômicas, os temas eram escolhidos das mais variadas fontes, tomando situações ou pessoas locais como alvo, a fim de suscitar o riso, demonstrando que a paródia era a base de inspiração, arremedando personagens típicos ou célebres”. SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro**. Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007, p. 43.

costumes da população, quer numa forma de sublevação tímida quer num conformismo amparado pelo ufanismo e pelos exageros na busca de temas nacionais.

Nesse sentido, para compreender o riso de determinado lugar e de cada período, seja do início do século XX ou de datas posteriores, “[...] impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo, determinar-lhe a função útil, que é uma função social [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social”.³² No Brasil, essa manifestação não encontrava somente no carnaval³³ sua expressão mais significativa, tinha nas artes teatrais, cinematográficas e circenses possibilidades que iam além do prazer individual e da descontração: as gargalhadas reivindicavam uma identidade que marcava a existência, sobretudo, dos mais simples.

Como paladinos cômicos, defensores intrépidos do riso,

[...] os palhaços sempre foram parte integrante do circo. Num espetáculo de perícia física, que produz na assistência uma reação mental – deslumbramento, espanto, admiração e apreensão – é preciso haver um complemento: um conceito mental que produza no público uma reação física, ou seja, o riso.³⁴

No início do século passado, usufruir do “circuito do riso” era, como hoje, uma condição essencial aos enfrentamentos, aos traumas e as debilidades próprias à vida do ser humano. O compasso acelerado do coração, os tremores do corpo, que se configuram no divertimento é uma prerrogativa dos homens. A nenhum outro ser cabe a possibilidade de sentir a trepidação da voz, o movimento vertiginoso da boca e das pálpebras, o mexer incessante do ventre e dos membros, “os acidentes do riso”.³⁵

³² BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 14.

³³ Cabe lembrar que no Brasil, do século XIX e início do XX, havia uma estreita relação entre o carnaval e o entrudo, prática introduzida pelos portugueses e que contava com brincadeiras grosseiras e até violentas. Acontecia, nas ruas e avenidas, o lançamento de todas as espécies de líquidos, como limões de cheiro, urina e sêmen. Já no âmbito familiar, o intuito de acertar alguém com água ou essências tinha a intenção de acirrar os laços afetivos. Posteriormente, por políticas de higiene, os festejos que antecederiam a quaresma trocaram essas brincadeiras e deram um aspecto mais lúdico a esse festejo, introduzindo no cenário carnavalesco a máscara e as fantasias. Cf. FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro / Sinergia, 2005.

³⁴ COXE, Anthony Hippisley. No começo era o picadeiro. **O Correio da UNESCO**, Paris, n. 3, ano 16, p. 6, mar. 1988.

³⁵ Reflexões extraídas a partir da obra: ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

É importante lembrarmos que esse sentimento constrói-se não só pelos gracejos do ator, mas, principalmente, pela forma com que esse utiliza sua expressão corporal, sua fala, suas atitudes involuntárias, improvisadas, ou seja, sua teatralidade para abordar os vícios³⁶ de determinada sociedade e época. Por meio dos “cacos”,³⁷ tão usuais na comédia, o ator encontra uma maneira eficiente de aproximar o seu diálogo dos acontecimentos do dia a dia, trazendo, além disso, aquilo que há de espontâneo, uma fuga ao que foi estabelecido pelas rubricas do autor e às exigências do diretor. Esses desajeitamentos textuais, associados ao inusitado e à fuga da rigidez desse gênero, tornam-se grandes artífices do riso.

Ri-se até mesmo na tragédia e no drama, desde que essa expressão viva recaia em personagens secundários. Já no estilo cômico, encontramos seu ensejo na personagem principal que carrega o maior compromisso desse gênero: o riso personificado. Em meados de 1920, Benjamim de Oliveira um dos maiores palhaços brasileiros, talvez seja um dos poucos artistas que traziam no riso o seu sentido mais dramático e até trágico. Tinha experiência não só na arte de entreter, mas também na de comover e fazer chorar.

No início do século passado, Oscarito teve a oportunidade de conhecê-lo, pois sua família, a frente do Circo Spinelli, o convidara para atuar em distintos números, ali na Praça da Bandeira. Havia encenado peças do grande comediante Arthur Azevedo,³⁸ considerado por muitos o maior autor brasileiro desse gênero. O negro Benjamim era distinto dos tios de Oscarito, tinha uma expressividade mais solta, menos condicionada. Os jornais da época passaram a apresentá-lo como “clown brasileiro”,

[...] deixando a denominação de palhaço, unindo a referência europeia associada à nacionalidade. Na América Latina e, em particular, no Brasil, os nomes de *clown* e palhaço eram muitas vezes utilizados de acordo com as referências aos “padrões” que os europeus, ou mesmo os americanos,

³⁶ Entende-se pelo vocábulo “vício” uma tendência à prática de um ato, seja ele nocivo ou indecoroso. As manias, os hábitos sociais que estão inseridos num contexto cultural mais amplo.

³⁷ Segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, cacos, na terminologia teatral, são “[...] falas que o ator acrescenta ou substitui, por conta própria, à do texto original, geralmente improvisando durante a apresentação, para realçar ou introduzir um efeito cômico ou outro”. CACOS. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

³⁸ Nascido em São Luís do Maranhão, em sete de julho de 1855, Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo foi cronista, jornalista, consagrando-se pelo seu humor aguçado e verbalizado em peças teatrais. “Véspera de Reis”, “O Mandarim”, “O Bilontra” são algumas das peças que consagraram Arthur como o maior escritor de comédias brasileiras de todos os tempos. Trouxe ao teatro temas e figuras tipicamente nacionais e ampliou ainda mais a comédia de costumes já iniciada por Martins Pena, introdutor desse gênero no Brasil. Tanto Pena quanto Azevedo trouxeram temas sociais e cotidianos para o palco de forma satírica e bem humorada.

estabeleciam como divisão de tarefas relacionadas a cada uma dessas denominações: o clown se apresentava vestido e pintado de uma forma mais elegante, diferente do augusto ou *Tony*, personagem maltrapilho, ao mesmo tempo ingênuo e astuto [...].³⁹

Os nossos cômicos, em consonância com a situação social apresentada no Brasil da época, insistiam em ter os traços mais maltrapilhos, ligados à humildade do campo e a boemia das cidades, cabendo, então, a poucos a denominação europeia de *clown*.⁴⁰ Benjamim de Oliveira, quando se encontrava com Clotilde Diaz e Oscar Teresa, pais de Oscarito, trazia na algibeira seu velho violão. Representante de uma tradição circense que mesclava música com piadas, ele fazia com que Oscarito não tirasse os ouvidos daquelas notas tão bem arranjadas.

O pequeno também tinha seu apreço pelas cordas e sonhava em ser violinista. Sonho que se perdera nas tarefas diárias do picadeiro, mas trouxera-lhe uma grande surpresa: iria estrear junto ao palhaço negro, no papel de índio. Em breve, estaria ao lado de Benjamim de Oliveira, que tingira sua pele com alvaiade, para representar *Peri*, protagonista da obra *O Guarani*, de José de Alencar.

Sua primeira atuação, aos cinco anos, seduzira a plateia, que o seguia num riso cândido: era inusitado e agradável ver um “espanholzinho” travestido de índio e com uma comicidade tão pulsante, mesmo contracenando com um dos grandes cômicos da época. Continuava apaixonado pela música e pelo violino, mas o talento pela comédia e o apego ao riso era-lhe natural, próprio da sua personalidade.

Pela sua simplicidade, Oscarito mal compreendia que a subversão do riso às imposições e regras do cenário cultural e político, encarnadas no papel do ator, distancia e aproxima o espectador daquele que interpreta. Tal paradoxo, trazido pelo comediante, revela seu aspecto sensato e, ao mesmo tempo, inconsciente: o artista, embora reconheça os recursos de sua atuação, age impensadamente, não tem precisão do alcance de suas palavras e dos seus atos, aproximando-se do instinto insensato do ser humano. Cria para o

³⁹ SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro**. Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007, p. 188-189.

⁴⁰ Surgido no século XVI, o vocábulo “clown” forma-se a partir de duas outras palavras: “colonuns” e “clod” (rústico e torpe). Referia-se ao camponês desajeitado e engraçado. Ao longo do século XVII e meados do século XVIII, esse sujeito ganha novos aspectos: roupas e pinturas elegantes, sapatos bem polidos e trejeitos que tangiam também o trágico. Perdeu o seu lugar nas grandes feiras e praças, passando para o palco e para apresentações às realezas. O sujeito engraçado, maltrapilho, havia sido deixado em âmbito público e tornara-se um pouco mais respeitável. Enquanto isso, o palhaço (do grego: aquele que é vestido ou feito de palha), com trajes e maquiagens bizarras, distanciava-se dos padrões do “clown”.

público um “mundo em desacerto”: as gargalhadas que libertam os espectadores também lhes advertem dos seus compromissos sociais, regidos pela ética e moral do lugar em que se vive.⁴¹

Antes mesmo do término do século XIX, a comédia parecia aqui perpetuar um riso simplificador, encontrando, em meio à música, à aguçada virilidade brasileira, ao entrudo e, posteriormente, ao carnaval, um ambiente extremamente propício. Isso não significa dizer que os brasileiros estivessem livres do relativismo concernente ao riso. Aliás, esse “[...] é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.⁴²

Às dificuldades do país, no início do século XX, se sobrepunham uma estética do entusiasmo, que apesar das alusões claras aos altos preços e à falta de infraestrutura para o escoamento de nossos produtos, tecia críticas superficiais a esses problemas. Tínhamos em nossas apresentações alguns aspectos tipicamente brasileiros, como nossos próprios personagens tipos: o alfaiate, o covarde, o malandro, o caipira e a baiana. Faltava-nos, por

⁴¹ Ao longo desse trabalho há uma problemática em relação a “como” enxergar o povo brasileiro. O problema da identidade nacional e política, bem como dos traços culturais, dos sujeitos sociais que assistiam às peças, aos filmes, é objeto de variados estudos na historiografia brasileira. Às vezes, comete-se o erro de associar o conceito de “povo” com um “ser social brasileiro inteiramente novo e bom”, passível e esvaziado de críticas contundentes quanto àquilo que viam ou apreciavam. Definir a identidade das décadas aqui abordadas (de 1940 a 1960) não é uma tarefa fácil. Cabe revelar, contudo, que a arte do comediante, a ser analisado, provinha de raízes populares e tinha maior identificação com os sujeitos simples, que distavam de uma elite habituada a seguir modelos culturais provenientes de países da Europa. Assim, havia públicos diferentes para distintos tipos de apresentações: as “chanchadas” e as revistas eram gêneros populares, enquanto que as companhias estrangeiras e o teatro lírico era mais apreciado pela elite; condição essa que não impedia que muitos membros da elite também frequentassem as revistas e os cinemas que veiculavam os filmes musicais. É importante lembrar que nessa pesquisa não haverá, no entanto, uma discussão detalhada que demonstre como alguns intelectuais, até a metade do século passado, ou jovens da classe média, através de movimentos artísticos, iniciados a partir dos anos de 1960, tencionaram enxergar o povo brasileiro, criando um ideal não só de nação como de identidade às camadas populares. Por outro lado, é importante ter ciência de estudos como os de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior que, mesmo contribuindo de maneira indiscutível para o estudo da identidade do povo brasileiro, não deixaram de solidificar estereótipos que já estavam presentes antes de suas grandes obras. “De fato, tanto Gilberto Freyre, como Buarque de Holanda, usam estereótipos eternos e estigmatizadores associados ao caráter nacional, como, por exemplo, as referências à “nossa preguiça”, ou ao “aventureirismo português”. Alguns aspectos identificados por esses autores, entretanto, a saber, a importância do parentesco e a predominância das relações pessoais são, ainda hoje, absolutamente indispensáveis para a compreensão do Brasil. Assim como a linguagem, certos elementos da cultura podem atingir uma grande continuidade no tempo, medida por séculos ou milênios.” Mais detalhes ver: ZARUR, George de Cerqueira. **A Utopia brasileira** – Povo e Elite. São Paulo: Brasília Abapé, 2004, p. 76.

⁴² BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 1993, p. 10.

outro lado, uma dinâmica que, aliando o teatro à arte circense, contemplasse análises mais ardis, mesmo que isso se desse pelo riso.⁴³

Os circos, na década de 1910, eram distintos dos que vemos hoje, nos quais predominam as apresentações acrobáticas, os elementos coreográficos, cenográficos e uma iluminação apurada, tudo regido por um apresentador de boa voz. “Há 90 anos, a função era dividida em duas partes e se passava, inteiramente, num grande palco: a primeira, com bichos, acrobacias e palhaçadas, e a segunda, com encenações de peças, geralmente dramas familiares ou históricos”.⁴⁴

Os esquetes,⁴⁵ os números cômicos, apresentados nos circos da capital brasileira, nesse mesmo período, começaram a se tornar mecânicos e rígidos, revelando técnicas rotineiras ao público. Faltava o inesperado, a surpresa que trouxesse o encantamento aos espectadores. Diante disso, muitos perceberam que era necessário dar maior ênfase às cenas dramáticas, mesmo que essas fossem marcadas pelo tumulto dos palhaços. O circo

⁴³ Ao teatro brasileiro, segundo os acadêmicos e críticos teatrais, couberam características próprias, ou seja, nacionais, tanto nas discussões políticas como nas renovações dramáticas, só no final dos anos de 1950, com peças como *Vestido de Noiva* e *Eles não usam Black-Tie*. Antes desse período, diz-se sobre importações ideológicas, abordagens estéticas e culturais amplamente influenciadas pela Europa e pelos Estados Unidos da América. Em outras palavras, é como se, no início do século XX, nos faltasse, para esses intelectuais, uma identidade, uma unidade, seja ela no plano da expressão seja no plano do conteúdo, que desse aos sujeitos daquele período uma face genuína. Juntamente à ideia de identidade, encontramos o conceito de nacional popular. Ao intento de assinalar as problemáticas e as contraposições políticas e culturais do Brasil alia-se à conjugação de tais conceitos – o nacional e o popular deveriam ser dados pelo cotidiano de um homem que romperia a ideia de cordialidade, vindo do estrato popular uma possibilidade de mudança aos rumos da nação brasileira. Essa postura, ligada a um ideário marxista, seria revista anos mais tarde, com estudos relacionados à história cultural, a exemplo os de **Edward Palmer Thompson**, pontuando que a identidade não se forja apenas na relação empregados e empregadores, trazidos numa ideia de conjunto. Negando o que pensam muitos intelectuais, no Brasil, principalmente os que viam o nacionalismo só a partir das peças citadas acima, sabemos que, antes mesmo de 1950, já em meados do século XIX e início do século XX, dramaturgos como Martins Pena e Arthur Azevedo marcavam, em seus textos, processos de criação alicerçados em uma reformulação estética daquilo que recebiam da França e de Portugal. Reviam a cultura brasileira, composta em cacos, sob uma ótica política e estética nossas. Nesse sentido, no início dos anos 80, “uma série de seminários organizados pela FUNARTE realizou a revisão e o debate sistemático da produção nacional e popular nas diferentes áreas da cultura. O volume dedicado ao teatro, elaborado por Mariângela Alves de LIMA e José ARRABAL, recorta momentos da história do teatro brasileiro nos quais a questão do nacional e do popular mostrou representatividade no que diz respeito ao debate de ideias e aos processos de criação (MSB)”. BETTI, Maria Silvia. Nacional Popular. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006, p. 196.

⁴⁴ MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 45.

⁴⁵ Do inglês **Sketch**, esse termo refere-se às pequenas peças cômicas, com menos de 10 minutos, apresentadas no circo, no cinema, no teatro e na televisão. Geralmente, esses números são colocados nos intervalos de peças ou apresentações extensas, quando no circo ou no teatro. Já no cinema, os esquetes podem ser encenados para dar continuidade a uma trama cômica. Revelam, aos espectadores, piadas ou textos que fazem parte do cotidiano, tendo como referências lugares públicos e uma linguagem coloquial. Cf. SKETCH. **Oxford English Dictionary**. Oxford UK: Oxford University Press (OUP), 2005.

aproximava-se, cada vez mais, do teatro de variedades, do teatro de revista e dos shows apresentados nos cabarés. Não obstante:

A rapidez e a capacidade de adaptação dos artistas circenses eram demonstradas pela incorporação, ao repertório, de temas que o público preferia e pela fluida circulação por diferentes estilos de atuação e diversas variantes dos espetáculos. Mas além da adaptação, incorporação e absorção, os circenses também produziam, criavam, ressignificavam e divulgavam diversas formas e expressões presentes em espetáculos contemporâneos, inclusive as teatrais.⁴⁶

Assim, as tarefas diárias que os componentes dessa arte deveriam enfrentar não eram tão simples. À mágica circense, revelada nas apresentações, colocava-se uma série de deveres físicos e mentais. Com o filho dos Teresa Diaz não era diferente, cabendo-lhe afazeres inúmeros. “Ele teve uma vida muito dura, sofrida e atarefada no circo: trabalhava no palco, cuidava dos animais e fazia o serviço de casa. Não teve muita chance de estudar, o circo vivia mudando de cidade e ele não conseguia ficar em escola nenhuma”.⁴⁷

A impossibilidade de cursar uma escola, como as outras crianças, tivera um gosto acre ao pequeno acrobata, mas trouxera-lhe aprendizados que marcariam sua vida toda: o improviso, a expressão corporal diferenciada, o contato com o público popular, a boa interpretação, a dança, os arranjos vocais e todos os atributos que forjam um bom cômico, como os esquetes e as palhaçadas. Sob esse viés:

A lona do circo pode ter lhe dado boas aulas de piruetas e acrobacias, mas também lhe ensinou algumas coisas quanto à sobrevivência. O romantismo que envolve a mítica circense é muito bom em livro, em cinema, mas, quando se nasce com o sentido de responsabilidade do Oscarito, com a cabeça no lugar e os pés bem plantados no chão, fica difícil encarar a vida como uma aventura romântica.⁴⁸

Romantismo era-lhe um atributo guardado para a alegria que esbanjava no picadeiro. Fora da lona tinha uma realidade distinta: era necessário trabalhar para ajudar seus pais, que estavam envelhecendo. Algumas vezes, Oscarito substituía os papéis cômicos do seu tio Afonso Stuart, no *Teatro Recreio*. Na peça *Honrarás tua mãe*, atuando ao lado da irmã Lili Brennier, pôde compreender que tinha realmente talento para a arte de

⁴⁶ SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro**. Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007, p. 105.

⁴⁷ MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 44.

⁴⁸ Ibid.

interpretar. Tornou-se uma das figuras centrais daquela companhia e sua passagem por ali lhe rendeu novos convites.

Quando chamado para trabalhar no *Circo-Teatro Democrata*, ele não hesitou. Muitos cômicos renomados tinham alcançado notoriedade naquele lugar. Participava de dramas, comédias e farsas. Oscarito dizia: “[...] fiz tudo o que se podia fazer na arte de representar, eu fiz ali. Então se comentava muito na cidade que havia um rapazinho muito moço, com muita habilidade neste Circo-Teatro, na Praça da Bandeira. E alguns foram me assistir, inclusive o Marques Porto, Luiz Peixoto”.⁴⁹ Sob esse momento ainda comenta:

Eu comecei a encabeçar a companhia [...] Mas uma das peças que me deu grande chance realmente, para que depois eu procedesse para os meus contratos aqui na cidade, foi aquela peça *Honrarás tua mãe*, uma peça extraída de um filme que fez grande sucesso na época [...] Era teatro já circo, circo-teatro, fui muito abraçado, aquela coisa toda; aí, eu já era quase a primeira figura da companhia. Aí eu fui trabalhando, trabalhando...⁵⁰

Oscarito ainda revela que em uma de suas apresentações, em passos trôpegos, afinados com suas pernas curvadas, como as de um ébrio, perdeu a compostura e a sequência da cena, que deveria levar todos a um riso incontido. O circo *Democrata* emudeceu e Oscarito levantando-se do chão, após um tombo imprevisto, conseguiu apenas fitar os olhos de uma garota que estava sentada na arquibancada.

A menina, com aqueles olhos tão cativantes, era a mesma que, na noite passada, havia apresentado um número interessante, um *charleston*.⁵¹ Seu nome era Margot Louro. Convidada a subir ao palco, pelo “excêntrico” palhaço, perdeu-se naquele riso amoroso. “Oscarito, ostentando um sorriso confuso, continuava intacto, observando-a sem reação. Havia pequenos degraus que davam internamente para cadeiras assentadas sobre grande tablado de madeira, fazendo-se de palco, no qual o engenho do artista tornava-o um espaço

⁴⁹ Transcrição realizada por Daniela Pereira de Carvalho. In: CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Ano 12, n. 13, p. 84, 2004.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Dança típica executada nos cabarés franceses e irlandeses, com recorrência no Brasil após a primeira guerra mundial.

de significações em movimento”.⁵² Fora o primeiro contato que os dois estabeleceram efetivamente.

Faltaram-lhe, naquele momento, as piadas e os trejeitos cômicos que sempre foram acompanhados por sua teatralidade efusiva. Aquela adorável senhorita, de apenas 14 anos, roubara-lhe até os poucos cacos amorosos guardados para tais ocasiões. O discurso amoroso lhe era estranho, “[...] um manto liso que adere à imagem, uma luva extremamente macia que envolve o ser amado. É um discurso devoto, bem comportado”.⁵³ Ele não era tão disciplinado quando atuava, não sabia como verter paixão em riso, ou deixar que a alegria se misturasse com aquele sentimento nobre.

Revela o comediante que essa inquietude concentrava todos os seus movimentos.⁵⁴ Provavelmente, ele descobrira, meio atrapalhado, que as paixões e os amores também provocam o riso, também libertam. Se a comédia, na maior parte das vezes, distanciava o público do personagem ridicularizado, ela, também, podia aguçar paixões e ideias causadas pelo “desconforto do risível”.⁵⁵

Junto a Margot, sua futura esposa, Oscarito começou a frequentar os diferentes teatros da cidade. Pôde perceber que, em muitos lugares, o circo era mal visto pelos integrantes da arte teatral e por sujeitos considerados tão “sérios”, os críticos dos periódicos da época. Com uma visão distinta da arte circense e até mesmo em relação aos aspectos teatrais, os redatores de jornais como “O Correio da Manhã”, “O Globo”, “O

⁵² Depoimento de Margot Louro ao entrevistador Brício de Abreu no disponível no livro: FRAIHA, Grace Yatudo. **The Great Characters in the History of Brazilian Cinema**. Hamburg: Printers, 2002, p. 132.

⁵³ BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 23.

⁵⁴ Transcrição realizada por Daniela Pereira de Carvalho. In: CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Ano 12, n. 13, p. 89, 2004.

⁵⁵ O riso gerado a partir do que nos faz rir, o risível, pode ser dado tanto de forma indireta, quando rimos sem reconhecermos o motivo pelo qual estamos rindo ou de maneira racional, quando perseguimos o que nos agrada, aquilo que nos dá prazer, aquilo que nos levará ao ato de rir. Nesse sentido, o riso ocorre também em situações amorosas e até penosas, partindo do grotesco e podendo chegar ao sublime. Verena Alberti, analisando os tratados de Joubert, nos diz: “A sede do riso, para Joubert, acaba sendo a faculdade apetitiva sensitiva, que se divide ainda em dois tipos, pois o desejo sensitivo é de duas formas, uma por toque e outra sem ele. Por toque sentimos prazer ou dor pela meditação dos nervos e, nesse caso, o apetite não decorre de nenhum discurso, nem obedece à razão (podemos pensar o quanto quisermos que um de nossos membros está ferido, e nem por isso sentiremos dor). Já os desejos ou apetites sem toque seguem necessariamente o pensamento ou a cogitação. O pensamento, verdadeiro ou falso, nos ensina a evitar o que desagrade e a perseguir o agradável”. ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999, p. 94.

Diário Carioca”, viam no riso a ausência pedagógica; o circo e mesmo o teatro de revista traziam, segundo eles, uma educação ingênua que pouco influenciava o meio social. O dramático, além de revelar os clássicos, era, para esses críticos, uma arte que revelaria nossa identidade. Não sabiam ler no circo, principalmente na comédia, sua maior relevância, pois:

Se é certo que o teatro é uma ampliação e simplificação da vida, a comédia poderá nos dar, sobre essa questão particular do nosso tema, mais instrução que a vida real. Talvez até devêssemos levar mais longe a simplificação, voltando às nossas lembranças mais antigas, e procurando, nos folgedos que divertiram a criança, o primeiro esboço das combinações que fazem o adulto rir.⁵⁶

A criança, seus encantos pela arte circense e teatral, alimentava-se nas atuações de Oscarito. Mas ele notava a diferença que havia entre os palcos e o picadeiro. Mesmo que os dois espaços, o circo e o teatro, encontrassem apreciadores em comum, muitas vezes o público que ia ao circo não era bem aceito nos circuitos teatrais. Faltava à plateia um comportamento silencioso, principalmente em encenações “sérias”. Esses contratempos não impediram que a família do jovem Oscar continuasse a apresentar seus números e sua arte. Mesmo que a idade imprimisse dores e pouca agilidade na atuação de Clotilde e de Oscar Teresa, eles faziam apresentações rápidas para acompanhar o restante dos seus, garantindo que a magia posta em cena se perpetuasse. O encanto por atuar no circo, por mais penosas que fossem as tarefas que precediam às apresentações, era um atributo que os mantinham vivos.

O espetáculo circense, como já dito, muito se aproximava daquilo que era feito nos palcos italianos e também encontrava ampla fama alicerçada na relação familiar. Grandes nomes foram perpetuados em torno de famílias que se tornaram inesquecíveis no circo brasileiro. Aliás:

Mais que em qualquer outra profissão, a do artista circense é uma atividade eminentemente familiar, onde as habilidades passam de pais a filhos e de geração a geração, tecendo legendas de glória e formando clãs internacionais, conhecidas em várias latitudes do globo. Numa só família costumam existir membros nascidos em países os mais distantes, produto das andanças da trupe. Dos circos, muitas vezes, eles vão para os teatros, o cinema, a televisão e esse espírito familiar, essa passagem de talentos

⁵⁶ BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 41.

continua e só se dilui e se perde, se os descendentes, por esta ou aquela razão, abandonam a vida artística de vez.⁵⁷

São os sentidos que tornam as crenças possíveis, os talentos permutáveis, dando continuidade e novas características a clãs artísticos. Não era da natureza de Oscarito abandonar algo que lhe fora emprestado de seus pais e avôs: aos 26 anos, sentia-se capaz de levar o seu humor para além das lonas do circo, personificando o riso nos palcos brasileiros. O *Teatro Recreio* fora sua primeira escola quanto à arte teatral. Agora, recebia convite de muitos outros grupos e companhias.

Oscarito não só dava possibilidade, através de seus personagens, para que todos vertessem os olhos em lágrimas de euforia, como participava daquele estado de espírito festivo. Era um riso popular,⁵⁸ que bem se adequava ao tipo de teatro no qual se engajou: o Teatro de Revista.

Entre as tentativas de extrair graça das dificuldades apresentadas no cotidiano brasileiro à população, o Teatro de Revista foi uma das expressões artísticas que mais trouxe contribuições e aprendizados para as gerações posteriores do teatro nacional. A preocupação em trabalhar a voz, em consonância com os movimentos corporais executados no palco, trouxe não só um melhor manuseio da nossa língua materna, como a busca por teatralizá-la. Muitas vezes, pôde-se observar que o francês, quando utilizado, satirizava uma debilidade de muitos intérpretes: mal sabiam utilizar a língua portuguesa, com entonações rítmicas e palavras de espessuras variadas, para tornar a cena mais contagiante.

Oscarito, no teatro, já tinha o engenho da projeção vocal, fazia-se ouvir por todos e dominava o uso de nossa língua, mesmo que seus pais não a utilizassem muito. Quando encontrava dificuldade em expressar-se verbalmente, tinha as palavras delineadas e manifestadas pelos pés, que transferiam cadência às pernas, compostas em parágrafos coesos e convidativos ao tronco e à face: uma tessitura textual feita em gestos. Seu

⁵⁷ RUIZ, Roberto. **Hoje tem Espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 49.

⁵⁸ Mesmo que a análise de Bakhtin esteja centrada na Idade Média e no Renascimento, é importante lembrar que “o povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separa o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele: isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.” Ver em: BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 1993, p. 11.

semblante assumia inúmeros contornos, acompanhados por uma boca inquieta e por grande facilidade para franzir a fronte. Seus personagens denotavam além de sua teatralidade, sua facilidade de se exhibir no palco, caracteres que, dificilmente, outros atores desenvolveriam durante a leitura do texto ou a partir das indicações do diretor.

O casamento com Margot, na Igreja da Candelária, no dia 2 de outubro de 1934, não só lhe trouxe dois filhos, como também uma união que marcaria toda sua vida. Era sua companheira de palco, de risos e de lamentos. Assíduo e incansável, Oscarito tinha na arte sua tarefa diária. Dividia-se entre o pai afetivo, ajudando Margot nas horas vagas, e o colega prestimoso, aconselhando-a quanto ao seu papel de atriz.

Ademais, para os seus papéis, estudava cada interpretação, buscando explorá-la segundo o gosto do público. É certo que tinha autonomia na construção de seus personagens, mas bem sabia que o riso era compartilhado, construído por mecanismos múltiplos, devendo atingir tanto os apreciadores da arte teatral como os leigos, a maior parte da população. Aquele tipo de teatro tinha ampla aceitação popular, contando também com o assentimento e participação de alguns membros da elite carioca, que escolhia seus astros, convidando-os, muitas vezes, para jantares e chás da tarde. O teatro de Revista tinha sua magia e seus desencantos: ora parecia estar compromissado com o grande público ora quedava por um certo gosto aristocrático.

Geralmente, quando classificadas, as revistas nos são apresentadas em dois momentos distintos: o teatro de revista de ano e o teatro “show”, a “féerie”. O primeiro momento tem no “escravo da pena”, Arthur Azevedo, legitimação e reconhecimento dentro da trajetória do teatro brasileiro, cabendo ao segundo, aos “shows feéricos, críticas e análises que esvaziam seu ônus à arte teatral. Tanto na primeira fase, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século passado, como na segunda, nos anos 1930 e 1940, a temática estava alicerçada na atualidade. Os acontecimentos podiam ser apreciados de forma séria nos jornais ou lidos por uma malícia velada e brejeira, alicerçada no jogo de palavras e no duplo sentido explorados pelos comediantes.

Não obstante, fazia-se uma festa teatral, resgatando mitos e rituais cômicos, tão necessários à condição humana. É importante lembrar que tal festa, no liame da arte e da vida, “[...] tem uma sólida relação como o Teatro de Revista. Mas a teatralidade artística vai além da vida e da festa. A teatralidade artística é a capacidade de perceber e expressar o

que nem todos percebem e podem estetizar”.⁵⁹ À plástica de Oscarito aliava-se a um baixo corporal próprio e inimitável: suas pernas arqueadas conduzidas por pés ligeiros e dançantes configuravam o que ficou conhecido como “o passinho do urubu malandro”. Se Charles Chaplin tinha seu caminhar “en dehors”, o nosso cômico tinha o seu passinho indescritível. Assim, como Chaplin,

[...] Oscarito nunca conseguiu arrancar, inteiramente, a máscara do clown herdada no circo, nem quando fez teatro de comédia. Mas as semelhanças param por aí – a não ser pelo fato de ambos serem imigrantes. Isso porque, embora Oscarito tivesse uma linguagem corporal parecida com a de Chaplin e ambos cultivassem um sotaque de raiz popular, o astro de Luzes da ribalta aprofundava uma dose de patetismo e um tom de tragicomédia que não se encontra na contagiante alegria de representar de Oscarito.⁶⁰

Na verdade, mesmo tendo Chaplin como grande referência, Oscarito teve como exemplos seus tios Afonso, Antônio, Oscar e, principalmente, Pablo Palitos, ator espanhol conclamado pelos argentinos, nas “chanchadas” e no teatro de comédia. “Reza a lenda que Oscarito teria herdado os trejeitos corporais do tio e adaptado os meneios faciais de Palitos”.⁶¹ Os pés ébrios e o movimento corporal atrapalhado foram cada vez mais aprimorados no teatro. Foi nas revistas que sua habilidade cênica, suas técnicas corporais e vocais ganharam maturidade; a cada encenação, aliada à música, à dança, ao carnaval e aos costumes da sociedade, Oscarito encontrou seu personagem próprio. Personagem que era capaz de se dividir em muitos outros, pois não assumia um único tipo, tornando-se, no palco, o exemplo de um ator capaz de rearranjar diversas características para cada personagem assumido.

As revistas encontravam na linguagem, juntamente à temática da atualidade e às músicas da época, seu caráter mais nacional. O uso de neologismos, “brasileirismos”, associados aos trocadilhos e às gírias, traziam ao público significados mais acessíveis, releituras de fatos que eram do conhecimento da maioria. Isso não significava que houvesse uma fuga total aos cânones, ou seja, aos grandes clássicos da literatura dramática. No teatro de revista de ano ou no teatro de revista das grandes vedetes, com muito samba e

⁵⁹ VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas: UNICAMP, 1996, p. 18.

⁶⁰ MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 16.

⁶¹ Ibid., p. 17.

carnaval, notamos a paródia de clássicos, como os de Shakespeare, Cervantes e até Dante. Releituras cômicas e acessíveis à grande parcela da população, pouco alfabetizada.

Oscarito passou por diferentes companhias que se dedicavam às revistas. Esses grupos teatrais também tinham burletas em seu repertório. No entanto, é importante salientar que:

A revista não imitava o modelo burleta que, na maior parte das vezes, apoiava-se numa estrutura de enredo clássico, descendente da Comédia Nova e da *Commedia dell'Arte*, através da qual a sociedade dos velhos se opunha à sociedade dos moços (geralmente havia um par amoroso impedido de se unir) que se rebelava, enfrentava inúmeros obstáculos sociais, e chegava ao final conciliatório do casamento. Engodos, quiproquós, inversão de papéis, travestimentos eram temperos comuns a este tipo de comédia.⁶²

Já as revistas, por mais que apresentassem casos amorosos, não se definiam por essa tendência aristotélica: obstáculos sociais superados por um final amoroso. Havia os engodos, os quiproquós, a inversão de papéis e os travestimentos. Contudo, todos esses “temperos” eram regidos por uma ação de movimento. A figura do compadre (*compère*),⁶³ central a esse tipo de comédia, passava por distintos tropeços quando chegava a uma cidade nova. Perseguições e correrias compunham quadros cômicos, aguçando a imaginação do público e levando-o ao riso.

Num primeiro momento, no teatro de revista de ano, com peças como *O Bilontra* e *O Mandarin*, de Arthur Azevedo, dava-se grande importância ao texto, regido por um fio condutor que, na figura do compadre, criava sequências narrativas. Era necessário nas primeiras *revues de fin d'année* que se acrescentassem aspectos metalinguísticos, com o intuito de revelar o código teatral, dessas comédias, ao público leigo. Com o passar dos anos, o teatro de revista, com forte influência portuguesa e francesa, começou a adquirir novas formas. Nesse sentido:

⁶² VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas: UNICAMP, 1996, p. 22.

⁶³ Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, a figura do compadre era obrigatória no teatro brasileiro de revista até o final da I Grande Guerra. “Mais que uma personagem, o compère era uma convenção revisteira: era aquele que deveria fazer a ligação “comentada” entre os quadros. Essa função poderia ser exercida por uma personagem com nome e personalidade próprios. A imagem de compadre estava entre o clown e o cabaretier, um cômico trapalhão que, geralmente, se apresentava vestido a rigor”. VENEZIANO, Neyde. Compadre. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/ Sesc-SP, 2006, p. 90.

O tempo, os fatos, o clima, a música, os acontecimentos político sociais no Brasil fizeram com que ela passasse por uma metamorfose de abasileiramento. E virou mania nacional. Tornou-se uma das formas mais expressivas de teatro. Pouco a pouco, fomos definindo um modelo tipicamente nosso. Modelo que se afastava daquele francês que recebêramos via Portugal do século XIX, para adequar-se à alma carioca e ao jeito brasileiro de ser.⁶⁴

Além disso, os tipos sociais, como o caipira, o malandro e a baiana ganharam força nesses espetáculos, que a partir das décadas de 1930 e 1940 desfizeram-se do fio condutor, geralmente um fato que ligava um quadro a outro, e ganharam quadros cômicos intercalados com muita dança e música.

O “Teatro Show”, do grande produtor Walter Pinto,⁶⁵ trazia na figura das vedetes⁶⁶ a carnavalização do riso e da arte teatral. Por outro lado, mesmo que houvesse uma ligeira preocupação com o texto, existia mesmo muita serpentina, confetes e as ideias se perdiam nesse “gênero alegre em que a plateia ri sem pensar”. Os elementos da antiga revista esmoreciam aos poucos, deixando escassos precedentes: os textos de equívoco, compostos pela criatividade dos autores, perderam-se em quadros soltos, os trocadilhos e as melodias harmoniosas ganharam novos compassos, os cômicos e seus modos hilários foram sufocados em meio a tanta serpentina e garotas garbosas. Perdeu-se até a preocupação com o afinamento da voz, que tornavam os cantores tão agradáveis. Sob essa ótica:

O novo teatro de revista iria crescer em maravilhas maquinais: apoteoses de fogos de artifício, fontes a jorrar cascatas de mulheres prateadas em

⁶⁴ VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro...** Oba! Campinas: UNICAMP, 1996, p. 29.

⁶⁵ Após herdar a Companhia de Teatro Pinto, de seu pai, o contabilista Walter Pinto reservou parte de sua vida para tornar-se o maior produtor do Teatro de Revista. Consagrou grandes nomes, como Dercy Gonçalves, Carmem Miranda, Assis Valente e muitos outros. Acentuou o uso da música, das “girls” – vedetes – e buscou para os espetáculos grandeza no cenário, efeitos feéricos, ampliando, ainda, o número de componentes que figuravam no palco. Ao mesmo tempo em que as peças encenadas perdiam o fio condutor trazido por um personagem central, ganhava-se um teatro em fragmentos, típico da cultura brasileira, composta de retalhos e costumes emprestados, que aqui são revitalizados segundo as características de nossa sociedade. Sobre tal assunto ver em: PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

⁶⁶ Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, a vedete era e é “[...] uma cançonetista sensual e de valor que estava à frente de um elenco de Music Hall ou de teatro de revista. Além de bela voz e bela figura, a vedete deveria ter o domínio da plateia, pois seu principal número chamava-se, exatamente, o ‘número de plateia’, sempre muito esperado pelo público masculino. Nesses trechos do espetáculo, a vedete, por convenção, descia até o auditório e brincava com os espectadores, exercendo o seu poder de sedução enquanto cantava canções cujas letras continham duplo-sentido”. VENEZIANO, Neyde. Vedete. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva/ Sesc-SP, 2006, p. 306.

lagos dourados e mágicos... olha que céu... que mar... que florestas verdes... a natureza aqui perpetuamente em festa, riquezas, sol, sal e litoral privilegiado... todo o bestialógico chauvinista de país tropical abençoado por Deus, bom de bola (mas não *da* bola...), com carnaval em fevereiro, alô, alô, Pão de Açúcar e Corcovado e aquele abraço. Esta seria a matriz ideológica da nova revista.⁶⁷

Oscarito, durante a década de 1940, por mais fugidia que se tornaram as características das revistas de ano, buscava recuperar elementos essenciais a uma boa atuação. Sabia como ninguém, como malandro, caipira, faxineiro, palhaço, recobrar a figura do *compère*. Sempre encontrava maneiras de resgatar o duplo sentido em suas frases (Double sense),⁶⁸ marcante nos textos de Arthur Azevedo e Martins Pena. Oscarito teve pouco contato com as antigas revistas, mas elas lhe foram passadas por atores que encontrara na infância ou mesmo no circo.

Amiúde, Oscarito passava por situações confusas e divertidas, tendo no final do espetáculo seu grande número; aos cômicos mais populares reservavam-se os últimos quadros, que eram seguidos por muitas “girls” e sensualidade. Estava instalada uma nova maneira de se fazer teatro de revista: a grandiosidade nos artefatos cênicos e a figura de cômicos, como Oscarito, que arrastavam multidões aos espaços teatrais.

Nesse período, entre os anos 1930 e 1940, a caricatura foi uma das técnicas que mais reproduziu a principal temática das revistas: a atualidade. Por meio desse artifício, podia-se trazer a figura de políticos e pessoas famosas para parodiá-los e criticá-los. Críticas, em grande parte, pouco mordazes. Oscarito, desde a sua primeira peça, *Calma, Gegê!*, ainda no *Teatro Recreio*, mostrou habilidade com a caricatura. Embora, nesse espetáculo não tenha parodiado o presidente, foi a figura desse político que lhe rendeu grandes atuações. Treinava o timbre de voz de Vargas, seu modo de andar, seu trejeitos, bem como pensava num figurino próximo, para acirrar as semelhanças com Getúlio ao parodiá-lo.⁶⁹

⁶⁷ PAIVA, Salviano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 67.

⁶⁸ O duplo sentido trazia indiretamente as pachouchadas, palavras que soavam como obscenidades, um tempero correto ao gosto cada vez mais picante dos espectadores. Elementos da culinária brasileira eram usuais para ressaltar o tom hilário que recaía no duplo sentido. Quadros que tinham como cenário a cozinha facilitavam ainda mais esse recurso. Aliás, “nabo é muito forte”, “tomar ferro é bom, tem que comer feijão!”.

⁶⁹ Longe de ser uma imitação, a paródia é uma releitura de textos ou ações já formalizadas, subvertendo-as e criando novos significantes, novas possibilidades de construções sintagmáticas ou paradigmáticas. Mais

Tanto na caricatura como na paródia encontramos elementos que marcam o exagero cômico. Às representações cômicas são dadas situações que sempre assinalam o exagero. Na caricatura, a semelhança poderá ser divertida quando houver algo que o espectador possa descobrir: algum defeito ou qualquer coisa que fuja ao habitual. Aliás:

Quando este defeito não existe ou quando nós não o identificamos, não rimos. E, neste caso, onde está o defeito? A premissa inconsciente de nossa avaliação do homem, de nossa apreciação e de nossa estima por ele reside no fato de que cada homem é uma individualidade irrepetível. O caráter da personalidade se exprime no rosto, nos movimentos, em sua maneira de portar-se. Ao descobrirmos de repente que duas pessoas são absolutamente idênticas em seu aspecto físico, concluímos inconscientemente que elas são idênticas também em seu aspecto espiritual, isto é, não possuem diferenças individuais interiores. É justamente a descoberta desse defeito que nos leva a rir.⁷⁰

Oscarito alcançava, após muito treino, tamanha proximidade com a pessoa parodiada, que conseguia levar a plateia ao desatino cômico. Não deixava, por outro lado, de acentuar algumas debilidades físicas do indivíduo parodiado – por exemplo, as grandes orelhas do presidente Vargas. Até Carmem Miranda, numa revista intitulada *Defesa da Borracha*, de Luiz Peixoto,⁷¹ não passou ilesa. Lá estava Oscarito, num travestismo caricato, com “[...] direito a sobrancelhas arqueadas, enormes cílios postiços, peruca, turbante etc. Uma mini-superprodução de composição que levava o público ao delírio com a alta voltagem de preciosismo e ridículo intencional que Oscarito impunha à caracterização”.⁷²

Contudo, ele não utilizava as imagens parodiadas para escarnecê-las. Seu humor era performático, contava com a figura do outro para que ele mesmo pudesse desenhá-las segundo os seus trejeitos cômicos e suas técnicas corporais tão divertidas. Não tinha, quando recuperava Getúlio, uma escolha clara de partidos e isso se revelou na amizade que

do que isso, segundo Linda Hutcheon: “[...] a paródia é, nesse século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas [...] A paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade; é uma forma de discurso interarstístico”. Ver em: HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 13.

⁷⁰ PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992, p. 59-60.

⁷¹ Luiz Carlos Peixoto de Castro escreveu inúmeras peças para o teatro de Revista, dentre elas: *Miss Brasil*, *Quem vem lá*, *Brasil pandeiro*, *Canta Brasil*, *O que eu quero é rosetá* e muitas outras. Sua grande contribuição ao teatro foi no ano de 1946, pois foi um dos maiores contribuintes à formação da Sociedade Brasileira dos Artistas Teatrais, tendo como principal objetivo a melhoria de vida dos artistas e, futuramente, o reconhecimento da profissão de ser ator.

⁷² MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 65.

tinha com o próprio presidente e outras autoridades políticas da época. Todavia, devemos nos lembrar que, por mais descompromissado (em relação a uma política vista no seu sentido clássico, enquanto a arte e a ciência de governar e propor mudanças) que fosse, ele não conseguia fugir do ponto central da maioria das peças do teatro de revista: a “troça” cercada da sátira política.⁷³

Por esse motivo, muitas vezes o Departamento de Propaganda e Imprensa (DIP), criado em 1939, em substituição ao “Departamento de Propaganda e Difusão Cultural” (DPDC), criado pelo próprio Getúlio, para censurar aquilo que ferisse a “boa imagem” do governo, impedia que muitas peças estreassem. Já em 1940, o DIP destituiu os presidentes do jornal *O Estado de São Paulo*, tornando suas edições propagandas evidentes do governo. Oscarito, muitas vezes, esteve diante do próprio presidente, Getúlio Vargas, para pedir que os espetáculos no qual ele seria o protagonista fossem liberados. Com sua vivacidade e carisma, ele conseguia o assentimento de Vargas, que muitas vezes comparecia às Revistas: era um dos admiradores mais contumaz da vedete Virginia Lane.

Ao lado de uma das maiores divas do Teatro de Revista, Aracy Cortes, Oscarito formou uma das grandes duplas que a década de 30 pôde ver. Fizeram juntos nada menos do que 31 espetáculos. Outras mulheres, juntamente com Oscarito, incrementaram ainda mais suas “potencialidades cômicas” enquanto ator: Dercy Gonçalves, Virginia Lane, Eliana de Sousa Macedo, Fada Santoro, Zezé Macedo e sua esposa, Margot Louro. Durante o tempo em que ficaram casados, aproximadamente 36 anos, compartilharam o picadeiro, o palco e os sets de filmagens. Margot sempre dizia a todos sobre a seriedade de Oscarito dentro de casa, como bom pai de família e sempre preocupado com as contas.

⁷³ Para os leitores de jornais de 1930, o fato de Washington Luís não ter assumido a presidência do Brasil não se configurou como algo atípico. Aquilo parecia mais uma anedota no cenário de contrastes políticos da época. Os chefes da República Velha, divididos entre mineiros e paulistas, não se incomodaram com aquele novo governo, que ostentava estruturas tão frágeis. O gaúcho Getúlio Dorneles Vargas desafiara o Partido Republicano Paulista (PRP), reunindo distintos grupos que, descontentes com o poder oligárquico estabelecido na antiga república, sustentavam o poder de Vargas. Não imaginavam que Getúlio marcaria a vida política de todos os brasileiros até o ano de 1954. Nesse período, logo após 1930, muitas revoltas contra o governo assinalaram a habilidade que o presidente gaúcho tinha para fazer alianças, propor rupturas, promover perseguições e manter-se no poder. Suas artimanhas políticas eram inúmeras, sua personagem mesclava traços heroicos e tirânicos. Do populista conclamado ao ditador celerado, Vargas teve no tenentismo e nos novos generais o respaldo para promover reformas políticas marcantes no panorama político e cultural brasileiro. Talvez, possamos assinalar, nesse período, amplas mudanças políticas, mas não sociais e econômicas. Foi apoiado nas forças armadas que essas mudanças tiveram êxito, chegando àquilo que hoje conhecemos como Estado Novo. A esse respeito obter maiores informações em: GOMES, Angela de Castro; et al. **A República no Brasil**. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

Margot revela que Oscarito sempre observava a plateia e, quando atuava, ao ver aquela gente tão bonita, cheia de vida, alegre e falante, dizia a ela sobre a preocupação com o futuro dos filhos. A faina do ator naquela época não era simples; a profissão nem era reconhecida e trabalhava-se muito para que as peças em cartaz trouxessem, às vezes, uma farta bilheteria. Assim que um espetáculo terminava, outro já tinha saído do prelo, para que acontecessem os ensaios e novas estreias. Muitas vezes, encenavam-se peças populares que compunham repertórios de anos anteriores. Isso porque as revistas não ficavam em cartaz por muito tempo.

Ser ator para Oscarito não era uma tarefa tão simples e tão risível, pois sempre estivera preocupado com os gastos e com sua família. Dar-lhes uma boa moradia e uma educação que não tivera, era um dos seus predicados mais urgentes. Pensando nisso, no ano de 1942, ele juntou-se à estrela Beatriz Costa para formar a *Companhia Beatriz Costa e Oscarito*. Iniciaram as atividades com uma série de peças luso-brasileiras. Para citar algumas: *Ofensiva da primavera*, *Defesa da borracha*, *Ouro de lei*, *Fogo na Canjica*, *Toca pro pau*. A maioria eram revistas de grande apelo popular, sem que fossem grosseiras ou portadoras de um humor depositado apenas no mundo externo do ator. Recaía nele, quase sempre, o motivo de maior riso, por suas atuações e pelo seu desempenho.

Nesse momento, na década de 1940, a arte de Oscarito já demonstrava imensa maturidade e quando começou efetivamente a trabalhar no cinema, já tinha sua formação de ator dada pelo picadeiro e pelo palco. Já havia feito alguns papéis em filmes, só que nenhum de grande significação. Bastava, no entanto, apenas adequar-se aos cortes, à câmera e às técnicas cinematográficas, que logo dominaria com facilidade. Para ele era habitual “[...] pulos, truques circenses, diálogo direto com a plateia, tons grandiloquentes na emissão do texto, cacoetes forçados, além de uma atualização das referências políticas”.⁷⁴

A companhia de Beatriz e Oscarito, após boas fases, encontrou dificuldades de ordem econômica. A isso se aliava o espírito irrequieto de Beatriz e o trabalho cansativo de ser produtora. O certo é que em 1945 os dois astros encerravam as atividades que foram tão promissoras. Além disso, muitas *tournées*, companhias estrangeiras, faziam apresentações aqui e dificultavam ainda mais a vida financeira do teatro brasileiro.

⁷⁴ MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 69.

Contudo, em função dessas tournées, muitas corporações brasileiras se formavam. Não obstante:

A maior parte delas, sem poder concorrer com as que vinham do exterior, programavam-se para representar em cidades brasileiras do norte e nordeste ou do sul, nos meses de maio a setembro. As mais pobres, sem recursos, mambembavam pelas cidades do interior. E as que ficavam no Rio de Janeiro lutavam com dificuldades para conquistar o público, que evidentemente era atraído pelos artistas estrangeiros.⁷⁵

Tais *tournées* eram frequentes aqui no Brasil desde o século XIX e uma das saídas, para acirrar a concorrência, seria usar os grandes comédicos nacionais. Oscarito fazia bem esse papel, no entanto estava dividido em muitas outras atividades, como o cinema e mesmo atuações em outros grupos. Quem sabe seja esse um dos motivos que tenha levado sua própria Companhia a encerrar suas apresentações.

A maior parceria profissional de Oscarito, no entanto, viria anos mais tarde, justamente nos sets de filmagem. O ator, cantor, jornalista e compositor, Sebastião Bernardes de Sousa Prata, que viera da Companhia Negra de Revistas, formou com o filho dos Tereza uma das mais reconhecidas duplas de comediantes já vista no Brasil: a dupla do barulho – Oscarito e Grande Otelo. O Teatro de Revista, assim como o Circo, fora a grande escola desses gênios da comédia do cinema nacional. Quando diante das câmeras, eles puderam mostrar que a escola circense aliada a um gênero teatral, que estava bem próximo do circo, ditava lições essenciais a um bom comédico.

Nessa altura, nos meados dos anos 1940, Otelo já era uma das maiores figuras da noite carioca. Atuava nos famosos cabarés e cassinos, principalmente na Urca. Foi nesses locais e na Companhia Negra de Revistas que alcançou uma fala grandiloquente, capaz de inquietar àqueles que o escutavam. Oscarito, muitas vezes, ao observar o colega de profissão, via naquele negro baixinho não só a possibilidade de criarem juntos situações cômicas, pois Otelo fazia a função de um personagem “escada”,⁷⁶ mas também o aprendizado de novas maneiras de interpretar, artifícios trazidos dos cassinos e de uma luta renhida com a vida.

⁷⁵ FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais**. O século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 183.

⁷⁶ Esse é o tipo de humorista que cria situações para que haja possibilidade cômica, como piadas e ações que levem o público ao divertimento. Sem a figura desse personagem, o protagonista do riso perderia a oportunidade de ler o seu script; na verdade ele cria a oportunidade para que o outro faça suas troças.

A dupla do barulho dificilmente poderia se classificar pela proeminência de um ou de outro cômico. Otelo chegava, em alguns filmes, a uma popularidade semelhante ou até maior do que àquela alcançada por Oscarito. Não se davam bem fora da profissão, mas eram completos quando atuavam juntos. Duas personalidades completamente distintas, um libertino e o outro reservado. Sujeitos diferentes no dia a dia, mas conhecedores da arte de fazer rir; nas filmagens, o lado reservado de Oscarito transformava-se em libertinagem cômica e ambos asseguravam o “império do riso”. Muitas vezes, na sua humildade, Otelo afirmava:

Eu não tenho talento, gente. O que acontece comigo é uma coisa muito simples. Malba Tahan tem um conto sobre um homem que tinha um olho de lince. É que ele esteve durante muito tempo na prisão e encontrou seis alfinetes. Ele jogava os alfinetes para o alto só para procurá-los depois. Assim, foi desenvolvendo a vista. É o meu caso. Entrei numa cela, ou numa selva, e tive de sobreviver, usando todos os truques bons e maus que sabia, na medida das minhas características e das minhas qualidades.⁷⁷

O certo é que tanto um quanto outro naquilo que faziam eram singulares. Os dois se conheceram no ano de 1935 e nesse momento nem Oscarito nem Grande Otelo tinham certidão: nosso “cômico número um”, como já apontavam os jornalistas, não tinha se naturalizado brasileiro e o nosso “maior pequeno homem de carpainha grisalha” ainda não tinha sido registrado. Em 1944, no dia em que sua filha Miryan Teresa nascera, os dois concretizariam profissionalmente o encontro artístico, tornando-se os cômicos mais aplaudidos no Brasil da época.

Otelo questionava-se, volta e meia, “o que seria uma boa fisionomia cômica?”, como atesta um dos seus biógrafos Sérgio Cabral. Acostumado com o gênero dramático, sua primeira troça ou caco foi justamente ao lado de Oscarito. Preocupado, Grande Otelo o procurou para desculpar-se. Encontrou palavras amigas e um bom conselho: deveria continuar fazendo aquelas piadas, pois o público vertia-se em gargalhadas. Ainda no caso de Otelo, outra pergunta era também recorrente: o que diferencia o cômico do feio? Isso não representava uma afronta ao comediante, pois realmente ele não se enquadrava aos padrões de beleza da época. Sabia, aliás, utilizar sua aparência para tornar os seus personagens ainda mais engraçados. Além do mais:

⁷⁷ Depoimento coletado no Arquivo Grande Otelo e reproduzido na obra: CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 233.

É incontestável que certas deformidades têm sobre as demais o triste privilégio de poder, em certos casos, provocar o riso. [...] Ao atenuar a deformidade risível, deveremos obter a feiúra cômica. Portanto, uma expressão risível do rosto será a que nos faça pensar em algo de rígido, retesado, por assim dizer, na mobilidade normal da fisionomia. Veremos, pois, um cacoete consolidado, uma careta permanente [...] Mas uma expressão cômica da face nada promete além do que realmente mostra. É uma careta peculiar e definitiva. Dir-se-ia que toda a vida moral da pessoa cristalizou-se nesse sistema. E essa é a razão pela qual um rosto é tanto mais cômico quanto melhor nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade esteja encarnada para sempre.⁷⁸

Oscarito trazia em sua fisionomia esse mecanismo simples: vê-lo, até sem seus números e figurinos, era o suficiente para o regozijo do público. Grande Otelo tinha maior facilidade, inicialmente, com o drama e, dessa forma, tinha que esforçar-se por ter uma comicidade tão autêntica à de Oscarito. Sua aparência muito contribuiu para isso e aos poucos sua careta permanente estava ligada à imagem de seu colega. Quando visto longe de Oscarito, ele logo era associado ao olhar e trejeitos cômicos do filho dos Teresa Diaz. O inverso também acontecia: o negro estampava-se no branco num exagero cômico sem precedentes.

Tanto na arte de Oscarito como na de Grande Otelo não havia a pretensão de representar de forma realista. Na comédia se o ator ludibriava o espectador, isso se dava em poucos mecanismos e técnicas particulares, que não eram reveladas ao público. Mas, na maior parte das vezes, o conhecimento dessas particularidades é que permitia a graça nesse gênero. Desde que a essa rigidez⁷⁹ fosse colocada em ação a inventividade do ator, para trazer movimentos inesperados.

O acidental não deixava, contudo, um esquema completo no qual tanto aquele que faz rir como aquele que gargalha estão inseridos. O vício cômico, seja de Oscarito seja de Otelo, não contava com a flexibilidade de quem os assistia, era um vício simplificador;

⁷⁸ BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 20-21.

⁷⁹ Uma expressão risível, seja do rosto seja do corpo, é aquela a que nos faça pensar em algo de rígido, ou seja, “retesado, por assim dizer, na mobilidade de normal da fisionomia. Veremos, pois, um cacoete consolidado, uma careta permanente. Dir-se-á que toda expressão habitual do rosto, seja ela graciosa e bela, nos dá essa mesma impressão de um hábito adquirido para sempre? Quando falamos de uma beleza, e mesmo de uma feiúra expressivas, quando dissermos que certo rosto tem expressão, trata-se de uma expressão talvez estável, mas que adivinhamos móvel. Ela conserva, em sua fixidez, uma indecisão em que se esboçam confusamente todos os matizes possíveis do estado de alma que exprime [...]”. Ibid., p. 21.

conteúdos simples que não recorriam a uma reflexão tão apurada, dando aos espectadores a possibilidade de reconhecer, nos números, mecanismos cômicos que vinham desde o circo, passando pelo teatro de revista e chegando ao Cinema.

Aliás, foi no cinema, já falado a essa altura, que os dois comediantes realmente encontraram grande popularidade. Oscarito trazia uma lembrança fugidia da salinha escura que vira na infância. Seu encanto, quando pôde estar num set de filmagem, não cabia no seu olhar diligente. No minúsculo espaço guardado entre a lente e o negativo, reproduzia-se aquilo que era visível a olho nu: a inteligência cômica e a criatividade cênica de Oscarito. Tratava-se de uma cinematografia do riso, películas que ficaram conhecidas como “chanchadas”.⁸⁰ Fossem esses filmes musicados ou não, eles sempre acentuavam aquilo que o público gostava de ver: tramas simples, com personagens próximos ao nosso cotidiano (personagens-tipo) e temas que abordavam a atualidade, tendo como sinônimos o riso e o grotesco.⁸¹

O cinema, como afirmava o grande produtor norte americano Orson Welles, era uma arte sem fronteiras e sem limite, “um fluxo constante de sonho”. Por mais que os temas fossem bem próximos ao do teatro de revista, Oscarito encontrava diferentes formas de abordá-los. O que se fazia nas “chanchadas” era uma releitura daquilo que era feito no palco revisteiro, com a diferença de que no cinema podia-se refazer por inúmeras vezes uma cena imperfeita. No teatro, durante as encenações, se algo de errado acontecesse, cabia ao ator buscar improvisos e saídas imediatas para contornar a situação. Embora o cinema permitisse que a cena fosse revisitada e que nas estreias dos filmes lá estivessem o produto de um trabalho já examinado, Oscarito não se desfez de seus improvisos, dos seus cacoetes e dos cacos que sempre utilizava.

⁸⁰ Do espanhol esse termo – *cianciata* – significa ‘porcaria’, ou por extensão: peça de pouco valor, destinada apenas a fazer rir. Caso queiramos nos estender mais, chanchada tem a seguinte acepção no dicionário Houaiss: “[...] espetáculo ou filme de má qualidade, no qual predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular”. CHANCHADA. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁸¹ O riso e o grotesco, negativamente apontados como sinônimos para as “chanchadas”, possuem outra conotação dentro do esmerado trabalho de Bakhtin, pois: “No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagem da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo”. BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 1993, p. 17.

Quando visto pelos outros, antes das filmagens, diziam sobre o seu semblante sério, preocupado. Por outro lado, quando estava diante das câmeras volvia-se no sujeito atrapalhado, brejeiro e histriônico. Comandava a fuzarca como ninguém e, aos poucos, conseguiu distinguir as diferenças entre o âmbito teatral e o cinematográfico. Tinha um espaço mais limitado, um diretor que tinha o poder de dizer: “Corta!”. Amiúde, Oscarito continuava no seu modo intempestivo de fazer comédia, com seu “timing”⁸² certo e seu corpo efusivo, difícil de ser captado pela lente, em todos os seus trejeitos e performances; ele excedia aquele espaço. Naquela época,

[...] trabalhar no palco e trabalhar no cinema eram considerados misteres e até profissões totalmente diversos. Sabemos agora que não se trata absolutamente de uma avaliação exata; a verdade é infinitamente mais sutil. Ambos exigem os mesmos ingredientes, mas em diferentes proporções. As diferenças exatas demandarão talvez alguns anos de complicado estudo; em cada caso existem variações sutis, de acordo com o temperamento do ator.⁸³

O cinema falado no Brasil, além das técnicas herdadas do cinema mudo, tinha como escola o teatro de revista de ano e as revistas feéricas dos anos 1930 e 1940. Das *revues de fin d'année*, o cinema musical, conhecido como “chanchadas”, recuperou temas que funcionassem como um fio condutor, para dar uma sequência às cenas, e a figura do “compère”, podendo ser um caipira, um malandro, um cowboy e muitos outros personagens.

Ditado pelas perseguições, o “compère” tinha ao lado do moçinho, sujeito galante envolto em casos amorosos, o papel de protagonista. Oscarito regia a festa cinematográfica por meio de um enredo concatenado, no qual não faltavam confusões, emboscadas, romances, caricaturas e travestismo. Os quadros, ou melhor, as cenas não eram soltas. Do teatro das vedetes, do qual Oscarito participou intensamente, importaram-se os quadros carnavalescos, o vedetismo e a paródia escancarada. Se antes parodiavam a Broadway, no teatro, agora era em Hollywood que se buscava o fausto das “chanchadas”.

Os filmes musicais norte-americanos, conclamados em todo o mundo, tinham aqui suas releituras mais ardis. O que lá era trágico ou melodramático, aqui se tornava cômico.

⁸² Sensibilidade para o momento propício de realizar ou de perceber a ocorrência de uma possibilidade cômica, ou senso de oportunidade quanto à duração de um processo, uma ação que, no teatro ou no cinema, provoque situações de riso.

⁸³ OLIVIER, Laurence. **Confissões de um ator**. Tradução de Aurea Brito Weissenberg. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 77.

Não faltavam críticas à sociedade brasileira, por uma paródia às películas americanas. O carnaval, a “segunda vida do povo”, e o samba, cadenciando os temas do cotidiano, estavam presentes na maioria das vezes.

A estreia de Oscarito no cinema, aliás, foi no filme a *Voz do Carnaval*, sob direção de Adhemar Gonzaga⁸⁴ e Humberto Mauro.⁸⁵ Era no ano de 1933 e Oscarito estava mais envolvido com o teatro do que com o cinema. Nesse ínterim:

A estreia cinematográfica de Oscarito não foi nada auspiciosa – e muito menos promissora. Ainda se assinando Oscarito Brenier, e ao lado de sua inseparável companheira Margot Louro (na época, sua noiva), ele fez uma aparição rápida como figurante no baile das atrizes no filme *A voz do Carnaval*, uma espécie de semidocumentário carnavalesco de 1933 [...].⁸⁶

A partir dessa estreia, Oscarito sempre esteve dividido entre o cinema e o teatro. Nunca abandonou o palco, nem mesmo o espírito de sobrevivência do circo. Sua vida, fora os filhos e a mulher, resumia-se em seu trabalho artístico. No Rio de Janeiro, ele pouco ia aos bares ou mesmo à praia. Myriam Teresa, sua filha, estava acostumada com os olhos atenciosos do pai, imóvel na sacada, quando ela descia à orla, em Copacabana.

Numa manhã de setembro de 1939, Oscarito ouvira no rádio que o poderoso exército alemão atacara a Polônia. O cruzador Schleswig-Holstein abriu fogo contra

⁸⁴ Cineasta e jornalista brasileiro, Adhemar Gonzaga nasceu no Rio de Janeiro em 1901. Com apenas 19 anos, interessou-se pela sétima arte e formou o primeiro cineclub brasileiro, *O Paredão*. Seus estágios em Hollywood contribuíram para aqui ensinar muitas técnicas de som e imagem para os funcionários da Cinédia, sua companhia. Um dos seus filmes mais comentados trata-se de *Barro Humano*, que: “[...] de modo muito natural, Gonzaga escalou-se e foi escalado para dirigir o filme [...] O caráter de filme coletivo de *Barro Humano* não impede que se identifique bem o papel que Gonzaga exerceu em sua realização. Suas convicções cinematográficas estão expressas muito nitidamente na forma quase didática com que o filme apresentava os recursos estéticos e estilísticos que todos admiravam na arte silenciosa”. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 1997, p. 280.

⁸⁵ Sobre Humberto Mauro ver a obra *Introdução ao Cinema Brasileiro*, que diz: “O mineiro Humberto Mauro, nascido em Volta Grande, perto de Cataguases, sempre foi um curioso das coisas artísticas e mecânicas. Engenheiro, eletricitista, musicista, entendido em rádio, seria capaz de fazer ou consertar um bonde, ao contrário do mineiro de anedota, que preferiu comprá-lo. Não é de admirar, portanto, que se tivesse interessado pela mecânica e pela arte do cinema: é tão capaz de cinegrafar e dirigir um filme como de consertar uma complicadíssima câmara [...] Uma avaliação mais consequente de sua obra foi feita pelos estudiosos que assistiram a alguns de seus filmes durante a I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Escreveu Carlos Ortiz: ‘Todos os estudiosos e fãs [...] devem estar convictos, a esta altura, da importância desse pioneiro no progresso de nosso cinema. Humberto Mauro compareceu ao Museu de Arte Moderna com *O descobrimento do Brasil, Ganga Bruta, Lábios sem beijos, Argila e Tesouro perdido*. Em todos esses filmes, Humberto Mauro, foi mais do que um diretor [...]’”. VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 64.

⁸⁶ MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 210.

Danzig, cidade pertencente aos alemães, antes da Primeira Guerra Mundial. Oscarito escutava as notícias pela Rádio Nacional, reproduzindo-as com angústia à Margot, como releva a sua mulher em depoimento.⁸⁷ O trágico destino da Europa e de muitos outros países, como o Brasil, durante a Segunda Guerra Mundial, tivera aqui amplas repercussões: o arrefecimento da nossa economia prejudicava, além dos outros setores comerciais, o Cinema Nacional. Para agravar a situação, havia uma invasão de filmes norte-americanos, que tinham ampla aceitação do público.

Contudo, aos filmes carnavalescos não competia o engenho de abordar a guerra e suas mazelas. Aquele cenário dificilmente caberia nas lentes de qualquer diretor cinematográfico, fosse ele talentoso ou não. Assim, nesse mesmo ano, Mário Lago e Braguinha escreveram *Banana-da-Terra*. A Bananolândia, alegoria ao Brasil da época, tinha no papel de rainha a atriz Dircinha Batista, que era raptada por Oscarito, líder revolucionário da “bananada”. No final, Dircinha apaixonava-se por Aloísio de Oliveira.

Na verdade, nesse filme, Oscarito teve seu primeiro papel de destaque dentro do Cinema, trazendo-lhe novas oportunidades para seguir a carreira cinematográfica. A música ditava, mais uma vez, o compasso das ações confusas e de final feliz. Aliás, sempre os pares amorosos mantinham a apoteose dessas películas. Além da Dircinha,

[...] cantando “A tirolesa”, de Paulo Barbosa e Oswaldo Santiago, Oscarito e Aloísio, também estavam no elenco: Lauro Borges, Jorge Murad, Neide Martins, Mário Silva, Paulo Neto, Linda Batista, Alvarenga e Bentinho, Carmem Miranda, antes de ir para Hollywood, cantando, em dupla com Almirante “Pirulito”, de João de Barro e Alberto Ribeiro e solando “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi.⁸⁸

Grande parte do público, que não tinha oportunidade de ver seus cantores do rádio em “shows” e teatros, ia ao cinema para conhecê-los. Os ingressos eram mais acessíveis e a oportunidade de ver vários artistas famosos de uma única só vez tornava-se algo inusitado.⁸⁹ Dessa forma, o cinema sonorizado trazia não só aquilo que se ouvia no rádio,

⁸⁷ Depoimento disponível em: FRAIHA, Grace Yatudo. **The Great Characters in the History of Brazilian Cinema**. Hamburg: Printers, 2002, p. 135.

⁸⁸ MARINHO, Flávio. **O riso e o riso**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 214.

⁸⁹ Ao relermos o jornal “Diário Carioca”, no período que abarca os anos de 1942 até 1950, podemos notar a discrepância que havia entre os convites para se assistir a uma peça teatral em relação aos ingressos para os cinemas. Aliás, o filme poderia ser reproduzido inúmeras vezes, enquanto que no teatro, a cada encenação, os atores deveriam receber salários e os figurinistas também.

como também diversão, confusões e as estrelas da época. Era um ambiente que se cercava de traços culturais e costumes do cotidiano do brasileiro.

Não só o cinema sofria influência daquilo que era praticado no restante da América. Nos anos 1940 e 1950, até o samba, apontando como algo “genuinamente brasileiro”, teve novos arranjos incentivados pelos ritmos de outros países latinos e americanos. O Samba de Gafieira surgia de forma efetiva, tendo nas orquestras americanas suas grandes lições. Adequado para danças aos pares, teve lugar garantido nas gafieiras e nos cabarés. Grandes compositores fizeram escola nesse momento. Para citar alguns: João de Barro, Dorival Caymmi, Lúcio Alves, Ataulfo Alves, Herivelto Martins, Wilson Batista e Geraldo Pereira.

Nas comédias musicais, os salões públicos, os cabarés e os hotéis famosos do Rio de Janeiro ganhavam espaço. Cenários constantes que, agraciados pelas desordens cômicas e pela sensualidade, tornaram-se rotineiros no imaginário dos brasileiros. Juntamente a esses cenários, havia grandes companhias que criavam seus próprios locais de filmagem. Um dos maiores exemplos foi a Atlântida Cinematográfica, na qual Oscarito atuou desde a sua fundação até o seu fim.

O cinema brasileiro, a partir de 1941, receberia um grande impulso com a criação da Atlântida, companhia que melhor representou as “chanchadas brasileiras”. Produtora privada, sediada no Rio de Janeiro, teve como fundadores Moacir Fenelon e José Carlos Burle. Tinha como proposta inicial promover filmes sérios, que tratassem de nossa complexa realidade. Aliás, como primeira produção, teve, na engenhosidade de Grande Otelo, ao trazer sua vida às telas, o filme *Moleque Tião*. “A ousadia de fazer de um ator negro, que ainda não era um astro popular, o protagonista deu certo, e o filme tornou-se um grande sucesso da companhia, que mais tarde se tornaria conhecida, sobretudo pelas chanchadas”.⁹⁰

O restante dos filmes, num total de 62 películas, encontrou na comédia seu melhor gênero. A Atlântida, mesmo que abordasse o carnaval ou temáticas que se referissem a filmes estrangeiros, funcionava como a “segunda vida” de um público que no riso encontrava a fuga dos seus problemas diários, apropriando-se das palavras de Bakhtin ao se referir ao rito carnavalesco medievo. Nessa companhia, Oscarito realizou o filme que

⁹⁰ CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo**: uma biografia. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 109.

trouxe-lhe a maturidade dentro do cinema: *Tristezas não pagam dívida*, filme dirigido por José Carlos Burle e Ruy Costa. Tratou-se de um verdadeiro “divisor de águas”. Para começar,

[...] porque talvez tenha sido o primeiro real sucesso pessoal de Oscarito no cinema, aquele em que ele, realmente, acertou o tom entre o teatro e o cinema. Depois, porque era uma produção da Atlântida, companhia que marcaria profundamente sua trajetória. [...] O filme contava a história de uma viúva chamada Marieta Pulantrina (Ítala Ferreira) que, no velório do seu marido, encontra seu sócia, Benevides (Jayme Costa), por quem, naturalmente se apaixona. A partir daí, o casal passa a frequentar a noite carioca, não só para afogar mágoas como para se consolar dos problemas causados pelo órfão Carlinhos (Oscarito), enlouquecido em sua forra edipiana.⁹¹

Os filmes da Atlântida ainda não conseguiam fugir dos artifícios do teatro filmado. Apenas com o filme *Este mundo é um Pandeiro*, de José Carlos Burle, é que esse quadro foi revertido. Por meio de situações simples, extraía-se um humor do conhecido dramalhão burguês, ou seja, a traição, a sogra que interfere em tudo e o assédio de belas mulheres que tiravam o público da cadeira. Os elementos picantes eram os mesmos das revistas, embora a cena desdobrava-se em novos ângulos, numa dinâmica tão ligeira quanto à atuação do nosso “maior cômico”, como ficou conhecido por muitas críticas da época.

Oscarito, a essa altura, já era o grande ícone da Atlântida. Sempre que podia ajudava os novatos e comprometia-se não só com o seu papel de ator, mas interessava-se pelos assuntos da produção e direção. Diminuiu sua atuação no teatro e passou a dedicar-se com maior veemência à sétima arte. No filme *É com esse que eu vou*, em 1947, Oscarito reencontra o grande parceiro Grande Otelo; a última película *Não adianta chorar*, dirigida por Watson Macedo, em 1945, havia demonstrado a química indescritível dos dois cômicos.

Ao lado de Otelo o riso era garantido: o contraste, tanto no aspecto físico como na maneira livre que Oscarito tinha ao interpretar, acalorava os quiproquós, as confusões, as correrias e as trocas de identidade. Eram inusitados, ora causando desassossegos ora tranquilidade: o estereótipo do povo festeiro misturava-se, por meio da dupla do barulho, a um humor comiserado, de um país no qual tanto os personagens como os sujeitos da vida real passavam por situações de miséria, angústia e incertezas.

⁹¹ MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 218.

A Atlântida Cinematográfica teve dois momentos distintos: antes e depois do grande empresário Severiano Ribeiro.⁹² Dono da maior parte das salas de projeção cinematográficas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, ele adquiriu as ações da Companhia e assinalou sua preocupação com os lucros. Os filmes, por mais que os materiais de filmagem não fossem da melhor qualidade, deveriam trazer a grandiosidade da Atlântida, extraindo da bilheteria altos ganhos. Já como diretores, destacaram-se José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga.

Foi justamente com a direção de Watson Macedo que Oscarito e Grande Otelo tiveram oportunidade de participar de um dos mais renomados e inteligentes filmes desse período. *Carnaval no fogo* trouxe o restante dos paradigmas que faltavam às “chanchadas”: misturou a trama policial ao clássico shakespeariano *Romeu e Julieta*, trouxe como elemento surpresa a troca de identidade – o mocinho disfarçava-se de herói para surpreender os bandidos – e aperfeiçoou a técnica do travestimos (Otelo foi talvez a melhor expressão cômica da personagem Julieta até os dias atuais).

Oscarito sempre dizia a Margot sobre a satisfação que tinha ao relembrar toda sua trajetória artística. Na década de 1950, era considerado um dos atores mais aclamados e a crítica, por mais que repudiasse os filmes carnavalescos, tecia grandes elogios à arte de atuar de Oscarito. Os jornais da época, mesmo apontando as “chanchadas” como as melhores representações do nosso “subdesenvolvimento”, não deixavam de deitar elogios à inteligência teatral e cinematográfica do filho dos Teresa Diaz.

Já sob a direção de Carlos Manga, o último diretor da Atlântida, Oscarito chegou ao fausto de sua carreira. Pôde através dos filmes *Nem Sansão nem Dalida* (1954), *Matar*

⁹² Luiz Severiano Ribeiro nasceu, em 1886, em Baturité, estado do Ceará, e foi cursar Medicina, no Rio de Janeiro, aos 18 anos de idade. Após a morte da mãe, em 1904, decepçiona-se com as artes médicas e abandona o curso, mudando-se para Fortaleza. Lá se depara com um cinematógrafo, instalado no circo Anchises Pery, localizado na Rua Castro Alves. O cinematógrafo Art-Noveau, do italiano Victor Di Maio, localizado numa pequena saleta no centro de Fortaleza, encantou Severiano, que se tornou, anos mais tarde, dono desse espaço. Em 1927, retorna ao Rio de Janeiro e detentor de grandes palacetes faz um acordo com a Metro-Goldwyn-Mayer, transformando seus imóveis em salas de apresentações. A partir disso, pôde ter seu primeiro cinema próprio, o Cine Odeon, seguido do Cine Palácio, todos no centro do Rio de Janeiro. Foi no Palácio que o Brasil teve o primeiro filme sonoro, trazendo ainda mais notoriedade ao empresário. Enfim, no ano de 1946, motivado pela lei nº 20 493, que obrigava as salas de cinema a exibir ao menos um filme nacional a cada quatro meses, Severiano Ribeiro compra a maior parte das ações da Companhia Atlântida Cinematográfica. Referências obtidas a partir da obra: VAZ, Antonio Carlos Martins. **O Rei do Cinema, a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ou *Correr e O homem do Sputnik* (1959) confirmar aquilo que Grande Otelo mais tarde diria no filme *Assim era a Atlântida* (1975):

A Atlântida tinha dois símbolos: o chafariz e o Oscarito. Juntos, eu e o Oscarito fizemos inúmeros filmes. Eu tive a felicidade de conhecer o Oscarito. De testemunhar a grande figura humana que ele era. A arte de Oscarito era total, inconfundível, maravilhosa. Mas dela eu não preciso falar. O cinema falará por mim através de Oscarito vivo, na tela. Alegre, amigo e simples. Assim era Oscarito. Era como o povo que ele representava e que o adorava. Era como a chanchada, que refletia a felicidade e a inocência dos que faziam e dos que assistiam.⁹³

Só não coube ao cinema, pela “alegria simples” transmitida pelas “chanchadas”, revelar o último capítulo, a última cena na qual atuou um dos atores mais populares do nosso meio. Tampouco à televisão, com a qual Oscarito não se habituara, tornada, já nos anos de 1960, o grande veículo de comunicação. As câmeras fixas, com técnicas menos apurada, reduziam seu aspecto inquieto, sua dinâmica corporal transbordante, seus trejeitos e seu semblante elástico. Sua última aparição cinematográfica fora no filme, *Jovens pra frente* (1968), pela Ultra Filmes. Já no teatro, em seu derradeiro espetáculo, *Cocó, my darling*, em 1966, em parceria com sua grande amiga Dercy Gonçalves, Oscarito percebera que os tempos já não eram mais os mesmos. Aquele era o momento de deixar os palcos e os sets de filmagem. Declarava:

Eu encaro a perda de popularidade como uma coisa que tem que ser. Qualquer pessoa que se retira já sabe que tudo vai esmorecendo. Não me interessa mais nada. Eu parei realmente [...] Eu me retirei, preferi me retirar a fazer uma coisa que não me agradasse. Depois iam dizer: “Puxa, voltou para fazer isto, antes não tivesse voltado”.⁹⁴

Não foi no picadeiro, nem no palco e muito menos num set de filmagem que Oscarito se apresentou pela última vez. Estava na sala de sua casa, na qual tocava violino, ensaiando seu velho e conhecido passinho que o consagrara. Os pés ligeiros lhe abandonaram, a tez tomou uma cor que não era típica daquele palhaço excêntrico e seu corpo tão hábil aos malabarismos da vida caíra no chão. Os gritos da esposa perderam-se lentamente à medida que uma veia rebentara-lhe o riso da alma. Oscarito morreu após dez dias no hospital, segundo um laudo nada cômico que dizia: vítima de AVC (Acidente Vascular Cerebral). Mas, voltando à frase de Otelo: o cinema o fará viver a todo o

⁹³ Depoimento recolhido no filme *Assim era a Atlântida*, com roteiro e direção de Carlos Manga. (Transcrição nossa)

⁹⁴ FAJARDO, Elias. **Oscarito**: Nosso Oscar de Ouro. Rio de Janeiro: AC&M, 1990, p. 43.

momento, sempre que houver pessoas atentas à grande arte de Oscarito. Lá estará Oscarito, personificando o riso, a inocência misturada à malícia. Na verdade, personificando a arte.

*Conservar algo que possa recordar-te seria admitir
que eu pudesse esquecer-te.*

William Shakespeare

*Esquecer é uma necessidade. A vida é uma lousa, em
que o destino, para escrever um novo caso, precisa
apagar o caso escrito.*

Machado de Assis.

*Diga-me eu esquecerei, ensina-me e eu poderei
lembrar, envolva-me e eu aprenderei.*

Benjamim Franklin

CAPÍTULO II

DO RISO SE FEZ O ESQUECIMENTO

A CRÍTICA E O ESQUECIMENTO: OSCARITO POR MEIO DAS PALAVRAS

SEMPRE, SOB NOSSAS PALAVRAS, outras são ditas. Sob atuações teatrais, espetáculos circenses, obras cinematográficas há também uma superposição de palavras. Críticas que avaliam e examinam determinada ação humana, seja no teatro, no cinema, na literatura ou nas artes plásticas, ora marcando questões estéticas ora interrogando-se sobre determinado conteúdo. Nesse sentido, ao retomar o feito de outras pessoas, o crítico, num aspecto intertextual, realiza um diálogo aberto com aquilo que já foi produzido.

Enquanto ao artista é destinado o engenho das coisas belas, fruto da sua intuição e sensibilidade, ao crítico cabe revelar a arte, imprimindo-lhe traços de humanidade, através de significados acessíveis a diferentes tipos de leitores. Atores e críticos são cúmplices de um caráter imprevisível das experiências artísticas, que levam tanto um como outro a sentimentos de contornos distintos. Mesmo diante dessa subjetividade crítica, essas análises devem apresentar regras e métodos previamente estabelecidos, conferindo-lhes não só legitimidade como certa autenticidade. Ainda mais, seria apropriado que os críticos manifestassem em seus textos um dever que excedesse o ato de “gostar ou não”. Devem, na verdade, investigar distintas possibilidades interpretativas ao se debruçarem sobre determinadas práticas culturais.

Antes disso, é indispensável admitir que toda crítica trata-se de um reflexo das linguagens presentes em nosso cotidiano, tornando-se um instrumento no qual o homem é capaz de modelar seu pensamento, “influenciando e sendo influenciado”. O desenvolvimento da crítica, mesmo que deva exceder o ato de “gostar ou não” de determinada prática humana, está, sobretudo, ligado à personalidade dos indivíduos, ao seu lugar de origem, à sua nacionalidade, à sua formação, ou seja, à sua própria vida.⁹⁵ Dito de outro modo,

[...] a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o exercício de uma função

⁹⁵ HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da Linguagem**. Tradução de Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 2.

intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões.⁹⁶

Sabendo que toda crítica, além de manifestar características do seu próprio tempo, pode trazer tendências de outros períodos, entendemos que essas são relidas segundo a linguagem da época do escritor, por mais que ele sofra influência de pensamentos há muito desenvolvidos. Nesse sentido, a crítica é uma necessidade de seu tempo, sendo recheada de intertextualidades diretas ou indiretas, ou seja, é composta por ideias e pensamentos de outros críticos e escritores que, ao serem utilizados, geram a atualização do texto em questão.

Em meados do século passado, no Brasil, as críticas, em jornais e revistas, referentes ao teatro e ao cinema, aparentavam mover-se em torno de duas linhas distintas. Era composta por sujeitos de diferentes formações e oscilava entre os domínios da crônica jornalística e do estilo acadêmico. Nessas duas correntes díspares havia a revelação gradual do cenário político, econômico e, notoriamente, cultural.

A primeira, composta por jornalistas ligados às tendências artísticas que remontavam análises do século XIX, apresentava certa predileção por gêneros como a tragédia e o drama, numa forma de resgatar determinadas tendências europeias, tidas como necessárias à formação intelectual e ao “progresso” de nosso país. Integravam essas críticas os conhecidos “homens de letras” ou “bacharéis”, mais preocupados com o exercício da retórica do que com a validade das produções vistas no meio cultural. Exemplo do pensamento desses intelectuais pode ser visto na *Revista Dramática*, que, publicada no ano de 1860, fornece-nos posicionamentos bem próximos desses jornalistas. Fundada pelo bacharel em direito Pessenha Póvoa, contou com apenas 22 edições, mas marcou o pensamento não só do século XIX como do século XX.

A partir da argumentação do estudioso Jacob Guinsburg, docente aposentado da Universidade do Estado de São Paulo, e da professora da Universidade Federal de Uberlândia, Rosângela Patriota Ramos, na introdução da obra *Revista Dramática*, edição fac-similar de 2007, na qual estão reunidos os exemplares do ano de 1860, notamos um pensamento que, voltado a uma concepção de nação, respaldou-se numa ideia de arte

⁹⁶ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 163.

teatral ligada às rupturas políticas e culturais. Com efeito, como ressaltam os pesquisadores: “Diante da tarefa de vencer a inveja e suplantar os empecilhos, o Brasil, na condição de país jovem, por meio dos seus filhos que abraçaram a causa, cumpriria seu destino como nação. Aliás, essas premissas foram reafirmadas no número 6 da revista”.⁹⁷ Resgatando o conceito de arte difundido pelo periódico, como um instrumento de transformação social, Guinsburg e Ramos citam a resposta de Póvoa ao elogio feito pelo jornalista Martins Pereira à revista. Repare:

Eu adoro a litteratura, porque, em nome d’ella, podemos sustentar que os reis fôrão arcos de ferro que só servirão para comprimir a argila do antigo mundo! [...] Amo – o drama, e agradeço o interesse que por elle, S. S^a mostra, porque o drama é o recurso dos caracteres distinctos que procurão castigar e educar a sociedade, sem o lorarius, nem o ergastalo. Amo o drama – porque elle é um resultado da litteratura e esta é uma influencia legitima e necessaria que activa sobre a marcha dos povos. É o que penso: é o que sustentamos.⁹⁸

Através da passagem acima não é difícil notar que tanto os periodistas do século XIX como os jornalistas do século XX, que sofreram influência desses bacharéis, viam no drama, por extensão na tragédia – uma forma de expressão que se caracteriza pela sua seriedade e dignidade, como pontuou Aristóteles na *Poética* – a expressão mais legítima da arte, não só como objeto de ensino, mas como ação transformadora de um povo jovem, que deveria ser castigado e civilizado. Segundo esse pensamento, perpetuado até o século passado, o drama seria uma maneira de “castigar” pelas palavras e pela literatura, sem corretivos físicos (lorarius) como aqueles praticados no Brasil do século XIX.

Já a segunda linha de pensamento, de críticos de meados de 1940, formada por artistas, acadêmicos, militantes de esquerda, era regida por determinadas “paixões intelectuais”, ou melhor, questões ligadas a projetos que pretendiam revelar a “realidade nacional” por meio de uma linguagem vinculada a laços estreitos com os nossos aspectos culturais. Esses críticos, que compuseram as cadeiras das primeiras universidades brasileiras, como a Universidade de São Paulo, surgida no ano de 1934, estiveram diretamente ligados à mentalidade de um movimento conhecido como geração *Clima*. Antonio Candido, Ruy Coelho, Décio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes,

⁹⁷ GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosangela. A revista dramática e o Ideário do teatro como amálgama da nação. **Revista Dramática**, São Paulo, 1860 – Ed. Fac-Similar – Apresentação de Luiz Gonzaga Bertelli. São Paulo, Edusp; Academia Paulista de História, p. 11, 2007.

⁹⁸ PÓVOA, Pessanha Apud Ibid.

Lourival Gomes Machado e Gilda de Mello e Souza fizeram parte desse movimento. A partir da publicação da revista *Clima*, em maio de 1941, incentivada, antes de tudo, por Alfredo Mesquita, fundador do conjunto amador *Grupo de Teatro Experimental (GTE)*, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP ganharia não só um veículo de expressão, mas “[...] uma nova mentalidade que se afirmava”.⁹⁹

A revista, que trazia nas matérias de cinema a assinatura de Paulo Emílio Salles Gomes e nas de teatro as análises de Décio de Almeida Prado, tinha um modelo de interpretação baseado na filosofia e, acima de tudo, em métodos de pensamento incentivados pelos primeiros professores da USP, a maior parte composta por franceses. Salvo algumas edições, encontramos na maioria das críticas uma preocupação em recuperar a tradição da semana de arte de 1922 e, então, uma postura que legitimasse a busca por produções culturais genuínas, fruto do diálogo entre as obras artísticas e o meio social brasileiro. Obras “sérias” que, pouquíssimas vezes, diziam respeito ao gênero cômico. Logo, o caráter de seriedade assumido pelo grupo, diante da preocupação de análises que não estivessem resumidas apenas às “notas de rodapé”, não se restringiu ao universo das palavras, estendendo-se à própria imagem dos integrantes, chamados de “chato-boys”.¹⁰⁰

De certo modo, a partir da década de 1940, parecia não haver em meio às críticas artísticas, quer estivessem relacionadas à crítica universitária (“especializada”) quer fossem feitas pelos “homens de letras”, um lugar favorável para as comédias aqui produzidas; alguns críticos atacavam diretamente o gênero cômico, enquanto outros pareciam não apontar a real importância dada às revistas ou mesmo aos filmes produzidos em larga escala pelas companhias cariocas.

Em relação à arte teatral, como nos revela Carlos Sússekind de Mendonça, em sua *História do teatro brasileiro*,¹⁰¹ num dos primeiros panoramas das artes cênicas do país, muitos eram os “preconceitos” em relação às iniciativas teatrais cômicas presentes em nossos palcos; intolerâncias regidas por críticas “absolutamente inesperadas”. Muitos

⁹⁹ BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice** – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 65.

¹⁰⁰ Ibid., p. 69.

¹⁰¹ MENDONÇA, Carlos Sússekind de. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Mendonça Machado e Cia, 1926.

jornalistas partilhavam da ideia de que as revistas, as burletas e tudo o que estivesse ligado ao gênero cômico não se referia à arte teatral.

Do mesmo modo, a historiadora Ana Bernstein, em sua obra *A crítica cúmplice*, ao citar um dos renomados jornalistas da década de 1940, Álvaro Lins, torna evidente essa mesma intransigência – periodistas, naquele período, afirmando que por ser uma nação nova, um estado novo, o Brasil não era capaz de produzir teatralmente. Membro da academia de letras e bacharel em direito, Lins, ao comentar a criação do Serviço Nacional de Teatro, no governo de Getúlio Vargas, em 1937, diz:

Criar é a palavra justa. Não estamos, no nosso caso, nem diante de uma tradição interrompida, nem diante de uma tradição degradada. A nossa realidade é a de um vazio. O que se chamou teatro em Martins Pena, em França Junior, no próprio Arthur Azevedo – sabemos que as melhores páginas deste escritor são seus contos e não as suas peças – não era propriamente uma literatura, uma arte teatral. Era um arremedo, um divertimento, um passatempo de depois do jantar.¹⁰²

Arthur Azevedo, seguindo de perto a obra de Martins Pena, consolidou em nosso país a comédia de costumes, que revelava por meio do humor as desventuras da sociedade brasileira. Questões atinentes aos temas nacionais eram abordadas sempre num tom predominantemente satírico, prevalecendo o humor como a maneira mais eficaz de questionar as mazelas enfrentadas pela população brasileira. Para muitos críticos isso representava, na verdade, um dos mais claros “sintomas da ausência de seriedade” e um incentivo nítido aos instintos primários da grande massa.

Em contraponto, o drama e a tragédia, “nobres e elevados”, gêneros tão elogiados nos jornais, cabiam, segundo escritores como Lins e Renato Vianna – um dos poucos atores a compor os editoriais dos periódicos cariocas – somente à competência de companhias estrangeiras, francesas ou inglesas. Em um artigo à Revista *Fênix*, intitulado *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada*,¹⁰³ da Universidade Federal de Uberlândia, o professor doutor Alcides Freire Ramos propõe caminhos que refletem sobre esse posicionamento típico do século XIX, ou seja, o gênero cômico visto como inferior ao trágico.

¹⁰² LINS, Álvaro Apud BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice** – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 35.

¹⁰³ RAMOS, Alcides Freire. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada*. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, V. 2, Ano II, n. 4, p. 1-15, Outubro/Novembro/Dezembro de 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>

Ao analisar as críticas referentes à arte cinematográfica, em especial as que dizem respeito aos filmes carnavalescos, Ramos parece sugerir que esse pensamento não se restringiu aos críticos de jornais da época, das décadas de 1950 e 1960. Há resquícios desse pensamento em estudos que tangem o cinema, a literatura e o teatro, ainda nos dias de hoje. Como salienta Ramos:

Na verdade, esta hierarquização, presente nas páginas de jornais e revistas, apontava para uma concepção teleológica de história de acordo com a qual a virada dos anos 1950 para os 1960 representava a vitória do “progresso” [...] cabe destacar que o vocabulário utilizado pelos críticos de época, no momento de emitir juízos de valor estético e qualificar/interpretar as comédias cariocas (“baixo nível”, “humor chulo”, “grosseria”, “primarismo”, entre outros), carrega o peso de uma concepção oriunda da antiguidade clássica (Grécia) e que foi perpetuada ao longo da História do Ocidente. Ao criar fronteiras, separando claramente os gêneros, esta faceta da tradição ocidental valoriza a tragédia ou o drama em detrimento do cômico.¹⁰⁴

A isso, Ramos acrescenta a reflexão de pensadores como Aristóteles e Platão, que, desde a antiguidade, já privilegiavam o trágico. Se a tragédia tratava os conteúdos num tom elevado, através de atores que traziam a purificação dos sentimentos, a comédia, para os filósofos gregos, era realizada por pessoas inferiores, acentuando nas máscaras cômicas o tom ridículo e sem expressão.¹⁰⁵ Já a Idade Média, nesse mesmo viés, esteve disposta a acreditar que o riso não pertencia ao sagrado, perpetuando essa imagem depreciativa quanto à comicidade para os períodos posteriores. Quanto ao modo que os intelectuais, como os filósofos, enxergavam o riso nesse período e ao longo de toda a história do pensamento, é de extrema importância as considerações de Verena Alberti, na obra *O riso e o risível*.¹⁰⁶ A teologia, ciência predominante no período medieval, apontava que:

O riso era em geral condenado nos textos teológicos porque não haveria na Bíblia nenhum indício de que Jesus Cristo rira algum dia, apesar de dispor da risibilitas, assim como de todas as nossas fraquezas. A conduta de Jesus [...] aproximava perigosamente o riso do pecado: Jesus podia pecar, mas sua vontade de não fazê-lo era mais forte.¹⁰⁷

¹⁰⁴ RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada. **Fênix** — Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, V. 2, Ano II, n. 4, p. 2, Outubro/Novembro/Dezembro de 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>

¹⁰⁵ ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção: Os Pensadores)

¹⁰⁶ ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

¹⁰⁷ Ibid., p. 68.

Observamos, então, que, em torno do riso, na Idade Média, estabeleceu-se um debate baseado nas duas correntes filosóficas predominantes, a Patrística e a Escolástica. Tanto uma como a outra se depararam com os ensinamentos de Platão e Aristóteles, negando-os por vezes e em outros momentos adotando-os como modelos de pensamento. Os filósofos dessas correntes, como Santo Agostinho e Tomás de Aquino, ao assumirem como maior modelo humano Jesus Cristo, resistente ao prazer do risível, assinalaram ser o riso algo estranho ao homem cristão. Diferentemente, na antiguidade, o riso não separava o homem dos deuses, como Zeus. Todavia, para os pensadores gregos, ao rir o homem distanciava-se da imagem do filósofo, visto por muitos como representante do mundo ideal num lugar sensível, concebendo o prazer só através do conhecimento e não do risível.

Ainda mais, dos filósofos gregos, principalmente de Aristóteles, que apesar de afirmar ser o cômico ligado a aspectos subalternos, questionou-se o argumento no qual o riso tratava-se de uma das essências dos seres humanos – algo sem o qual aquilo não pode ser o que é. Na verdade, Aristóteles nunca havia negado que o riso nos diferenciava de seres irracionais, embora os atores cômicos e o risível estivessem, na concepção aristotélica, ligados ao campesinato e não ao sabor do conhecimento, como já ressaltado. Dito de outro modo:

A dupla implicação da especificidade do homem que ressalta do texto de Aristóteles e dos textos teológicos marca profundamente o pensamento ocidental sobre o riso. O riso torna-se a prova por excelência da ambiguidade própria à condição humana: a superioridade em relação ao mundo físico e aos seres irracionais, e a inferioridade em relação ao transcendental e ao eterno.¹⁰⁸

Nem mesmo no período contemporâneo essa tradição foi desencorajada, estando o risível, atributo essencial às obras cômicas, destinado a ser visto como algo de pouca importância ou inferior. Esse olhar foi petrificado, mormente, com a eleição dos aspectos racionais e estéticos provindos do Renascimento Italiano, que resgatou e admitiu como justificável as assertivas aristotélicas. Não obstante,

Não se pode esquecer que esse período é também responsável pelas tentativas de relacionar sua obra com a tradição crítica estabelecida até então. Por este motivo, se a história cultural da renascença mostra com clareza os processos que levaram à construção das bases sobre as quais a sociedade contemporânea foi construída (individualismo, racionalismo, vitória da razão abstrata, controle do tempo, do espaço, do trabalho e da

¹⁰⁸ ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999, p. 69.

natureza), não é de estranhar que o nosso gosto estético também traga traços dessa herança.¹⁰⁹

O apego a essa concepção contribui para o auxílio da manutenção dessa hierarquização estética em todos os campos, seja no cinema, na literatura, no teatro ou nas artes plásticas. Aliás, estudiosos do cinema brasileiro ou mesmo do teatro, sendo eles historiadores ou não, aliaram-se a essa ideia baseada nos moldes estéticos de textos clássicos, como a *Poética*, de Aristóteles.

Desse modo, elevar o trágico por meio das críticas não era apenas a realidade da grande parte dos jornalistas que integravam os matinais cariocas e estavam limitados “[...] a um curto registro jornalístico, com um tom próximo da crônica”.¹¹⁰ Se foram esses periodistas que utilizaram pela primeira vez, no Brasil, o termo “chanchadas”,¹¹¹ a “crítica especializada” continuou utilizando-o. Isso reforçou não só o aspecto pejorativo dado aos filmes musicais e cômicos, como contribui para reafirmar a hierarquia do trágico em relação ao cômico.

Tal conceito (“chanchadas” brasileiras), inicialmente empregado como algo ruim, uma “porcaria cheirando a suor”, cristalizado ao longo das décadas de 1930 a 1960, esteve ligado algumas vezes ao teatro de revista, mas seu uso mais corrente deu-se em relação às

¹⁰⁹ RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada. *Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, V. 2, Ano II, n. 4, p. 1-15, Outubro/Novembro/Dezembro de 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>

¹¹⁰ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice* – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 25.

¹¹¹ O termo “chanchadas”, como lembra Décio de Almeida Prado, na obra *Peças, pessoas, personagens*, publicada pela Companhia das Letras em 1993, assumiu um verdadeiro estereótipo para designar tudo aquilo que estivesse ligado às revistas e aos filmes que tinham por excelência o gênero cômico. Entendemos que a palavra ao assumir tais contornos, “[...] é uma palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como se fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse a cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a consistência e ignora sua própria insistência. Nietzsche fez o reparo de que a ‘verdade’ não era outra coisa senão a solidificação de antigas metáforas. Pois bem, de acordo com isso, o estereótipo é a via atual da ‘verdade’, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado”. (BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 52.) Nesse sentido, o conceito de “chanchadas”, utilizado amplamente nos jornais e na própria historiografia do cinema brasileiro, deve ser posto sob certa desconfiança para que não solidifiquemos ainda mais o significado que ela preconizou naquela época, assumindo uma “verdade” que denigre os movimentos artísticos do início do século. Mesmo que tal termo tenha sido esvaziado da sua significação inicial, sendo utilizado hoje de forma natural, para se referir aos filmes que foram realizados pelas companhias cariocas, entre as décadas de 1930 a 1960, seu espessamento ao longo do discurso histórico não livrou-lhe completamente de uma carga de preconceitos, principalmente se levarmos em conta que mais a frente o termo foi associado a filmes ligados a um caráter erótico – as pornochanchadas comuns na década de 1970.

comédias musicais produzidas pelas companhias cariocas, primeiramente pela Cinédia¹¹² e, mais à frente, pela Atlântida. Assim, a maioria das películas produzidas por essas companhias recebia críticas semelhantes às aquelas tocantes à arte teatral, ou seja, “gêneros inferiores” que não configuravam uma arte, apenas um “arremedo”, um “divertimento”. Até os atores, que estavam nas revistas, adquiriam, por extensão, tais predicados: “não possuíamos atores à altura” para fazermos cinema, pensava-se à época.

Moniz Vianna, redator do jornal *Correio da Manhã*, em 1948, era radical quando se referia às comédias produzidas no país:

Não é difícil avaliar o mal que tem feito ao cinema nacional o comportamento de certos indivíduos que se intitulam diretores e cenaristas e, apesar de sua falta absoluta de decência e de escrúpulos, encontram quem lhes financie os golpes. Cada filme que eles produzem lança uma onda de descrédito, quando não de verdadeira repulsa, sobre uma cinematografia que titubeia e muito débil se encontra ainda para suportar qualquer afronta [...] é de todo imprescindível que os desequilibrados e os desonestos sejam afastados. Permitir a sua presença no meio cinematográfico será dar passe livre à vergonha, e esta, aos olhos dos que desconhecem o mecanismo íntimo das coisas, se estenderá sobre os que a ela não fazem jus, travando o progresso de uns, tirando a outros o estímulo, porque se os fatos continuarem no pé em que estão, dentro de muito breve diretor, no Brasil, poderá vir a ser sinônimo de cafajeste ou coisa parecida.¹¹³

Apesar de críticas como essa, seguindo um ideal de arte baseado no tom sério e que consideravam os diretores das companhias cariocas, no caso a Atlântida Cinematográfica, de forma insultuosa, como “veiculadores da vergonha”, existiam muitos jornais que davam lugar de destaque a alguns atores. Diante de apresentações singulares de determinados comediantes, alguns críticos, mesmo a contragosto, acabavam reconhecendo-os como sujeitos capazes de representar a arte teatral e cinematográfica no país.

¹¹² Desde a década de 1930, no Brasil, a população já estava habituada com a Rádio Nacional, que reforçava o apoio aos estadistas, como Getúlio Vargas, mas, também, encantava a todos com os cantores do rádio, divulgando o samba, as novelas e o carnaval. Nesse mesmo período, após iniciativas ousadas de se fazer cinema no Brasil, com as primeiras filmagens mudas, encabeçadas inicialmente pelos irmãos Segreto, há o surgimento de companhias com a pretensão de trazer o falado para cá. A Cinédia (1930), companhia idealizada por Adhemar Gonzaga, se valeu das revistas de ano produzidas no teatro e teve como um dos principais produtores o norte-americano Wallace Downey. Humberto Mauro, cineasta reconhecido no meio acadêmico, dirigiu com Gonzaga um dos primeiros filmes, *A Voz do Carnaval* (1933), no qual estreou o comediante Oscarito. Além disso, destacam-se filmes como *Ganga Bruta* (1933), *Limite* (1931) e *O Ébrio* (1946). O surgimento da Cinédia foi seguido de duas outras corporações cinematográficas: Brasil Vita Filmes (1934) e Sonofilmes (1937). Ver mais em: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

¹¹³ VIANNA, Moniz Apud AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 21.

O comediante Oscarito é um dos exemplos mais claros dessa assertiva: o realce de alguns intérpretes em meio a uma gama enorme de críticas desfavoráveis aos filmes carnavalescos. Por mais que criticassem as peças do teatro de revista e os filmes da companhia Atlântida, seu nome sempre ganhava destaque nas críticas de época. Quanto às revistas que realizava, ainda no ano de 1939, o crítico teatral do *Jornal do Brasil*, Augusto Maurício, observa:

[...] uma autêntica atuação de Oscarito que, em *Camisa Amarela*, é um dos poucos integrantes a quem se pode dar destaque. Há muitos números de música, cortinas e esquetes de grande atualidade e bailados admiráveis, realizados por Eva Todor e Delff. Mas em torno de Oscarito é que se desenrolam as cenas mais humorísticas.¹¹⁴

Nesse ano, enquanto Oscarito não se dedicava com maior veemência ao cinema, ele realizava o que ficou conhecido como as “chanchadas” do Teatro de Revista, como era dito naquele momento. Já em 1942, quando o ator funda sua própria companhia com a atriz Beatriz Costa, Salvyano Cavalcanti, crítico inflexível ao tratar as comédias como um “subproduto”, escrevendo pelo jornal *O Correio da Manhã*, tece os seguintes comentários:

O sucesso de Beatriz Costa e Oscarito prosseguiu: a 30 de julho estreou no República *Aguenta o Leme!* de José Wanderley, música de Antônio Lopes. Além de “deslumbrante montagem e maravilhoso guarda-roupa” que os anúncios prometiam, e a produção cumpriu, reforçaram o elenco Evilásio Marçal, Raquel Martins, Darius Del Valle e Geny de Oliveira.¹¹⁵

Apesar de muitas vezes nos depararmos com críticas mais descritivas do que reflexivas, preocupadas apenas em notificar algo, sem abordar questões estéticas, apurando realmente a construção do fenômeno artístico, notamos que a presença de Oscarito no cenário nacional é marcante, seja observada por críticos ligados a uma visão de arte do século XIX seja por estudiosos preocupados em estabelecer traços estéticos que configurassem a modernização do teatro e do cinema. Mais do que nos panoramas realizados em meados do século passado, comentários ao seu respeito eram contínuos em muitos periódicos da época – *Diário Carioca*, *Jornal da Tarde*, *O Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e muitos outros.

¹¹⁴ MAURÍCIO, Augusto. *Camisa Amarela*. *Jornal do Brasil*, p. 9, 3 de mar. de 1939. [Tiragem: 85.140. Ano IV – RJ. Material microfilmado (MT-30) coletado no Arquivo do Estado de São Paulo, no dia 14 de julho de 2011.]

¹¹⁵ CAVALCANTI, Salvyano Apud MARINHO, Flávio. *O riso e o siso*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 151.

Hermilo Borba Filho, poeta e ator, ao escrever sobre Oscarito no jornal a *Última hora*, em 11/10/1956, compõe um relato que, mesmo próximo da crônica, trazia observações e questões valiosas ligadas às raízes populares presentes no trabalho do comediante. Veiculada em São Paulo, em 11/10/1956, a notícia comentava um dos espetáculos teatrais de Oscarito, *Papai Fanfarrão*, apresentando a figura do cômico de maneira instigante e hilária:

Parece mentira, mas é verdade, o depoimento desta senhora que, atacada por um mal do fígado, depois de andar por vários consultórios médicos, sem que o seu sofrimento fosse aliviado, entrou, a conselho de uma amiga, num teatro. Durante duas horas riu a bandeiras despregadas e ao sair da casa de espetáculos não mais sentiu o fígado. Estava praticamente curada. O teatro era o São Paulo e o cômico que a fizera rir dessa maneira, curando-lhe o fígado, Oscarito, que todas as noites ali está “dando consultas” com a peça de José Wanderley e de Mario Lago, “Papai Fanfarrão”. Oscarito é um dos atores mais ocupados do cinema brasileiro e o seu contrato com a Atlântida não lhe deixa tempo para dedicar-se com mais frequência no palco, uma vez que os filmes são rodados uns após os outros, transformando o cômico no maior cartaz de bilheteria do cinema nacional.¹¹⁶

Ainda nessa reportagem, Oscarito concede uma entrevista ao redator:

Senta-se, acende um cigarro, e põe-se cada vez mais a vontade: “Sabe o que quero fazer, seu Hermilo? O que Palitos e tantos outros cômicos argentinos fizeram: uma junção de certos tiques da revista com o gênero da comédia popular. Aí então terei um bom material em mãos para agradar o público. Nasci cômico e hei de morrer cômico, com um estilo próprio. Fico satisfeito sabendo que divirto milhares de pessoas todos os anos. Repito: não tenho pretensões e dou aquilo que está dentro de minhas forças. Já não é uma grande coisa?”¹¹⁷

Dois anos após essa notícia, a familiaridade de Borba com o teatro popular revelar-se-ia ainda mais forte. Em 1958, ele funda, numa parceria com o autor Ariano Suassuna, o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Provavelmente, seja por esse motivo que o crítico e ensaísta dê destaque à popularidade de Oscarito, à proporção que enfatiza sua habilidade em agradar e compor papéis adorados pela plateia brasileira.

Não obstante, nesse momento, na década de 1950, Oscarito já era “um dos atores mais ocupados do cinema brasileiro” e já refletia sobre um estilo próprio, sempre revelado

¹¹⁶ BORBA, Hermilo. Oscarito contra a cabeça de burro. *Jornal Última Hora*, p. 26, 11 de out. de 1956. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/15)]

¹¹⁷ Ibid.

de forma descritiva e pouco reflexiva pela maioria dos jornalistas da época, salvo algumas exceções. Efetivamente nas salas de projeção, através da Atlântida Cinematográfica, ficou conhecido em todo o país; quando isso não acontecia pelas películas, dava-se pela imensa quantidade de cartazes e fotos espalhadas nos meios de comunicação. Em cada cidade que ia, apresentando “shows”, enquanto outro filme não estreava, recebia críticas e mais críticas de jornais locais, que sempre o louvavam como o “maior comico brasileiro”.

Ainda no ano de 1956, o periódico *O Cruzeiro* lançava um caderno especial sobre o comediante, tendo uma chamada de Brício de Abreu com os seguintes dizeres: “A história do maior ator comico de nosso palco”.¹¹⁸ *A Gazeta do Rio*, em 26 de junho de 1958, trazia toda a história da vida do artista, além de explanar sobre a formação do ator e as dificuldades enfrentadas pelo cinema nacional. *O Diário da noite*, em sete de julho de 1959, na cidade de São Paulo, também revelava todo o percurso do ator, tratando, ainda, dos problemas financeiros que a maioria dos artistas enfrentava.

Talvez seja de Geraldo Edson de Andrade, para o *Jornal do Brasil*, em quatro de agosto de 1972, dois anos após a morte de Oscarito, uma das mais categóricas análises sobre as atuações do ator, assinalando em seu artigo, *Oscarito o Bem-Amado*, que o comediante “foi o cinema brasileiro”. Com clareza, o redator revela:

Oscarito morreu. O homem que fêz o Brasil inteiro rir durante mais de quatro décadas, hoje é uma legenda. Êle criou um tipo muito pessoal de representar o malandro carioca, com seus trejeitos típicos, sua verve, seu “jeitinho” em mais de quarenta filmes, em muitos dos quais, e apesar da ojeriza quase totalizante da crítica à chanchada, sua excepcional atuação fêz dele um cartaz nacional e, quiçá, internacional: Hollywood o quis contratar após o êxito de sua imitação de Rita Hayworth (Gilda) no filme *Êste Mundo é Um Pandeiro* (1947) [...] Oscarito era um mestre da imitação. À memória dos seus fãs vêm geralmente a malícia com que “copiou” a Gilda do filme famoso de Charles Vidor [...] Se grande foi o seu êxito na revista, principalmente na fase áurea do gênero, quando as “fêeries” de Walter Pinto eram preparadas durante um ano e comentadas por todo o público carioca, maior ainda foi o seu êxito no cinema [...] Do primeiro filme – *Noites Cariocas* (1935) – ao último – *Jovens Pra Frente* (1968) – a carreira de Oscarito foi a de um ídolo que, para nós, nos afigura tão importante quanto um Charles Chaplin, um Buster Keaton, um Cantinflas, um Luís Sandrini, um Jerry Lewis.¹¹⁹

¹¹⁸ ABREU, Brício. Tudo começou no picadeiro. **Jornal O Cruzeiro**, p. 12, 28 de abr. de 1956. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/11)]

¹¹⁹ ANDRADE, Geraldo Edson. Oscarito, o bem-amado. **Jornal do Brasil**, p. 35, 4 de ago. de 1972. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/11)]

Diante de tais críticas, que enalteceram o trabalho de Oscarito ao longo de quase quatro décadas,¹²⁰ cabem-nos alguns questionamentos: qual lugar ocupa hoje o trabalho de Oscarito dentro da história do teatro e do cinema brasileiro? O comediante é lembrado assim como acontece com outros atores, a exemplo, Jerry Lewis, Charles Chaplin, Buster Keaton? Como novos atores veem suas contribuições, tão visíveis tanto na comédia como em outros gêneros? Será que hoje os cursos de teatro analisam possíveis técnicas que podem ser aventadas a partir de suas atuações cinematográficas? Enfim, de que maneira as críticas de sua época e até posteriores à sua morte contribuem ou não para o seu esquecimento?

De imediato, poderíamos dizer que mais do que lembrar “quem” foi Oscarito, devemos ter o cuidado de nos perguntar “como” deve ser esse processo de rememorá-lo. De outro modo, ao nosso dever de memória não compete apenas o compromisso de evocá-lo através de críticas que parecem em grande parte seguir um caráter homogêneo em relação à sua figura, ou seja, mantendo um estereótipo que por vezes classifica-o como o “maior cômico” e por outras como a “maior estrela das chanchadas”. Elogios constantes podem anular discursos que tragam novas possibilidades, principalmente aquelas que tangem as técnicas e os métodos que envolvem o trabalho de ator – por extensão seu real papel dentro da história do teatro e do cinema nacional.

¹²⁰ Até em críticas que denegriam de forma ferina o teatro de revista ou mesmo as chanchadas, observamos que não há um embate direto em relação às atuações de Oscarito. Encontramos na edição Fac-Similar da Revista *Filme Cultura*, veiculada na terceira semana do segundo mês de 1953, no Rio de Janeiro, um artigo intitulado *Oscarito faz rir... Choram os diretores*, que acrescenta: “‘Cena’!, ordena o diretor. E a câmera e o aparelho de som começam a rodar. O assistente, então, apresenta, diante da objetiva da câmera em movimento, uma tabuleta em que consta o número da tomada de cena, para que, na ocasião da montagem, se possa conjugar o som com a imagem. ‘Cena’!, grita novamente o diretor. Os atores começam então a desempenhar seus papéis. Mas eis que um bonde que dobrou a esquina guincha nos trilhos, uma galinha próxima resolve cacarejar, um avião passeia pelas nuvens... ‘Corta’!, ordena desesperado o diretor. É que os microfones captam êsses ruídos, já que os estúdios não são à prova de som. É necessário repetir-se a cena. A repetição pode acontecer uma vez, mas também oito ou nove vezes. Oscarito, dotado de perene bom humor, faz blague e a irritação do ambiente se dilui. Os outros atores, porém – e nem todos possuem a ‘cara de borracha’ e o talento inato de um Oscarito –, já revelavam cansaço, devido à espera e à odisséia das interrupções. [...] Se Oscarito depois de tudo isso, consegue ainda fazer seu humorismo tão espontâneo e pessoal que há 20 anos atrai grandes massas ao cinema, os outros, sem talento e sem escola, escolhidos só pelo fato de serem dotados de belos traços físicos, embora isso não signifique fotogenia, fracassam redondamente. Em geral escolhem-se atores porque cobram menos ou nada cobram. Filma-se de qualquer jeito”. (Destaque nosso). DAHL, Gustavo. (Org.). *Oscarito faz rir... Choram os diretores. Filme Cultura edição Fac-Similar 13-23*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTAV, 2010, p. 239.

Assim sendo, talvez seja necessário analisá-lo como um ator que muito contribuiu para as gerações artísticas posteriores (do circo, do teatro, do cinema e da televisão), deixando “performances”¹²¹ que carregam não só traços de raízes populares, mas técnicas que se bem estudadas fornecem-nos um caminho para compreender os mecanismos do riso e de atuações bem formuladas. Por consequência, é necessário rever posicionamentos teóricos que ainda trazem um olhar descompromissado a respeito do cômico e da comédia de maneira geral.

Seria, quem sabe, por figuras como a do filho dos Teresa ou mesmo pela de Grande Otelo e Mazzaropi¹²² que teríamos uma oportunidade apropriada ao questionar a importância das “chanchadas”, ou melhor, dos filmes musicais e cômicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, presentes por um bom tempo nas salas de cinema e essenciais à continuidade da arte cinematográfica até os dias atuais. Desdobrando ainda mais esses argumentos, é importante analisar a contribuição que os personagens de Oscarito trouxeram ao imaginário social brasileiro; como novos significados foram forjados por

¹²¹ Para contextualizar o uso da palavra “performance”, ao logo desse trabalho, é necessário refletir sobre os seus distintos significados dentro do campo artístico. Apesar do vocábulo, a partir da década de 1980, ter se ampliado, cabendo a esportes, ao teatro, ao cinema e a política, através dos estudos de Richard Schechner, na obra *The End of Humanism*, guardamos, nessa pesquisa, sua acepção mais direta, ou seja, ligada a atuação do ator em cena. Inicialmente, do inglês, teríamos a capacidade do ator de se engajar num espetáculo, compondo através do seu corpo imagens, significados como proposições artísticas ao público. Atualmente, seja no teatro seja no cinema, a palavra trata-se de uma forma de arte que combina elementos das artes visuais, das artes cênicas e da música. Liga-se diretamente a palavra happening, outro tipo de movimento artístico vinculado, também, à participação direta do público. Assim, voltamos a afirmar que, por mais que música e elementos visuais estejam no campo das atuações do cômico abordado, não estamos tratando de um tipo específico de arte, mas sim da sua disposição e do seu trabalho durante as encenações. Enfim, ao ator caberia seu desempenho em meio à encenação que conta com vários elementos, como a iluminação, o cenário, o figurino, sonoplastia e outros elementos. Cf. SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2002.

¹²² Através de um projeto da burguesia paulista, encabeçado pelo empresário Franco Zampari, surge a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, como extensão dos projetos desenvolvidos pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Muitos atores são revelados por essa companhia e um dos mais expressivos trata-se do comediante Amácio Mazzaropi. Na Vera Cruz estreou seu primeiro filme, *Sai da Frente*, no ano de 1952. Podemos dizer que, assim como Oscarito representou “o maior cômico” das “chanchadas” cariocas, Mazzaropi representou um dos mais expressivos representantes dos filmes cômicos do cinema paulista. Com o esmorecimento da Vera Cruz, devido às dificuldades financeiras do grande empreendimento de Zampari, Mazzaropi trabalhou em outras produtoras, fazendo, até o ano de 1958, mais cinco filmes. Nesse período, cria sua própria produtora, a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi). Nesse momento, a grande euforia da Vera Cruz já havia se perdido. Todavia, “[...] o fracasso dos grandes empreendimentos não provocou, porém, o colapso temido por muitos. Durante a década de cinquenta, o aumento da produção foi constante, chegando a se estabilizar em torno de mais de trinta filmes anuais no fim do período. Não esmorecia a vitalidade da fita musical e da comédia popularesca, ao contrário das previsões; houve certa diversificação na chanchada, sobretudo com o aparecimento de Amácio Mazzaropi que trouxe de volta a figura do caipira representado por Genésio Arruda. Durante dez anos, foi Mazzaropi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira”. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 76.

meio de suas apresentações, influenciando outras formas de linguagem, como a literatura e a televisão.

Tais questionamentos envolvem reflexões complexas, que lidam com conceitos como a memória e o esquecimento. Aliás, uma das últimas antologias de filmes da Atlântida, no ano de 1975, veiculada na revista *Fatos e Fotos*,¹²³ em Brasília, já trazia em seu título preocupações referentes à memória: “Quem ainda se lembra do rei da chanchada?”

Diante da afirmativa de que a memória pertence ao passado, Paul Ricoeur, em sua obra *A memória, a história e o esquecimento*,¹²⁴ assegura que podemos lembrar algo de duas formas: em primeiro lugar, de maneira inconsciente, lembranças que se intercalam aos lapsos da memória (“afecções” segundo o autor), numa dialética entre o esquecimento e o ato de trazer à luz algo possível de ser relevante; em segundo lugar, de forma direta e por meios racionais (cognitivos), um resgate no qual há escolhas – de tempo e lugar – seleção de fatos ou pessoas, enfim de análises que contam com verdadeiros processos criativos daquele que deseja ser lembrado ou fazer com que algo ou alguém não caia no esquecimento. Nesse sentido, a memória constrói-se numa série de planos de consciência que vai da recordação à reconstituição previamente elaborada. Dito de outra maneira:

Se a questão da recordação encabeça o exame aplicado às diversas espécies de trabalho intelectual, é porque a gradação “do mais fácil, que é reprodução, ao mais difícil, que é produção ou invenção”, é ali mais marcada. Além disso, o ensaio pode apoiar-se na distinção operada entre *Matéria e Memória* entre “uma série de planos de consciência diferentes, desde a lembrança pura, ainda não traduzida em imagens distintas até essa mesma lembrança atualizada em sensações nascentes e em movimentos iniciados”. É em semelhante travessia dos planos de consciência que consiste a evocação voluntária de uma lembrança. É então proposto um modelo para separar a parte de automatismo, de recordação mecânica, e a de reflexão, de reconstituição inteligente, intimamente mescladas na experiência comum.¹²⁵

Desse modo, ao nos depararmos com rastros, como jornais, revistas, filmes, fotos, documentos oficiais, depoimentos e outras fontes, ligadas direta ou indiretamente ao objeto estudado, é importante reconhecer, por meio de uma leitura analítica, a construção de uma

¹²³ **REVISTA FATOS e FOTOS**, Brasília, n. 712, Ano XV, 16 abr. de 1975. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/38)]

¹²⁴ RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 47.

memória que pode trazer lembranças mecânicas, reproduzidas de forma inconsciente, e movimentos reflexivos que privilegiam a hierarquia de ideias dominantes e ideias subordinadas. De outra forma, é necessário compreender “quem” produz um determinado tipo de memória, buscando legitimá-la como “verdades” do tempo passado, “quem” se apropria dessas criações, fazendo delas reminiscências (que parecem naturais) e, por fim, quais sujeitos nos fornecem reconstituições críticas em relação a outros momentos. A esse último caso estão ligados muitos historiadores que compreendem ser a memória um dos instrumentos de análise histórica, questionando não só “recordações mecânicas”, mas buscando uma rerepresentação daquilo que já aconteceu de maneira inteligente, operando sobre muitas possibilidades e interpretações.

Além disso, devemos ter a ciência de distintos tempos: daquele que recorda no presente e revela suas imagens de um período anterior, da percepção de tempo e dos métodos guardados pelos historiadores ao analisarem as figurações do passado e, ainda, do período no qual se encerram os leitores de trabalhos historiográficos. Dessa forma: “[...] é o contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõe esta caracterização primordial [...] Essa sensação consiste no fato de que a marca da anterioridade implica a distinção entre o antes e o depois”.¹²⁶

Distinguir dois momentos, um anterior e outro posterior, também esteve presente na escrita daqueles que avaliaram, na época, as atuações de Oscarito. Ao sair do teatro ou do cinema, os jornalistas lidavam com os artífices da memória para poder recuperar aquilo que já tinha sido encenado ou projetado. Logo, nós historiadores retrabalhamos uma memória já construída. Memória essa que muitas vezes fora assimilada por sujeitos de outra época, deixando resquícios ao ato de revivescimento do presente.

O conceito de memória assume, então, duas posições distintas: a primeira refere-se, como lembra Jacques Le Goff,¹²⁷ à entidade psíquica que nos permite recordar algo, construindo assim uma imagem de um acontecimento ou mesmo de uma pessoa de maneira seletiva; a segunda, por consequência da primeira, constitui-se no modo como as pessoas identificam-se e se reconhecem em determinada sociedade, a partir de um imaginário, ou seja, de elementos comuns que foram erigidos por meio de uma memória “já” estabelecida.

¹²⁶ RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010, p.35.

¹²⁷ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 2. ed. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1992.

Nesse mesmo sentido, Carlos Alberto Vesentini, na obra *A Teia do Fato*,¹²⁸ contribui de modo inegável para pensarmos na maneira que resgatamos determinados agentes do passado, transportando-os para o presente. Não obstante, um dos aspectos mais importantes dessa transposição recai justamente na maneira como recuperamos determinada memória. Entender como ela é construída e reconstruída, desde a aparição de Oscarito até os dias atuais, é um dos caminhos para averiguarmos se há um excesso de esquecimento ou não da figura do cômico. Todavia, seria mais adequado referirmo-nos não a “uma memória” específica do comediante, mas sim a distintos tipos de memórias, relacionados aos artistas daquela época, ao público, à historiografia do cinema brasileiro e às críticas levantadas em partes nesse capítulo.

Ao retomar determinadas críticas, principalmente aquelas que denegriam o papel das chanchadas, contribuindo, em certa medida, para o esquecimento de muitos atores, devemos recuperar as sábias palavras de Jacques Le Goff: “[...] a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”.¹²⁹ Seguindo essa perspectiva, Vesentini reconhece a dificuldade enfrentada pelos historiadores ao trabalhar com a memória daqueles que nos deixam imagens sobre determinado sujeito ou mesmo sobre uma época:

Uma das tarefas mais difíceis do ofício de historiador é a crítica dos testemunhos. Ao descrever e interpretar o momento que estão vivendo, os homens traçam, frequentemente, uma imagem superficial e deformada dos fatos. O grau de comprometimento do observador, a qualidade e a quantidade de informações de que dispõem, sua maior ou menor capacidade de análise, a maneira pela qual se deixa empolgar por paixões e sentimentos reflete-se no seu depoimento.¹³⁰

Mesmo que Vesentini reflita em sua obra sobre o processo que levou Getúlio Vargas ao poder, em 1930, por meio das lembranças dos sujeitos envolvidos direta ou indiretamente naquele movimento, podemos aqui retomar suas palavras, entendendo que o termo “testemunhos” estende-se, nessa pesquisa, aos críticos que avaliaram as películas da Atlântida e a atuação de Oscarito. Salientaríamos, aliás, a dificuldade de notar o “grau de

¹²⁸ VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato* – Uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹²⁹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 2. ed. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1992, p. 470.

¹³⁰ VESENTINI, 1997, op. cit., p. 84.

comprometimento” e a quantidade de informações que os jornalistas tinham naquele período para realizar com competência suas arguições.

Ainda, é necessário evidenciar que muitos críticos manifestavam posturas semelhantes a partir de uma memória “já dada” sobre o ator; Oscarito em pouco tempo alcançou a alcunha de o “cômico numero um” do Brasil, não lhe cabendo críticas que pudessem dizer sobre suas debilidades. Assim sendo, entre a memória do indivíduo, dos redatores da época, e a memória coletiva notamos uma ligação que deve ser observada atentamente por nós historiadores.¹³¹ No tênue fio que liga a memória individual à coletiva, vislumbramos traços nos quais a linguagem torna-se um instrumento de poder, imputando a fatos e personalidades características que seguem modelos pré-concebidos, imagens já estabelecidas, estereótipos antes consagrados.

Muitas vezes, como podemos perceber nas notícias aqui abordadas, houve uma “padronização” em relação à maneira com que os críticos encaravam o trabalho do comediante Oscarito – faziam poucas observações sobre o seu trabalho corporal, a sua ocupação do espaço cênico e a construção de suas personagens. Tal postura, que mescla o ponto de vista do crítico às imagens que eram veiculadas sobre o ator no período, revela que o observador tem uma atração quase irresistível em unificar a memória sobre um fato, um acontecimento ou sobre uma pessoa. Essa posição, como bem lembra o autor da *Teia do Fato*, Carlos Alberto Vesentini, contribui para o desaparecimento de possibilidades interpretativas que relegariam outro lugar a agentes históricos ou mesmo a fatos nos quais esses estiveram envolvidos.

A partir disso, não podemos afirmar que as críticas de época contribuíram para um esquecimento total de Oscarito. Na verdade, a indagação tomaria uma nova perspectiva: o

¹³¹ Deve-se, na verdade, a Maurice Halbwachs, na sua obra *A memória coletiva*, considerações que assinalam ser a memória fruto de uma entidade coletiva e não individual. Assim, não seria a memória apenas uma entidade psíquica exclusiva ao ser humano, permitindo a ele, ao seu “eu”, estabelecer relações de lembranças somente suas com o passado. Segundo Halbwachs, essas lembranças são compartilhadas, são lembranças comuns, levando-nos a afirmar que para relembrar algo há a necessidade do outro. No entanto, ao refletirmos sobre essa assertiva, de que “para se lembrar, precisa-se dos outros”, questionamos o papel que os sujeitos possuem ao se deslocarem de um grupo ou mesmo de selecionar perante distintos grupos sociais determinados pontos de vista. Dessa maneira, torna-se contundente a pergunta realizada por Paul Ricoeur: “Não existe, entre os dois pólos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referências no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos?”. (RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 141.) Notaríamos que esse plano é estabelecido entre a liberdade do indivíduo para manifestar um ponto de vista, segundo esse ou aquele grupo, e a influência que receberá dos outros, dos “próximos”, segundo Ricoeur.

que foi esquecido em relação ao comediante? Quais assuntos não foram abordados? Que tipos de esquecimentos consolidariam gradativamente a ausência de Oscarito na memória do povo brasileiro atualmente? Destarte, o esquecimento de um sujeito não se dá de forma repentina, mas sim pela construção de uma memória organizada, muitas vezes, num ponto de vista unilateral. Mas voltando à afirmação de Ricoeur, se lembramo-nos de algo é porque fontes, como críticas, filmes, depoimentos, fotos, são deixados e impossibilitam que haja uma totalidade da ausência do ato de trazer à memória alguém.

Comprovando que o esquecimento segue um aspecto gradativo, pouco a pouco levando o afastamento temporário de determinadas personalidades, uma das últimas referências encontradas a respeito de Oscarito trata-se de um catálogo de uma exposição comemorativa aos seus “dez anos de saudade”.¹³² De quatro a 30 de agosto de 1980, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, levantou-se uma série de fotos, filmes e depoimentos que lembravam o ator. Sob coordenação de May Brooking Negrão, com pesquisas de Rofran Fernandes e com a participação especial do último diretor de Oscarito, Carlos Manga, o público pôde apreciar “[...] as atividades do cômico no circo, teatro, rádio, disco, cinema e televisão, documentadas na mostra, que se constituiu também de cartazes, programas e fotografias. Objetos pessoais e curiosidades documentais da vida de Oscarito fizeram parte de um painel que cobriu 60 anos de suas atividades [...]”.¹³³

Após esse ato público, seguem-se escassas críticas a respeito do comediante. Essas evidências sugerem-nos que a ausência de apreciações mais consistentes, ao longo de sua carreira ou mesmo até os anos 1980, colaborou para que a imagem do cômico não fosse veiculada até em outros meios, como a televisão. É possível que os programas televisivos atuais, sobretudo aqueles que têm como meta principal o humor, tivessem um olhar distinto e, quiçá, recuperassem personagens populares de Oscarito de forma direta, numa maneira de homenageá-lo pelas suas contribuições à sátira, à troça, à comédia, ou seja, ao riso. Desse modo, entendemos que é “[...] como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido”,¹³⁴ apresentando graus de profundidade diferenciados. Assim sendo, como pontua o filósofo Paul Ricoeur:

¹³² BROOKING, May. **Oscarito: Dez anos de Saudade**. Catálogo disponível na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”. [Coletado no dia 11 de julho de 2011 (Código: D 388/ Arquivo da Biblioteca)].

¹³³ **O Estado de São Paulo**, p. 26, 03 ago. de 1980. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/37)]

¹³⁴ RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 424.

[...] o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória. Ora, a confiabilidade da lembrança procede do enigma constitutivo de toda a problemática da memória, a saber, a dialética de presença e de ausência no âmago da representação do passado, ao que se acrescenta o sentimento de distância próprio à lembrança, diferentemente da ausência simples da imagem, quer esta sirva para descrever ou simular.¹³⁵

A bem da verdade, à desconfiança colocada diante da construção da memória há apenas ideias prováveis que fundamentam a “presença” ou a “ausência” de um sujeito histórico ou mesmo de representações de um recorte temporal específico. Seguindo esse pensamento, aos sujeitos, aos fatos e aos distintos momentos são creditadas certas imagens que lhes conferem confiabilidade, cabendo a outras interpretações a construção da “memória do esquecimento”. No caso do ator aqui abordado, a “ambição de confiabilidade da memória” recaiu, nesse primeiro momento, sobre o papel de uma crítica que, como vimos, pouco se compromissou em analisar detalhadamente os artifícios cênicos de Oscarito, contribuindo assim para o seu esquecimento. Todavia, esse, como podemos notar nas palavras de Ricoeur, faz-nos questionar a criação de uma versão ou de imagens que podem ser desafiadas, compondo novos lugares não só aos cômicos das décadas estudadas, como das próprias “chanchadas”.

Resta-nos como bem lembra Walter Benjamin, em suas *Teses sobre o conceito de História*, retomar outros tempos não com a intenção de mantê-los intactos, sem alterar características que parecem tê-los cristalizados, mas sim problematizando-os e reconstruindo-os, juntamente com sujeitos que, lentamente, foram deixados de lado. Daí porque Walter Benjamin alerta-nos sobre isso: “[...] como em cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente”.¹³⁶ Apelo esse que exige dos historiadores um esforço de recordação que traz a melhor oportunidade de fazermos “memória do esquecimento”. Como pondera Ricoeur:

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo, ao “sepultamento” no esquecimento. Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de

¹³⁵ RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 425.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 223. V. 1. (Obras escolhidas)

esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar.¹³⁷

Teríamos de lembra-nos daqueles atores, como Oscarito, que construíram um trabalho não só relevante ao momento no qual atuaram, mas principalmente de muitos artistas que deram a tônica do lugar do encenador dentro do teatro e do cinema ao longo dos anos. Devemos não esquecer as suas contribuições hoje relevantes nos distintos meios artísticos, sendo um dever à nossa identidade.

HISTORIOGRAFIA DO CINEMA BRASILEIRO E O ESQUECIMENTO DE OSCARITO

À hesitação entre a ameaça de um esquecimento das comédias carnavalescas, marcantes em 1950, e, pouco a pouco, de seus atores, de forma quase definitiva nos meios de comunicação, acrescentou-se uma postura intelectual estabelecida em obras que refletiam sobre a sétima arte. A historiografia do cinema, composta também por críticos que fizeram parte das redações dos jornais, era cúmplice de um projeto específico, bem distante do caráter “popularesco” e “banal” apontando nas comédias (como foi descrito em inúmeras obras).

Primeiramente, com o surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz,¹³⁸ havia a esperança de que despontasse entre nós um cinema de qualidade, próximo do cinema estrangeiro, em especial o europeu. Essa expectativa acirrou-se com o surgimento do CPC (Centro Popular de Cultura), em 1961, organizado pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que sob o comando de jovens universitários, artistas e intelectuais,

¹³⁷ RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 48.

¹³⁸ Sediada na cidade de São Bernardo do Campo, a Companhia Vera Cruz foi um empreendimento alimentado por indivíduos provenientes da alta burguesia, que tinha como sonho levar a cultura paulistana e brasileira a todo o mundo. O produtor e também empresário italiano Franco Zampari aliou-se ao industrial Francisco Matarazzo Sobrinho para fundarem, no ano de 1949, a Vera Cruz. A companhia tinha instrumentos de filmagem de alto padrão, de vanguarda, bem como os utilizados no exterior. Sua trajetória, de apenas quatro anos, contou com 22 longas-metragens e premiações no Festival de Cannes, como foi o caso do filme “O Cangaceiro”. Foi na Companhia Vera Cruz que surgiu uma das mais conhecidas personagens do cinema brasileiro: o nosso maior jeca, Amácio Mazzaropi. É importante lembrar que o empresário Zampari já havia montado uma companhia teatral, que marcou todo o cenário do teatro brasileiro, ou seja, o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. Assim, “a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz está estreitamente vinculada ao Teatro Brasileiro de Comédia, o centro gerador de todo um movimento de renovação que marcou o teatro brasileiro a partir do final da década de 40”. GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema**. O caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 54.

pretendiam conscientizar a classe trabalhadora por meio de movimentos culturais. Sobrepõe-se a esse quadro o advento do Cinema Novo¹³⁹ e sua legitimação na historiografia, sendo talvez esse momento um dos grandes responsáveis pelos esquecimentos aqui aferidos.

Isso se torna evidente quando no ano de 1963, um dos principais cineastas do cinema novo, Glauber Rocha, publica um livro chamado *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Nessa obra, o autor recupera, a seu ver, momentos que realmente foram relevantes à trajetória da nossa cinematografia, como as investidas de Humberto Mauro e as iniciativas de Nelson Pereira dos Santos¹⁴⁰ que, em 1950, foi um dos primeiros a dialogar com os escritores da semana de arte de 1922 e, principalmente, com o neo-realismo italiano. Quanto às comédias cariocas, referida pelo mesmo como “chanchadas”, já na introdução Glauber alertava:

¹³⁹ A falência de grandes companhias cinematográficas paulistas, como a Vera Cruz, fez com que muitos jovens se voltassem à prática do *neo-realismo italiano* e às influências da *Nouvelle Vague* francesa. A partir desses referenciais, a produção de filmes sem muitos recursos trouxe uma estética diferenciada ao movimento, que teve início no ano de 1952. Do roteirista, validado pela *nouvelle francesa*, ao diretor, que encontrou amplo respaldo no neo-realismo, o Cinema Novo dividia-se, assumindo, muitas vezes, na figura de um único indivíduo esses dois papéis. Prezava-se por um cinema criativo e barato, bastando, como ficou conhecido o clichê, “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”. Os filmes que deveriam estar voltados à realidade brasileira assumiram uma plástica cinematográfica distante do cotidiano das pessoas comuns. Ao mesmo tempo em que se abordava o povo e os problemas sociais, essas películas não eram acessíveis a uma grande parte da população pouco educada a interpretar novos recortes, novas tomadas de câmera e um estilo que fugia à linearidade até então divulgada pelo cinema nacional. Essa contra-estética estava repleta de intertextualidades literárias e musicais que não compunham o universo do brasileiro mais comum, mas sim do intelectual. Aliás, “a partir de aproximadamente 1965, um novo personagem se desenha em alguns filmes do Cinema Novo: o intelectual. Esse personagem não existia antes de 1964, pelo menos explicitamente tematizado. O primeiro filme a explicar a temática é sem dúvida *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965); as obras-primas, geralmente apontadas pela crítica acadêmica, são: *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Cf. BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica Do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 151.

¹⁴⁰ Nelson Pereira dos Santos (1928) após ter viajado pela Europa, na década de 1950, e visto de perto o trabalho cinematográfico de alguns vanguardistas franceses e italianos, dirige *Rio, 40 graus*, que abriu a trilogia sobre a cidade do Rio de Janeiro, representando um das películas precursoras do cinema novo. Seu filme *Vidas Secas*, baseado na obra de mesmo nome, de Graciliano Ramos, é um dos mais premiados do país. A estética dita nacional abordada em *Rio, 40 graus*, trazendo ao centro das lentes a história de cinco garotos da favela, revela num espaço de um dia traços ligados à marginalidade e ao cotidiano de brasileiros que, segundo os cinemanovistas, eram negligenciados pelo “cinema comercial”. *Roma Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, e *O Ladrão de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, veiculados na Europa sob a estética do neo-realismo italiano foram importantes trabalhos para que obras como a de Nelson Pereira fossem desenvolvidas. Imperavam em todos esses filmes a busca por poucos gastos, reflexo de nosso meio, e, principalmente, a busca por um resgate dos aspectos sociais negligenciados, segundo os adeptos desse movimento. Ver mais na dissertação: PRADO, Antonio Teixeira do. **A estética da fome em Rio, 40 graus e a cosmética da fome em Cidade de Deus**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Linguagem) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

Cada crítico é uma ilha; não existe pensamento cinematográfico brasileiro e justamente por isto não se definem os cineastas, fontes isoladas em intenções e confusões, algumas autênticas, outras desonestas. Teoricamente, o clima é de “vale tudo”: a partir de 1962, o que não era chanchada virou cinema novo.¹⁴¹

Além de tecer uma crítica à inexistência de um pensamento cinematográfico coerente e coeso, gerado a partir de um grupo com concepções sólidas sobre a sétima arte, que diferenciava movimentos tão distintos como as “chanchadas” e o cinema novo, Glauber Rocha encontra espaço para legitimar poucos cineastas anteriores que, como já dito, foram de extrema importância à trajetória da sétima arte, segundo ele. Fora alguns diretores, como Humberto Mauro, o cinema novo, com a iniciativa de novos “autores” (expressão de Glauber para se referir aos cinemanovistas) era, na verdade, o “marco inicial” do cinema brasileiro. Estabelecer esse cinema como o “ponto zero” não deixou de ser uma forma, quase direta, de dizer que antes contávamos com a presença de “aspirantes”, “amadores”. Repare:

O aspirante a realizador sofre mais que o crítico: não há campo profissional, não há escolas de formação teórica, não há produções suficientes para manter uma prática ininterrupta e evolutiva. O aspirante é um suicida que se obriga a deixar os compromissos e sofrer as humilhações até, por jogo de azar, dirigir um filme. Neste processo, os mais desprezíveis, aqueles que intencionam apenas a profissão, o possível dinheiro e sucesso, cedo ou tarde se equilibram: bolam argumentos de efeitos narrativos espúrios, pouco se interessam pelo sentido ideológico do filme ou pela significação cultural do cinema; fazem filmes apesar do cinema e desconhecendo o cinema.¹⁴²

A crítica do cineasta não só se referia à derrocada de empreendimentos industriais como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, mas, sobretudo, à Atlântida, que, até o ano de 1962, um ano antes da obra de Glauber ser publicada, havia produzido “ininterruptamente” por trinta anos, ao contrário do afirmado acima. “Bolar argumentos de efeitos narrativos espúrios” fazia parte de um conjunto de críticas que há muito “denegriam” o papel das companhias cariocas, tendo continuidade em análises de “profissionais com formações teóricas”.

É nítida a intenção de negar práticas cinematográficas anteriores, no caso os filmes carnavalescos, vistos como as melhores formas de representação do nosso

¹⁴¹ ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 35.

¹⁴² Ibid.

“subdesenvolvimento”, de um país “culturalmente colonizado”, clamando urgentemente por uma conscientização das classes, conforme pensavam os cinemanovistas. Muitos, perante tal posicionamento, passaram a ver o cinema novo como um marco modernizador, iniciado no ano de 1958.

Aqui vemos um dos outros recantos de uma memória unificadora, que, como veremos mais a frente, pretendeu legitimar como “ponto de partida” da modernidade cinematográfica brasileira as iniciativas do cinema novo, acontecimento que adquiriu um *status* de fato, dentro do conhecimento histórico. Voltando ao livro de Carlos Alberto Vesentini, o fato, segundo ele, é o “[...] canal de transmissão da memória, vínculo a dizer ter-se passado nele a história”.¹⁴³ É, portanto, no fato que se cristalizam as memórias, ali elas se reconhecem e, a partir dele, se direcionam.

Ainda mais, a impressão que se tem ao analisar uma memória com essas características, na qual se anula grande parte de um passado cinematográfico, é a de um projeto de intelectuais que, desde o início, se preparavam para ter uma proposta vencedora. Um perigo reside no instante em que se considera essa memória como orientadora da leitura de outros documentos, anulando assim a possibilidade de se avaliar com outros olhos as películas produzidas pela Atlântida e o trabalho que era desenvolvido pelos cômicos nessa companhia. Dessa maneira, o tratamento dado à documentação, posteriormente ao trabalho de Glauber, serviu para organizar uma série de pesquisas em virtude da memória que ele já havia objetivado construir, estabelecendo como um dos maiores marcos da cinematografia nacional o cinema novo.

Em certa medida e diante de outras obras da historiografia do cinema brasileiro, que iremos discutir, a memória que foi cristalizada a respeito de um cinema “moderno” e “sério”, foi justamente aquela defendida por Glauber Rocha. Nas palavras de Vesentini, poderíamos falar de uma memória do vencedor organizada em torno de um fato e dificilmente rediscutida, não permitindo que outras visões, como as que relembavam o importante feito das comédias cariocas e paulistas, tivessem lugar.

A partir disso, é por esse motivo que nós historiadores precisamos, como lembra o autor da *Teia do Fato*, perceber esse embate de propostas e regressar ao campo de

¹⁴³ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato** – Uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec / Prog. de Pós Graduação em História Social da USP, 1997, p. 97.

possibilidades, com vistas a entender o processo pelo qual a memória vencedora tornou-se cristalizadora de outras memórias. Nas palavras de Vesentini:

Como projeto, o vencedor vai definindo-se apenas no caminhar da luta, ao passo que momentos, propostas e grupos se perdem, se refazem e as repropõem. Mas o próprio desenvolver – movimento de vitória – supunha esvaziamentos, assumir itens específicos de propostas, apoderar-se do vocabulário geral, categorias do imaginário, a comporem propostas; um meio de refazer, de anular, e de definir-se, além da dominação. [...]. Somente o extremamente geral permanece, mas com conteúdo bastante reduzido. No momento do vencedor, ou melhor, quando os vencedores se definem contra algo, contra possibilidades já ultrapassadas, e passam, então, a chocar-se, temos tanto a apropriação e o esvaziamento do tema – revolução – quanto sua alocação num certo momento, completando o movimento pela afirmação de sua realização.¹⁴⁴

Apesar do contexto dessa afirmação tratar-se de outro momento histórico, a saber, a discussão sobre uma possível revolução ou golpe no ano de 1930, podemos aqui retomá-lo devido à forma com que os jovens cineastas em 1958 encararam o “novo” cinema que propunham fazer. Uma verdadeira “revolução”, trazendo uma drástica ruptura com o cinema feito no Brasil, fazendo com que os momentos, as propostas e os grupos artísticos anteriores se perdessem, fossem “esvaziados”. A nova inventividade criativa dos “líderes” do cinema novo tratava-se de uma busca incansável em defender o que Glauber chamou de “cinema de autor”,¹⁴⁵ segundo ele algo que ia de encontro aos “amadores” preocupados com o comércio. As categorias reivindicadas pelos cinemanovistas à sua arte estavam, ironicamente, ligadas aos setores populares, que tanto apreciavam as comédias carnavalescas e os cômicos da Atlântida, como Oscarito.

Ao texto combatente de Glauber Rocha acrescentaram-se outros estudos que acompanhavam a memória “já dada” pelo reconhecido cineasta. Paulo Emilio Salles Gomes, em 1973, então professor da Universidade do Estado de São Paulo, escreve o conhecido ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, na busca de retratar um balanço da arte cinematográfica na história brasileira, acentuando à dinâmica cultural de

¹⁴⁴ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato** – Uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec / Prog. de Pós Graduação em História Social da USP, 1997, p. 155.

¹⁴⁵ A ideia de cinema de autor deriva-se, como já dito, de movimentos como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, que fincados numa Europa pós-guerra, escassa de recursos, depositou sobre o ato criativo do diretor a necessidade de se encontrar saídas para driblar aquela situação adversa, sem preocupações que estivessem centradas apenas em aspectos comerciais. Nesse sentido, o neo-realismo assim como a tendência francesa, fugindo do modelo tradicional de ficção cinematográfica, buscava ser muito mais direto e trazia ao diretor o dever de criar recursos estilísticos que desnudassem problemas do meio social e revelassem a identidade do povo a ser retratado.

períodos áureos e decadentes do cinema brasileiro a tônica do subdesenvolvimento-econômico. A respeito desse ensaio, o historiador Julierme Sebastião Morais Sousa, na dissertação intitulada *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*, defendida no ano de 2010, tece importantes considerações.

Souza esclarece que a ideia de “subdesenvolvimento” recorrente em alguns períodos cinematográficos, intercalados por outros de grande florescimento cultural e, portanto, de “desenvolvimento” cinematográfico, segue um modelo de análise econômico específico. Valendo-se dos argumentos da pesquisadora Sheila Schvarzman, no qual o modelo seguido por Paulo Emílio é o da *História Econômica do Brasil* de Caio Prado Júnior, de ciclos que variam entre o “apogeu” econômico e o seu esgotamento, Souza diz: “É o movimento áureo dos primórdios que retornará no tempo histórico cíclico, cuja inevitabilidade é uma certeza absoluta”.¹⁴⁶ Interessante são as observações, nessa dissertação, sobre a posição de Salles Gomes perante a Atlântida Cinematográfica:

As produções da *Atlântida*, nessa medida, ganham duas fases no recorte de Paulo Emílio: uma primeira, com o primado dos filmes que procuravam temas brasileiros e que possuíam relativo cuidado na feitura, e uma segunda, em que o predomínio das chanchadas, filmes produzidos às pressas e sem maiores preocupações técnicas e estéticas, é notável. É interessante observar que a pouca afeição de Paulo Emílio por esses filmes não é muito evidente no texto; alguns observadores mais descuidados até podem absorver certa simpatia do crítico pelas chanchadas. Entretanto, se atentarmos ao *Panorama* em sua totalidade averiguaremos que sua urdidura é ambígua com relação aos filmes carnavalescos. Por um lado, nessa 4ª época (primordial das chanchadas) considerada degradada, os únicos filmes encarados como válidos artisticamente são aqueles produzidos por Humberto Mauro. Em contrapartida, por outro, o crítico elogia a harmonia de interesses entre cadeia exibidora e produção, além de ressaltar que talvez um exame mais atento acerca desses filmes conduza a outra visão do que significou a popularidade de artistas como Mesquitinha, Grande Otelo, Oscarito, Ankito e Zé Trindade.¹⁴⁷

Além da ambiguidade salientada acima, o apreço pela “cadeia exibidora” da Atlântida e a crítica aos “filmes produzidos às pressas”, encontramos outro caráter ambíguo. Ou seja, assim como nas críticas levantadas no início desse capítulo, Paulo

¹⁴⁶ SOUZA, Julierme Sebastião Morais. **Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro**. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010, f. 105.

¹⁴⁷ *Ibid.*, f. 111-112.

Emillio aponta as “chanchadas” como filmes desprovidos de um teor estético, mas enxerga, mesmo que *en passant*, a popularidade e a importância de comédicos como Oscarito. Em outras palavras, diz Salles Gomes:

Logo porém predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. Esse encontro entre a produção e o comércio exibidor lembra à harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911. Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos. Contudo, um exame atento é possível que nos conduza a uma visão mais encorajante do que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Violeta Ferraz...¹⁴⁸

Apesar de destacar o estímulo que nos fornecem os filmes cômicos da Atlântida, principalmente pelos seus atores, Salles Gomes é preciso quanto a essas películas: “desprovidas de uma estética bem trabalhada”. Alex Viany, no livro *Introdução ao cinema Brasileiro*, em 1959, antes mesmo de Paulo Emillio e Glauber Rocha terem publicado suas obras, já havia feito apontamentos similares ao do cineasta e ao do professor da USP. Em uma das primeiras obras que abordou a trajetória do cinema nacional, Viany parece ditar a ideia de ciclos que ficaria mais clara na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

De crises em crises, o cinema encontrava alguns momentos que lhe desse credibilidade e confiança, segundo Viany. Ao comentar sobre uma das atuações de Mesquitinha, novamente vemos apontamentos que se referem às figuras de Oscarito e Grande Otelo como legítimos representantes da arte cinematográfica. Vejamos:

Dirigida e interpretada por Mesquitinha, e demonstrando uma inegável influência chapliniana, *João Ninguém*, além de apresentar uma sequência colorida, tentava conscientemente captar um tipo carioca, o compositor popular irreconhecido, e outros aspectos da vida no Rio de Janeiro. Infelizmente, a lição não foi imediatamente seguida, e só muito mais tarde Oscarito e Grande Otelo viriam a ganhar renome através da estilização exagerada do comportamento de nossos malandros, ao mesmo tempo que as observações de Alinor Azevedo sobre a vida carioca quase se perdiam nas produções da Atlântida.¹⁴⁹

¹⁴⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 73.

¹⁴⁹ VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 86.

Embora haja uma observação sobre o exagero na estilização do comportamento dos personagens, notamos na expressão “só muito mais tarde” que Viany refere-se aos atores Oscarito e Grande Otelo como possíveis representantes das “peripécias” e engenhosidades “chaplínicas” em nosso país. Tal insistência, de reforçar o papel de Oscarito, vista desde as críticas de épocas, também se consolidou ao longo da historiografia do cinema brasileiro. Já para Otelo esse reconhecimento viria de forma indireta quando ele fora convidado, no ano de 1969, para integrar o elenco do filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

É possível aferir que, atualmente, Sebastião Prata, conhecido como Grande Otelo, esteja presente de forma mais sólida no imaginário social brasileiro devido à participação nessa e em outras películas do Cinema Novo.¹⁵⁰ Tal fato confirmaria, ainda mais, que o olhar destinado às comédias carnavalescas produzidas pela Atlântida, dado pela historiografia do nosso cinema, contribuiu sim para um “desaparecimento” de certos cômicos da memória referente à nossa arte cinematográfica. Tal maneira de escrever a história do cinema esteve pautada, na maior parte das vezes, não nos atores, como Oscarito, mas sim na tese defendida por Glauber Rocha, na qual por influência europeia, destina-se maior destaque ao diretor, como se esse fosse o responsável direto por todo o desempenho estético cinematográfico.

Em contrapartida, para legitimar atores, como o comediante aqui analisado, deve-se rever certo preconceito que prevalece diante da imagem do “Star System”, amplamente difundido pelo cinema norte-americano. Tal sistema, a partir das grandes produtoras dos Estados Unidos, funcionava como uma verdadeira “fábrica de estrelas”. Assim, visava-se através de revistas, de jornais, do rádio e do próprio cinema a criação da sensação de um público que estaria em contato direto com a vida de seus atores prediletos. A partir desse modelo, o cinema norte-americano pôde ampliar o tempo das películas, de 20 minutos para

¹⁵⁰ Dentre uma série de filmes que Grande Otelo participou após a saída da Atlântida estão também *Rio Zona Norte*, da trilogia de Nelson Pereira dos Santos e *Os Herdeiros*, de Cacá Diegues. Nesse sentido, a imagem de Sebastião Prata seria perpetuada também por uma longa carreira que se seguiu após os filmes carnavalescos, tanto unido aos precursores do cinema novo, com Pereira Santos, como em filmes do próprio cinemanovismo e em outros que seguiram o fim dessa tendência. Outra hipótese que confirma a presença marcante de Grande Otelo em nosso imaginário são suas participações na televisão, o que aconteceu com Oscarito poucas vezes. A TV, um meio de comunicação que se propagou rapidamente após a década de 1950, tinha um alcance de público muito maior do que as salas de cinema. Logo, a figura de Grande Otelo fora levada para diferentes cantos do país. Acrescenta-se a isso o fato de Otelo ter falecido muito após Oscarito, só em 1993. Isso não justifica, no entanto, que muitos estudiosos ou mesmo atores do meio acadêmico ou televisivo não retomem a figura de Oscarito por meio de sua real importância: a maneira tão popular de construir seus personagens e sua expressão corporal tão genuína.

90 minutos, tamanha era a vontade dos espectadores em apreciar os seus “heróis”. Com efeito, ídolos do cinema, como aconteceu com Oscarito no Brasil, eram chamados para encarnar papéis fixos, repetindo atuações consagradas, que refletiam diretamente o gosto do grande público.

No Brasil, o “star system” acontecia não só no cinema como no teatro de revista. Aliás, os dois espaços já traziam ídolos do rádio, acrescentando-se figuras como a de Oscarito, que vindo do circo, tornou-se um dos ícones principais tanto nas revistas como nas películas cariocas. Para os cinemanovistas e para os defensores de um teatro moderno, embasado numa ideia de autonomia do diretor, provinda das vanguardas europeias, colocar todo o peso da produção em cima de uma única figura, como o ator, significava anular elementos essenciais da arte teatral ou cinematográfica. Para intelectuais como Glauber, Salles Gomes ou mesmo Décio de Almeida Prado, tanto os espetáculos teatrais como os filmes não poderiam centrar-se em torno de um único sujeito, principalmente quando esse era um comediante. Esse tipo de crítica assinalou uma maneira de se escrever a história do cinema e do teatro que colocava, sob os auspícios – recomendações – do moderno, a relevância da peça ou do filme em relação ao ator e não o inverso, no qual o comediante, mesmo que o conjunto não fosse valorizado, se destacaria a qualquer custo (digamos pela sua imagem já consolidada).

Dessa maneira, a ideia de arte, implicada nessa concepção, negava grandes atores, que não só participavam da realização do texto, como eram os protagonistas das peças e dos filmes, influenciando, ainda, as críticas e os costumes da época. Procópio Ferreira é um dos exemplos, em meio a muitos atores, que sempre teve seu nome à frente de toda produção. Do mesmo modo, toda vez que os filmes da Atlântida tinham seu início, nas salas de cinema do Brasil da década de 1940, 1950 e 1960, lá estava o nome de Oscarito, acima da direção e de qualquer outra função técnica. Isso, para muitos intelectuais, como Glauber Rocha, soava apenas como fruto de um cinema comercial, que, ancorado em estrelas aclamadas pelo público, poderia justificar a veiculação de filmes de “péssima qualidade”, pois esses seriam assistidos.

Não obstante, essa imagem de um cinema comercial trouxe aos filmes da Atlântida, bem como ao teatro de revista, uma visão de arte nula, cabendo aos diretores dos novos movimentos, então, reconduzir trabalhos que valorizassem todo o campo estético e estilístico de uma obra. Na verdade, muitos críticos não cogitavam sobre a necessidade de

um cinema nacional que, pouco incentivado pelo Estado e incapaz de concorrer com as películas norte-americanas, necessitava de atores, ou melhor, ídolos que alavancassem a bilheteria, sustentando, assim, a arte cinematográfica brasileira. Apesar dessa justificativa se voltar a algo comercial, sabemos que, desde os tempos ulteriores, toda arte, seja da praça ou mesmo nos palácios reais, sustentou-se ora pelo “dinheiro” concedido aos artistas ambulantes ora pelo abrigo destinado aos comediantes pelo rei ou até pelo clero, quando se tratavam de autos (peças de cunho religioso).

Acrescenta-se a isso, numa maneira de negligenciar a importância que esses atores tiveram ao longo do início e meados do século passado, a própria temporalidade que é seguida nas obras acima citadas, a de Salles Gomes, de Viany e, principalmente, a do cineasta Glauber Rocha. Nessas vemos, além de uma concepção de arte que colocava grandes atores sob a concepção do comercial e não do artístico, uma cronologia típica da memória do vencedor – incentivada por Glauber Rocha e reafirmada por Salles Gomes – que ao unificar coerentemente um panorama da sétima arte anularam possibilidades para novas interpretações dos filmes da Atlântida, por exemplo. Tal memória, visando à modernidade do cinema, não deu um lugar coerente aos atores, que tanto contribuíram para a composição do cenário cinematográfico nacional, mesmo que isso revelasse uma maneira de resistir à concorrência enfrentada pelos filmes estrangeiros. Em contraposição ao “star system”, para esses intelectuais, era necessário enaltecer a imagem de grandes diretores, conscientes de técnicas e de artifícios importantes a essa arte, conforme pensavam os expoentes do cinema novo, principalmente Rocha.

Retomando as discussões de Carlos Alberto Vesentini, poderíamos aqui estabelecer uma comparação de ordem direta com o assunto até agora tratado. Assim como no golpe de 1930 fora travada uma luta na qual os vencedores buscaram estilhaçar a memória dos vencidos, isso também aconteceu durante os anos que sucederam o advento do cinema novo. Intelectuais, militantes de esquerda e cineastas foram colaboradores de um projeto comum, buscando legitimar o cinema novo como o maior marco dentro da arte cinematográfica brasileira. Nesse sentido, houve uma intenção clara de ruptura em relação à memória de uma tradição de cinema que se apresentava desde a década de 1930. Com efeito, a escrita do cinema, ancorada numa visão de arte cinematográfica, provinda das vanguardas europeias, como o neo-realismo e a “nouvelle vague”, contrárias ao amplo “comércio hollywoodiano”, visou estilhaçar aspectos importantes guardados à antiga

tradição do cinema brasileiro, que tinha sim vínculos diretos com a maneira de se fazer cinema nos Estados Unidos.

Aliás, tínhamos paródias espelhadas nas técnicas e em temas cinematográficos hollywoodianos. Recriar assuntos e modos de tratar o cotidiano do brasileiro partia primeiramente desse modelo. Como acontecia nos Estados Unidos, as “chanchadas” contavam, principalmente, com a participação de grandes atores, figuras centrais e capazes não só de dar toda lógica e sequência ao roteiro cinematográfico, como também de estabelecer um diálogo direto com o público. Dentro das críticas, a importância desse tipo de cinema foi praticamente anulada em comparação com um “cinema moderno”, que trazia, segundo os intelectuais acima citados, uma “estética realmente artística”, fugindo ao “simples comércio” e amparada na figura do diretor. Aos poucos, os discursos foram unificados em torno das ideias propagadas não só pelos cinemanovistas, como pelos acadêmicos. Desse modo, retomando a fala de Carlos Alberto Vesentini:

A unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo da luta, torna-se essencial para a possibilidade de construção da ampla temporalidade característica da memória do vencedor. Aceito e estabelecido este tempo peculiar, a sequência de fatos, temas, crise e marco legitimador/definidor (base a permitir a organização de todo o conjunto) torna-se atrativa por si só, recebendo e absorvendo quaisquer novas informações ou estudos. Estabelecem-se núcleos orientadores de memórias, em torno de questões, de problemas, a atraírem as análises e a proporem revisões. Podem ser recuperados por aquele conjunto abrangente, de modo que também se integrem naquela ampla memória, no seu tempo (e sua cisão, em dois momentos maiores), mesmo quando trazidos por participantes vencidos ou descartados no conjunto do processo, por autores saídos de grupos que efetivamente se envolveram com a história.¹⁵¹

O processo de luta tratado por Vesentini refere-se a distintos grupos que disputavam o poder ainda no ano de 1927, como o PCB (Partido Comunista Brasileiro), o BOC (Bloco Econômico Operário) e os partidos de direita. Tal disputa teria como consequência a tomada do poder pelo gaúcho Getúlio Vargas e só seria bem entendida caso voltássemos a momentos anteriores àqueles que consagraram o início do Estado Novo. Da mesma forma, é necessário, ao estudarmos a produção fílmica carioca, especificamente o que ficou conhecido como “chanchadas”, compreender como o processo de “luta”, entre os

¹⁵¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato** – Uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec / Prog. de Pós Graduação em História Social da USP, 1997, p. 163.

intelectuais do cinema novo (“cinema de autor”) e os defensores dos filmes cômicos (“cinema comercial” e muito devedor do trabalho de ator), foi articulado, culminando em 1973, com o clássico de Paulo Emílio e, então, com a adesão de um dos mais expressivos estudiosos do cinema em relação a uma memória que consagraria o moderno, o novo, como legítimo representante do cinema nacional. É necessário salientar, ainda, como as antigas críticas, que se referiam às obras da Atlântida como “popularescas” e “cheirando a suor”, foram incorporadas nesse processo, reforçando um preconceito contra o gênero cômico que vinha desde o século XIX.

Lentamente, os novos cineastas, alimentados por uma “elite pensante”, defendendo projetos estéticos e políticos, nos quais a busca por estabelecer um cinema que fosse “realmente” nacional, conscientizador, apresentando a imagem do que era, naquela época, ser brasileiro, configuraram-se como a principal tônica dos estudos posteriores sobre cinema. Por esse motivo, resgatar figuras como as de Oscarito, Mesquitinha, Ankito, dentro de uma temporalidade que estabelece como marco o dito “cinema moderno”, coloca esses personagens numa posição de vencidos e esvaziados de suas reais significações. Aliás, não estabelecer um lugar devido às comédias carnavalescas não deixa de trazer posturas pouco sólidas em relação ao trabalho de seus atores, justamente por amargarem um “não lugar”, tendo sido observados como se estivessem desprovidos de um tempo e de um espaço. Isso contribui para um esquecimento que se estende desde a academia até o universo popular, como a televisão por exemplo.

Mesmo após o enfraquecimento do cinema novo, na década de 1980, com o esgotamento de cineastas que estiveram tão ligados às questões de distintas linguagens cinematográficas e a uma formação literária típica do modernismo brasileiro, notamos a dificuldade de negar um marco legitimador já estabelecido. Jean-Claude Bernardet, nesse sentido, busca estabelecer novos recortes, fugindo de um discurso histórico que já estava dado. Em sua obra *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, publicada em 1995, Bernardet busca estabelecer novas hipóteses de periodização que sejam diferentes daquelas abordadas por Paulo Emilio. Mesmo admitindo a dificuldade de demarcar uma cronologia geral para o cinema brasileiro, visto em sua totalidade, verificamos uma maneira de reescrever a história do cinema que permite um novo olhar a momentos antes não consagrados. Com efeito, Bernardet demonstra que desde o estabelecimento da data inaugural do cinema brasileiro, ou seja, da primeira filmagem, o modo de escrever a

história “[...] privilegia essencialmente o ato de filmar em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica com um todo [...]”.¹⁵²

Podemos afirmar, por aquilo que já foi exposto, que esse ideal de arte cinematográfica, desde as primeiras reflexões a partir do nascimento do cinema brasileiro, tardou a tomar novos rumos. Nesse sentido, “privilegiar essencialmente o ato de filmar” anulou em muitos estudos, até o final dos anos de 1980, a importância do público, que elegia seus ídolos, em primeiro lugar, como também dos atores, dos roteiristas, dos fotógrafos, dos cenógrafos, dos sonoplastas ou mesmo do indivíduo preocupado com a iluminação da cena. Sem contar a pouca importância destinada a determinados sujeitos, como Severiano Ribeiro, que foram primordiais ao estabelecerem um circuito de exibição, através de várias salas de cinema espalhadas ao longo do território nacional. Em contraponto a isso, uma verdadeira visão mítica sobre a história do cinema brasileiro, entre suas épocas áureas e decadentes, ao ser construída por intelectuais como Paulo Emilio Salles Gomes, reafirmou o que Glauber Rocha chamava de “cinema de autor”, tendo o diretor um lugar de protagonista em nossa trajetória cinematográfica. Assim,

Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as “coisas nossas”, e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma outra história.¹⁵³

Possivelmente, a ambiguidade observada na obra de Paulo Emilio, ao afirmar que era “[...] quase desnecessário acrescentar que essas obras [da Atlântida], com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca mais cruel do subdesenvolvimento”,¹⁵⁴ deve-se a duas questões: a um discurso histórico amparado na perspectiva de capacidade de produção, visto que a Atlântida foi uma das companhias que mais produziu no país, e, em segundo lugar, ao lugar que atores como Oscarito, ao tecer cenas antológicas, ocuparam dentro desse período. Mais interessante é observar que o

¹⁵² BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica Do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 29.

¹⁵³ Ibid., p. 48.

¹⁵⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 91. (Destaque nosso)

intelectual, ao se referir a essas cenas inesquecíveis, desenhadas por atores como Oscarito, não comenta ou explica nenhuma delas. Além do mais, como se tratam de momentos antológicos do cinema, por que não comentá-los, ou melhor, enfrentá-los, tecendo novas análises sobre esse período?

A dificuldade talvez esteja em estabelecer uma nova perspectiva, que ao reconsiderar momentos do cinema como esse, tenha que colocar no centro das preocupações o espectador, a sala de cinema, o circuito exibidor, os atores, os roteiristas e os fotógrafos, por exemplo. Além disso, traçar uma nova forma de escrever essa história seria levantar um novo olhar destinado à arte em si, voltada ao cômico, estabelecendo, ainda, novos marcos, uma periodização mais sólida e métodos interpretativos capazes de recriar outra imagem para o cinema. Desse modo, visando romper com uma periodização geral de Paulo Emilio que, em seu modelo interpretativo, enfeitava possíveis contribuições dos “filmes popularescos”, Bernardet diz: “[...] além das grandes épocas recortadas pela periodização, há outros movimentos suscetíveis de ter sua própria periodização [...]”.¹⁵⁵

Destarte, o período das “chanchadas”, enquadrado por Salles Gomes numa idade de decadência do cinema brasileiro, salvo, segundo ele, algumas boas iniciativas, em sua perspectiva de ciclos, justificava a ascendência de um importante movimento, o surgimento do cinema novo. “Uma outra história” negaria tais divisões, adotadas, inicialmente, até mesmo por Bernardet, em sua obra *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*.¹⁵⁶ Só no ano de 1995, como já salientado, o crítico belga reavaliaria sua postura, tecendo na *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* posicionamentos críticos quanto ao discurso empregado na historiografia do cinema nacional.

De antemão, Bernardet revela que escrever obras que abarquem grandes períodos, numa tentativa de revisitar todo o panorama do cinema brasileiro, pode anular elementos essenciais a determinadas épocas. Mesmo tratando a matéria histórica num viés diferenciado, analisando novos “filões” de análise cinematográfica, sabemos que a perda de dados importantes do cinema parece ainda estar aliada a uma historiografia clássica (Paulo Emilio/ Glauber Rocha). Essa postura leva-nos a uma questão inquietante: a crítica

¹⁵⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica Do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995, p. 63.

¹⁵⁶ Id. **Cinema Brasileiro: Proposta para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

de Jean-Claude Bernardet ao estudioso Paulo Emilio Salles Gomes teria sido tão válida ao ponto de superar a periodização proposta em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento?*

Poderíamos dizer, a princípio, que a obra *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* traz uma ruptura em relação ao modelo interpretativo adotado nas obras anteriores, possibilitando, então, novas maneiras de estudar o cinema nacional. Não é certo que Bernardet tenha superado o que, anteriormente, chamamos de “memória do vencedor”, posto que em nossa sociedade, nas escolas, nas academias, em cineclubes, ainda impera a visão estabelecida pelo cineasta Glauber Rocha. Não raro, em materiais didáticos, em exames de vestibular ou mesmo dentro do ensino superior, a figura mais estudada do cinema e os filmes mais abordados são os de Glauber. Não estamos discutindo, aqui, sua importância ou não. Sabemos que é inegável sua contribuição ao cinema, mas, ao mesmo tempo, referimo-nos à ausência de grandes personagens como Oscarito e as películas nas quais atuava.

Notamos, ainda, certa pretensão pedagógica aliada a uma ideia de seriedade. De outro modo, há uma visão de ensino, nos dias atuais, que não admite possibilidades educativas a partir das comédias, consolidando ainda mais o esquecimento de atores como Oscarito. Retornamos novamente ao pensamento da estudiosa Verena Alberti, que nos fornece uma excelente contraposição a essa ideia. A autora deixa claro, por meio do pensamento do século XX, que estudiosos, voltados para um aspecto irracional do risível, resultado da “desrazão” e do “não-saber”, elevam o riso a um patamar reflexivo capaz de superar os paradigmas estabelecidos pela razão humana. O riso representa, desse modo, um caminho excepcional e distinto ao nosso pensamento, permitindo-nos alcançar até lados mais obscuros da face humana, como o inconsciente. Para confirmar tal argumento, Alberti vale-se das reflexões de pensadores como Bataille e Nietzsche.

Para Bataille, segundo Alberti, o riso é capaz de nos desvincular de crenças e pressuposições já consolidadas, sendo pelo risível (o riso experimentado) que o ser humano pode questionar modelos de conhecimento. Assim, rir leva-nos ao “não-saber”, ou seja, à compreensão de que o conhecimento muitas vezes se dá pela subversão do que já está posto. Em outras palavras:

[...] o riso é, portanto, a experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no “não-conhecimento”. Ele encerra uma situação

extrema da atividade filosófica: permite pensar [...] o que não pode ser pensado.¹⁵⁷

A essa ideia de fugir de verdades estabelecidas, Alberti acrescenta outra de Nietzsche: “Rir sobre si mesmo, como se deveria rir para sair de toda a verdade, para isso os melhores não tiveram até agora suficiente sentido de verdade e os mais capazes, muito pouco gênio!”.¹⁵⁸

Notamos nas palavras do filósofo, que o riso deveria ser amplamente praticado, embora poucos enxerguem sua valia. Isso acontece, pois o homem está sempre ligado a finalidade de entender a “Dasein”, ou seja, a existência, por meio de verdades aprisionadas aos limites do sério. A ideia de Nietzsche seria justamente oposta a isso. Fugindo de verdades já estabelecidas, atestaríamos que não conhecemos tudo (não-saber) e teríamos a oportunidade de gerar novos estudos e pesquisas. Assim, o riso, pouco valorizado dentro das academias e escolas, é: “[...] uma experiência necessária, imperativa, que constitui talvez, segundo o próprio Nietzsche, a salvação para o pensamento aprisionado dentro dos limites do sério”.¹⁵⁹

Apesar de existirem ao longo do século XX muitas investidas a favor do riso, como essas citadas acima e outras iniciativas como as de Johan Huizinga que, em 1938, ressalta, na obra *Homo Ludens*, ser as atividades não-sérias de grande importância no campo das humanidades, o riso muitas vezes foi reduzido às circunstâncias filosóficas, abstratas e retóricas, não passando à prática e, assim, não alcançando o meio pedagógico – ensinar pela experiência do riso só é visto em algumas excepcionalidades. Como ainda atesta a autora da obra *O riso e o risível*, a pesquisa sobre o riso sempre fica deslocada, como se seu principal objetivo fosse a legitimação de práticas não-normativas, não sendo, portanto, um instrumento efetivo de conhecimento. Quando, poucas vezes, é relacionado à *praxis*, o riso é: “[...] ao fim e ao cabo, nada além do que um material empírico [...] que muito provavelmente nunca será utilizado para uma nova teoria [...]”.¹⁶⁰

¹⁵⁷ ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999, p. 14.

¹⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich Apud Ibid., p. 15.

¹⁵⁹ Ibid., p. 16

¹⁶⁰ Ibid., p. 34.

Isso é facilmente notado quando examinamos os livros didáticos,¹⁶¹ sejam eles da disciplina Histórica, de Língua Portuguesa ou mesmo de Artes. Dificilmente, com o objetivo de ensinar, tais obras dão lugar às categorias vinculadas à brincadeira, à piada, ao jogo, à sátira, às comédias, ao humor, à farsa, à palhaçada, ao grotesco, à gozação, ao ridículo e assim por diante. Seguindo tal concepção, não seria estranho que as comédias carnavalescas, nas quais atuou Oscarito, nunca alcançassem através do riso um cunho de ensino e aprendizagem.

Sempre voltado aos limites do sério, os caminhos pedagógicos encontrariam na visão do cinema novo, “cinema de grandes autores ou diretores”, uma maneira profícua de ensinar algo. Em um material de Artes, do Sistema Positivo de Ensino, do 9º Ano, fornecido para as escolas públicas e privadas, lemos: “[...] a produção de um filme não é tarefa somente para atores, pois muitas pessoas trabalham em conjunto. O diretor assume uma posição central dentro desse conjunto. É ele que, na verdade, deve organizar as cenas, montadas anteriormente em sua cabeça”.¹⁶² Ainda nesse mesmo material, num capítulo intitulado *Sétima Arte Brasileira: É pra rir ou... chorar.... Dilemas*, observamos:

Chanchada é o cinema nacionalista que mistura ópera, revista e musical. As chanchadas foram as produções do cinema realizadas nos anos 30, caracterizada pela sátira, o deboche e a utilização de linguagem popular. Assim como o teatro de revista, as chanchadas também sofreram influências do cinema de Hollywood. O tom e os temas dos filmes eram de sátira [...] No início dos anos 60, as chanchadas deram lugar a filmes muito mais centrados, considerados de maior entendimento e relevância do que os musicais [...] O Cinema Novo foi construído por jovens cineastas, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, impulsionados pela falência das grandes companhias cinematográficas paulistas. Teve seu início a partir do Primeiro Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e do Primeiro Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em 1952. Com o lema “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, o Cinema Novo evidenciava a importância do autor em

¹⁶¹ Carlos Alberto Vesentini, na obra *A teia do Fato*, demonstra como o livro didático ao fazer parte de um projeto da memória histórica dos vencedores acaba sendo confundido, pela maioria dos leitores, como algo referente à memória coletiva. Muitas vezes, os assuntos abordados nesses livros são tidos como verdade e passam a compor a memória daqueles que estudam ou leem essas obras. Como salienta o autor: “O livro didático parece-me um ótimo lugar para esta discussão. Isto porque ele atinge um público vastíssimo, constituindo uma das primeiras vias pelas quais a linguagem histórica é absorvida por qualquer um. [...] A percepção do saber e seu conteúdo interior merecem um rápido olhar. Tendem a universalizar-se, e a obra didática acompanha, em parte, esse processo, ao se dirigir a vasto número de leitores, embora respeitando faixas de mercado”. VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato** – Uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 19.

¹⁶² SISTEMA POSITIVO DE ENSINO. Ideias que mudaram o mundo. **Apresentação do cinema nacional, sua história e gêneros que marcaram época**. Curitiba: Gráfica e Editora Posigraf S/A, 2007, p. 23. v. 3, 9. ano.

detrimento do produtor e da indústria na realização de um filme. Os cineastas desse movimento se recusavam a pensar o cinema apenas como diversão; pretendiam mostrar o povo ao povo, ao contrário da chanchada, que falava ao povo sobre uma realidade que não era sua, geralmente com clara intenção colonizadora.¹⁶³ (Destaque nosso)

Por mais que estudos como o de Jean-Claude Bernardet tenham possibilitado novos caminhos na área acadêmica sobre a sétima arte, há fortes ecos, ainda, dentro das escolas e mesmo nas universidades que reforçam não só a periodização, como as ideias de cinema veiculadas tanto por Glauber quanto por Paulo Emilio Salles Gomes. Percebemos na citação que o cinema novo (sempre grafado em maiúsculas numa intenção clara de legitimação desse movimento) “deu lugar” às “chanchadas” trazendo filmes “muito mais centrados”. Tal postura não deixa de reafirmar o que gradativamente viria nas linhas posteriores desse excerto: “Os cineastas desse movimento se recusavam a pensar o cinema apenas como diversão”. Não se trata apenas de ecos de uma historiografia clássica, mas da instituição de uma memória que tinha uma ideia específica sobre nação, na qual as “chanchadas” reproduziam uma realidade que aumentava nossa posição de um povo ainda colonizado.

Desse modo, para os cinemanovistas o povo brasileiro trazia a inevitável lembrança do “homem cordial” discutida por Sérgio Buarque de Holanda. Se a sua obra clássica, *Raízes do Brasil*, fora tomada por muito tempo, pelos historiadores, como um “verdadeiro mito”, atualmente o olhar destinado aos estudos de Sérgio Buarque se refere à intuição e ao brilho do ensaio, essencialmente ao levantar problemas etnográficos. Seguindo o que disse Antonio Cândido, a obra *Raízes*, além de ser expressiva quanto ao estilo da redação de seu autor, representa a desagregação de nossos laços ibéricos, sendo uma das primeiras iniciativas para que começássemos, àquela época, algo novo, tendo em vista o nosso difícil e atribulado processo histórico. Numa forma de revelar às classes médias – provenientes de uma imigração que não fosse ibérica – possíveis caminhos de avanço, a obra de Sérgio Buarque, segundo Candido, revela no urbanismo e no cosmopolitismo possibilidades plausíveis a essa camada. Nesse sentido: “Raízes do Brasil

¹⁶³ SISTEMA POSITIVO DE ENSINO. Ideias que mudaram o mundo. **Apresentação do cinema nacional, sua história e gêneros que marcaram época.** Curitiba: Gráfica e Editora Posigraf S/A, 2007, p. 23. v. 3, 9. ano.

é um dos momentos mais importantes do pensamento radical no Brasil [...]”,¹⁶⁴ afirmou Antonio Candido de Mello e Souza. Ainda, em apresentação a obra *Raízes do Brasil*, em 1966, intitulada *O Significado de Raízes do Brasil*,¹⁶⁵ revela o crítico literário:

Os homens que estão hoje um pouco para cá ou um pouco para lá dos cinquenta anos aprenderam a refletir e a se interessar pelo Brasil em termos de passado e em função de três livros: *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, publicado quando estávamos no ginásio; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado quando estávamos no curso complementar; *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Junior, quando estávamos na escola superior. São estes os livros que podemos considerar chaves, os que parecem exprimir a mentalidade ligada ao sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois da Revolução de 1930 [...].¹⁶⁶

Antônio Candido adiciona a esse argumento, da importância dessas três obras, que autores, como Sérgio Buarque de Holanda, influenciaram jovens intelectuais, como ele próprio, de 1933 a 1942, vinculados às posições de esquerda. A obra era leitura obrigatória para comunistas e socialistas, notoriamente aos militantes, seja pela ação física ou pela palavra. A esse respeito, Candido refere-se ao trabalho de Sérgio como um elemento chave para questões que se adequavam ao ponto de vista de seu grupo, sendo essenciais naquele momento. Nesse viés, obras como a de Sérgio Buarque: “[...] traziam a denúncia do preconceito de raça, a valorização do elemento de cor, a crítica dos fundamentos patriarcais e agrários, o discernimento das condições econômicas, a desmistificação da retórica liberal [...]”.¹⁶⁷

Notamos que a obra, de Sérgio Buarque de Holanda, forneceu aos jovens caminhos e pressupostos importantes para a compreensão de questões políticas do período e uma nova maneira de se posicionar contra os princípios do liberalismo tradicional, vigentes no Brasil. As observações de Antonio Candido sobre o radicalismo da obra, da possibilidade de conscientização, bem como do aparato teórico e metodológico adquirido através dela, também foi levada em questão pelos cinemanovistas.

¹⁶⁴ CANDIDO, Antonio. Sérgio, o radical. In: NOGUEIRA, Arlinda Rocha; PACHECO, Floripes de Moura; PILNIK, Márcia; HORCH, Rosemarie Érika. **Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra**. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura/Arquivo do Estado/USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 1988, p. 65.

¹⁶⁵ CÂNDIDO, Antônio. O significado de *Raízes do Brasil*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Texto publicado originalmente em 1966).

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. XXXIX.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. XLI.

Confirmando o que pôde ser lido em *Raízes do Brasil* (1936),¹⁶⁸ os jovens do cinema novo, assim como fizeram os integrantes do CPC da UNE, reafirmaram ainda mais essa concepção, trazendo ao movimento uma necessidade de conscientização e de luta contra um subdesenvolvimento cultural, reflexo de nossa posição de “colonizados”.

Aliás, a ideia de que o Estado brasileiro não precisou tomar decisões cruéis, de vida ou morte ou diante de invasores mais fortes, tampouco de manejar pela força transformações de sistemas políticos ou econômicos, trouxe, segundo muitos intelectuais, uma imagem de nação pacífica. Ademais, de um povo “esvaziado” de consciência política e econômica, portanto necessitado de enxergar a si próprio.

Para os cinemanovistas os personagens das “chanchadas” contribuía para a manutenção desse estereótipo de povo festeiro, acomodado, sem perspectivas políticas e sem uma cultura capaz de revelar-se contrária aos abusos cometidos pelos mandatários. Glauber, na *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, se referia aos musicais como “alienantes”, seguidos de uma “[...] vulgaridade escrota escrachada subdesenvolvida canalha democrática nacionalista anárquica e libertatória”.¹⁶⁹ Era urgente, segundo ele, que o povo deixasse de amargar tamanha credulidade, enxergando através de personagens dinâmicos, que confrontam homens públicos, a necessidade de formar uma cultura revolucionária, sendo essencial para isso, assim como afirmava Sérgio Buarque, romper com a cordialidade do brasileiro.

Esse ideal de nação, antes mesmo que a História, o Cinema ou o Teatro consolidassem-no, havia sido um dos problemas centrais do movimento modernista brasileiro. Escritores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade traziam em suas obras,

¹⁶⁸ Para Sérgio Buarque de Holanda, na obra *Raízes do Brasil*, na formação do cidadão brasileiro, quando esse passa a ser reconhecido como tal pela federação, coloca-se a dificuldade que esse sujeito social encontra para se desprender dos seus laços familiares, gerando o que o historiador chamou de “homem cordial”. Sempre generoso e de bom trato aceita e respeita os limites colocados perante as instituições públicas, dificilmente questionando-as. Além disso, a ideia de proximidade entre os sujeitos, que chamam-se pelo primeiro nome, numa maneira de intimidade, é um indicativo da mistura que há entre o âmbito público e privado, revela Buarque de Holanda. Assim, homens públicos e sujeitos do povo são formando em um mesmo espaço: o círculo doméstico. O Estado confunde-se, em certa medida, com esse lugar, trazendo então relações políticas que valorizam o apadrinhamento e o interesse dos membros das famílias, por isso o autor ressaltar que vivemos em uma “falsa democracia”. Essa situação corrobora ainda mais para a posição dicotômica entre colonizadores e colonizados. Ver mais em: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Texto publicado originalmente em 1966).

¹⁶⁹ ROCHA, Glauber Apud AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 27.

respectivamente em *Macunaíma* (1928) e no *Manifesto Antropófago* (1928), narrativas que diziam sobre a urgente obrigação de se estabelecer a “identidade do povo brasileiro”, para então retirá-lo de um “estado de posicionamento neutro”. Essa preocupação ocuparia todas as gerações posteriores da escola modernista, que, desde Manuel Bandeira e Mário de Andrade, defenderam a estabilização de uma consciência criadora nacional. Aliás:

O Modernismo, tomado na acepção estrita do movimento nascido em torno da Semana de 22, significou, em um primeiro tempo, a ruptura com a rotina acadêmica no pensamento e na linguagem, rotina que isolara as nossas letras das grandes tensões culturais do Ocidente desde os fins do século. Conhecendo e respirando a linguagem de Nietzsche, de Freud, de Bergson, de Rimbaud, de Marinetti, de Gide e de Proust, os jovens mais lúcidos de 22 fizeram a nossa vida mental dar o salto qualitativo que as novas estruturas sociais já estavam a exigir. Nesse abrir-se ao mundo contemporâneo, o Brasil reiterava a condição de país periférico, semicolonial, buscando normalmente na Europa [...] as chaves de interpretação de sua própria realidade.¹⁷⁰

Vemos no excerto acima, escrito pelo estudioso Alfredo Bosi, em 1970, a preocupação em legitimar o modernismo como um marco de ruptura que, “acima de qualquer outra experiência artística”, questionou a ideia de realidade e identidade nacional pelo viés eurocêntrico. Ainda mais, vemos a obrigação, colocada no dever dos literatos, de retirar o Brasil de uma “condição periférica”, “semicolonial”, como se os jovens mais lúcidos fossem nossos “mártires redentores”, que nos resgatariam de um estado “alienante”.

Não obstante, a ansiedade pela criação de uma língua literária brasileira, na qual as formas populares predominassem, levando a temas que revelassem a realidade nacional, fizeram parte dos poemas não só de Manuel Bandeira como de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O intuito era criar uma “brasilidade poética” com regionalismos, indianismos e termos comuns às famílias do Rio de Janeiro. Posteriormente, na segunda geração do modernismo, entre 1930 e 1945, da qual fazem parte escritores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e João Cabral de Melo Neto, o teor regionalista foi acentuado. Com anseios de apresentar os ambientes inóspitos, como o Sertão, os escritores tomaram esses lugares como modelos de espaços nos quais os sujeitos deveriam ser desnudados segundo suas fraquezas. Esse período, tratando da relação obra e meio,

¹⁷⁰ BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 208.

também não deixou de preocupar-se com um aspecto nacional, no qual o sertanejo era um dos principais ícones de nossa identidade.

Até a última fase, chamada por muitos de pós-modernista, vemos nas obras de João Guimarães Rosa, em específico no livro *Grande Sertão: veredas*, a busca por personagens que fugissem à influência da literatura mundial, buscando características que dessem um teor menos cordial a essas figuras. Seu personagem principal, o jagunço Riobaldo, representa o falar regional dos sertanejos, mas, ao mesmo tempo, nos é apresentado pelo narrador através da linguagem culta. Essa característica revela a preocupação pela busca da construção de personagens que, ao longo da narrativa, tornam-se conscientes a respeito do mundo e de seus posicionamentos. Escrito em 1956, esse romance viria influenciar de maneira decisiva os filmes de Glauber Rocha, em especial *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Esse fato atesta que os projetos culturais, que se diziam importantes à nação brasileira, estiveram reunidos não só em torno do cinema, do teatro, mas também da literatura, da história e até da filosofia.

Em momento algum, tanto os intelectuais da literatura, da história ou mesmo do cinema observaram que as peças de Martins Pena, Arthur Azevedo, as películas cariocas e os personagens de Oscarito, em suas respectivas épocas, aceitos amplamente pela população brasileira, não deixaram de fazer uma paródia à ideia de povo “colonizado” e “sossegado”. A maneira que Oscarito encontrava para compor seus personagens e atuar era, na verdade, uma forma de combater essa ideia de povo tão receptivo e amigável.

Seus inúmeros personagens, que serão discutidos mais a frente, era a maneira mais direta de ler os problemas de identidade colocados desde os literatos até os cinemanovistas. O malandro, o caipira, o palhaço, o bêbado, o funcionário público fogem ao ideal de pessoas dóceis que aceitam tudo; se são personagens que representavam homens de “bom coração”, simples, também demonstravam, ao confrontar-se com problemas do cotidiano, que não havia tanta obediência aos regulamentos, aos “preceitos abstratos”. Os personagens de Oscarito, em películas como *Nem Sansão nem Dalila* e *O Homem do Sputnik*, sempre entravam em conflito com as autoridades e com o desprezo das classes sociais mais abastadas. Soma-se a isso, como pontuou o jornalista Heitor Carlos Cony, em 1975 que:

[...] ninguém estudou a influência das chanchadas nos rumos da nação, mas o certo é que nos anos 60 milhares de pessoas marcharam nas ruas do Rio e de São Paulo, provavelmente a favor das duplas Eliana/Anselmo

Duarte e Oscarito/Grande Otelo, que o Cinema Novo substituiu por cangaceiros e retirantes, por intelectuais frustrados e ninfômanas intelectualizadas.¹⁷¹

Assim para recuperarmos a figura de Oscarito, sem que o esquecimento seja consolidado por uma memória dita vencedora, apagando traços essenciais do seu trabalho, é necessário questionar não só posicionamentos presentes na arte cinematográfica, mas principalmente em relação ao discurso histórico e literário, que ditaram muitas vezes caminhos seguidos no teatro e no cinema. Trazer novas reflexões que discutam a ideia de nacionalidade, nesses segmentos artísticos, é também uma forma de rever uma memória que erigida sob um viés de “modernidade” da literatura, do teatro e do próprio cinema, apontam novos recortes, ou melhor, novas interpretações. Dito de outro modo, não é só discutir obras como a de Glauber e de Paulo Emílio Salles Gomes que trará a possibilidade de não esquecermos o riso de nossos grandes comediantes.

Enfim, o esquecimento de um ator com características tão diversificadas, como as de Oscarito, segue a construção de uma memória que passa por diferentes campos de reflexão, do jornal, da história do cinema, da literatura, da televisão e do teatro. Segue, na verdade, momentos que são analisados de forma corriqueira, como as “chanchadas”, ora devido à visão pejorativa dada às comédias ora à manutenção de teorias dificilmente questionadas. Acrescenta-se a isso diretrizes educacionais, formuladas pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), adotadas em escolas do ensino regular e mesmo pelas universidades. Tais diretrizes curriculares apresentam, muitas vezes, um ensino com tendências capazes de não fornecer aos discentes um espaço para que tenham acesso aos filmes da Atlântida, a obras como a de Sérgio Augusto, *Este Mundo é um Pandeiro* e a de Rosângela Dias, *O Mundo como Chanchadas*; pesquisas que visam uma nova posição em relação aos filmes carnavalescos e aos cômicos brasileiros.

¹⁷¹ CONY, Heitor Carlos Apud AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 29.

*Se és artista, não fales em ser maior ou menor, para
não confundires a tua obra com uma prova de
atletismo.*

Vergílio António Ferreira

*O artista não exprime as suas emoções. O seu mister
não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que
são comuns aos outros homens.*

Fernando Pessoa

O silêncio é a mais perfeita expressão do desprezo.

George Bernard Shaw

CAPÍTULO III

ROMPENDO O SILÊNCIO – PRIMEIRAS INICIATIVAS PARA A REVALORIZAÇÃO DO TRABALHO DE OSCARITO

ASSIM ERA A ATLÂNTIDA

ASSIM ERA A ATLÂNTIDA, documentário sobre os filmes, atores e diretores da companhia de Severiano Ribeiro, foi dirigido por Carlos Manga em 1975 (Incluso ao final dessa dissertação). Diferente dos demais filmes da Atlântida, de comédias musicadas ou não, essa película foi uma das primeiras tentativas de resposta crítica aos estudiosos que apontavam as comédias cariocas como um dos retratos mais fiéis de nosso subdesenvolvimento cultural. Na verdade, dialogou diretamente com as discussões feitas por Paulo Emilio Salles Gomes, com os textos de Glauber Rocha, indo de encontro, assim, a todos aqueles que não souberam analisar esse momento da cinematografia brasileira.

Carlos Manga preocupou-se, sobretudo, em apresentar ao público a importância de muitos atores, como Oscarito, que colaboraram com modelos de atuações utilizados mais tarde tanto no cinema como na televisão. Além disso, uma das maiores contribuições do filme, além de possibilitar futuras revisões críticas da nossa cinematografia, foi revelar, por meio dos depoimentos dos atores, uma questão negligenciada principalmente pelos cinemanovistas: “o gosto estético do grande público”.

O didático senso crítico com que Manga objetivou analisar o passado da companhia talvez seja um dos reflexos dessa preocupação. Diferente dos textos de Glauber Rocha e de Salles Gomes, que deram maior atenção à produção e ao papel dos diretores dentro da arte cinematográfica, esse filme documentário apresenta-nos uma inversão clara: a recepção do espectador também deveria ser levada em conta por sujeitos envolvidos com a sétima arte, seja ao construir panoramas ou historiografias do cinema brasileiro seja na produção fílmica nacional. Aliás, ao longo de quase três décadas, a Atlântida, graças a uma ampla aceitação popular, manteve em cartaz um índice considerável de filmes nacionais. Atestando esse fato, logo no início do filme, Carlos Manga diz: “A ação, as perseguições, as correrias, as brigas foram um dos aspectos mais importantes na formação de um período no qual o cinema brasileiro teve o seu melhor diálogo com o público”.¹⁷² A isso o diretor acrescenta:

¹⁷² **Assim era a Atlântida.** Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

A Atlântida Cinematográfica não era só um velho casarão chamado de estúdio, não. Foi principalmente uma escola que propiciou a muitos cineastas de hoje o aprendizado e a prática na realização do mais apaixonante espetáculo popular: o cinema. A comicidade com um enredo ingênuo e os números musicais sempre caracterizaram os filmes de carnaval chamados de chanchadas pelos esnobes que curtiam o cinema importado.¹⁷³

Último diretor da companhia, Carlos Manga torna óbvia a intenção de demonstrar que a Atlântida tornou possível, pelo aprendizado legado a muitos cineastas, a própria explosão de filmes do Cinema Novo e, por consequência, do cinema de pretensões industriais que se busca fazer hoje no Brasil. Um fato que atesta isso é o filme de um dos integrantes do cinema novo, Cacá Diegues, *Quando o Carnaval Chegar*, de 1972, um musical com roteiro de Chico Buarque de Holanda e de Hugo Carvana, inspirado em um enredo que recuperou, até certo ponto, a imagem da companhia carioca.

Como podemos ver ao longo de todo o filme *Assim era a Atlântida*, foram as “chanchadas” – termo que passou a ser concebido como um legítimo produto nacional – que consolidaram o diálogo entre o filme brasileiro e o grande público. A partir da década de 1970 foi para essa especificidade – a facilidade de comunicação – que a maioria dos cinemanovistas, como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos e outros, se voltou, quando a plateia se afastou das salas de exibição. Ao mesmo tempo em que o cinema novo era elogiado e premiado nos festivais internacionais, aqui não recebia o mesmo retorno, principalmente do público.

O depoimento, no início do documentário, atesta que para Manga a “chanchada” teria começado em 1949, ano no qual estreou o filme *E o mundo se diverte*, de Watson Macedo, e teria terminado seu ciclo dez anos depois, quando ele próprio dirigiu *O Homem do Sputnik*, trazendo para as telas nacionais as disputas da guerra fria. O estudioso Jean-Claude Bernardet diz que o termo abrange comédias e comédias de apelo popular, não se restringindo apenas à Atlântida, mas a muitas companhias cariocas e até paulistas.

Ao longo do filme, Manga traça um aspecto evolutivo para as comédias de sua companhia. No depoimento de Cyll Farney, um dos maiores galãs da Atlântida, isso se

¹⁷³ **Assim era a Atlântida.** Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

torna claro quando o mesmo se refere às comédias: “antes repletas de bolas vermelhas, fumaça de gelo seco, muita pancadaria” e, posteriormente, quando Manga esteve na direção “[...] os efeitos de luz substituíram definitivamente as rampas, o gelo seco e as bolas coloridas; já a fotografia era um gosto especial do diretor, que privava por resoluções apuradas, seguidas de músicas com boa sonoridade”.¹⁷⁴

Embora não haja na película nenhuma referência ao surgimento da Atlântida, a companhia, inicialmente, tinha propostas que fugiam do gênero cômico e na sua estreia, em 1943, o filme *Moleque Tião*, abordando a vida de Grande Otelo, alicerçou predicativos que podemos encontrar no manifesto de formação dessa empresa:

O cinema, pelos aspectos tão variados que apresenta, principalmente pela natureza industrial de suas realizações já se firmou no mundo contemporâneo como um dos mais expressivos elementos de progresso. A tal ponto que os grandes povos de hoje lhe dedicam ação permanente, entregando-se com esforço ao estudo dos métodos técnicos, financeiros e comerciais que lhe são próprios. No Brasil, o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e, por isso mesmo, quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos. E também prestará indiscutíveis serviços para a grandeza nacional.¹⁷⁵

A iniciativa da Atlântida, com seu primeiro filme, sob a direção do musicista José Carlos Burle, é uma “[...] etapa de primeira importância na evolução do cinema brasileiro. Não poderia ter sido mais auspicioso o começo da Atlântida [...]”,¹⁷⁶ que àquela época trazia o negro Sebastião Prata, Grande Otelo, como protagonista; algo atípico na cinematografia. Com a continuidade da produção,

[...] a Atlântida foi melhorando seu padrão técnico de filme para filme, ao mesmo tempo que alicerçava a popularidade de atores como Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana Macedo, Cyll Farney e vários outros. Em 1947, porém, com a entrada de Luís Severiano Ribeiro, um dos maiores exibidores do Brasil, Moacir Fenelon deixava a companhia que fundara.¹⁷⁷

Ao contrário do que apontaram muitos críticos, como Alex Viany, a partir da entrada de Severiano Ribeiro, ampliaram-se as possibilidades de distribuição e produção

¹⁷⁴ **Assim era a Atlântida.** Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

¹⁷⁵ VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro.** Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 84.

¹⁷⁶ Ibid. p. 89.

¹⁷⁷ Ibid.

fílmica na Atlântida. Se os filmes passaram essencialmente aos musicarnavalescos, com exceção de algumas obras como *Amei um bicheiro*, a aceitação popular, misturada à ironia típica da paródia e da comédia, que reafirmava o gosto pelo samba, pelo carnaval e pelas excentricidades de muitos atores como Oscarito, tornou-se o jeito mais fácil de financiar os nossos filmes. Os musicais carnavalescos tinham inspiração nas películas norte-americanas e, muitas vezes, os diretores parodiavam-nas. Nas palavras de Manga:

Os famosos números musicais traziam para as telas a imagem viva dos ídolos do rádio: uma atração indiscutível em termos populares. Por isso mesmo, eram números exuberantes, pretensiosos. Infelizmente nunca conseguimos atingir o fausto de Hollywood. Embora, sinceramente, nós pretendêssemos isso.¹⁷⁸

Já que os musicais brasileiros não alcançavam a primazia hollywoodiana, tendo em vista que, em decorrência das nossas debilidades técnicas de produção, não poderíamos imitá-los, restava-nos parodiá-los. Assim se a sátira é uma ironia, apresentando elementos contrastantes e ressaltando elementos humorísticos que atacam as instituições, os costumes e a ideias de uma época, a paródia é também:

[...] uma forma de imitação irônica e deformante, inversora de valores, uma repetição com distanciamento crítico. Sátira é lição, paródia é jogo, observou Vladimir Nabokov [...] um jogo dialógico, na medida em que pressupõe não uma simbiose parasitária, mas um diálogo tenso e antagônico entre a paródia e o parodiado. Como uma das formas prediletas de resistência estético-cultural dos ocupados, a paródia revelou-se uma válvula de escape de eficácia limitada. Ainda que, por definição recrie um modelo burlescamente, pretendendo realçar suas fraquezas e incongruências, ela mantém com o original uma relação perigosamente desigual: nela, o elemento forte é sempre o seu referencial. Primeiro, porque sem o que parodiar a paródia inexistente. Segundo, pela posição superior que o modelo, com raríssimas exceções (Christopher Marlowe foi parodiado por Shakespeare e Horace Walpole por Henry Fielding), costuma ocupar na escala de valores culturais estabelecidos. Vai daí que nem ao fazer troça com os americanos as chanchadas deixaram de reconhecer, tacitamente, a superioridade do cinema hollywoodiano.¹⁷⁹ (Destaques nossos)

O jogo estabelecido entre o que era parodiado e a própria paródia, ou seja, os musicais brasileiros, não deixava de revelar o que Manga observa: “nunca conseguimos atingir o fausto de Hollywood”. Isso não implicava a ausência de atores ou dançarinos

¹⁷⁸ **Assim era a Atlântida.** Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

¹⁷⁹ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 151.

competentes para realizar semelhante façanha, mas dizia respeito, na maioria das vezes, aos recursos técnicos deficientes nos estúdios brasileiros. A indústria cinematográfica norte-americana, provida das melhores tecnologias de cinema, contava com atributos que não apresentávamos: iluminação adequada, efeitos sonoros de apurada qualidade, fotografias com alta resolução, figurinos de alto padrão, espaços de filmagem equipados com câmeras multifuncionais.

Do mesmo modo, quando Manga deixou de realizar os filmes musicais, amplamente difundidos por Watson Macedo, dedicando-se a enredos nos quais a ação dos personagens não era intercalada pelas músicas, a paródia, já habitual, voltou a ser uma das saídas para trazer às salas de cinema um público cativo dos filmes estadunidenses. Parodiar muitos clássicos norte-americanos – como *Matar ou Morrer* (1952, Fred Zinnemann) e *Sansão e Dalila* (1949, Cecil B. DeMille) – não se tratava de uma leitura cômica e subversiva apenas dos personagens e dos temas tratados nesses filmes, mas uma verdadeira sátira à situação amargada pelo cinema brasileiro por muito tempo: a falta de incentivo e verbas do governo, incapacitando uma produção com instrumentos adequados de filmagem, edição e reprodução.

O Estado brasileiro, diferentemente do que iria acontecer em períodos posteriores,¹⁸⁰ não incentivava a produção nacional, cabendo aos donos das companhias, como Severiano Ribeiro, obterem dinheiro a partir do número de acesso às salas de cinema; tínhamos, no início do século XX, um histórico recente do desenvolvimento da arte cinematográfica, que, aliado ao pouco incentivo do estado, ao longo das décadas seguintes, tornava os filmes nacionais pouco competitivos em comparação aos estrangeiros. Sérgio Augusto, nesse sentido, diz:

Não existem culturas subdesenvolvidas; o que existe sim são técnicas subdesenvolvidas, impermeáveis ao aprimoramento por culpa de um progresso defasado e lento. As nossas chanchadas eram tecnicamente subdesenvolvidas porque a nossa indústria cinematográfica, ao

¹⁸⁰ Criada pelo decreto-lei N° 862, a **Embrafilme** foi uma empresa estatal brasileira, que, ao produzir e distribuir películas cinematográficas, deu respaldo financeiro aos filmes nacionais. Fundada em 1969, marcou a despreocupação que diretores e produtores manifestavam quanto à bilheteria e quanto aos seus gastos. Agora, o governo subsidiava a maioria dos filmes, fossem eles de boa ou má qualidade. Quando Cacá Diegues iria lançar o filme tão esperado *Dias Melhores Virão*, no ano de 1990, o Programa Nacional de Desestatização, encabeçado pelo então Presidente Fernando Collor de Mello, extinguiu essa empresa, dando cabo a muitos projetos cinematográficos que se mantinham graças ao governo. Para discussões referentes à Embrafilme: SOUZA, Julierme Sebastião Morais. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

contrário de nossa atual indústria televisiva, não encontrou as condições necessárias para expandir-se e aperfeiçoar-se em todos os seus escalões [...] Em face das tremendas dificuldades, o jeito era mesmo improvisar.¹⁸¹

Diferente do que salienta Paulo Emilio Salles Gomes, ao se referir às chanchadas como o retrato de um povo não desenvolvido culturalmente, o jornalista Sérgio Augusto revela um problema que excedia as telas de cinema. O incentivo financeiro, concedido pelo governo brasileiro, não era escasso apenas no tocante às artes brasileiras, mas em questões de infra-estrutura, a exemplo à educação. Assim, em Paulo Emilio percebemos que o conceito de cultura está ligado a um viés eurocêntrico, no qual os brasileiros deveriam ter a mesma capacidade intelectual dos europeus – a cultura para ele é sinônimo de erudição. Já Sérgio Augusto entende a terminologia como comportamentos, crenças, costumes e conhecimentos de um povo, seguidos de características de um espaço, de um tempo e de condições que não estão apenas ligadas ao aspecto econômico. Por esse motivo temos a assertiva de que não “há culturas subdesenvolvidas”. As dificuldades apresentadas, na verdade, trazia a cultura do improviso, não só para as “chanchadas” como para o próprio povo – daí a relação estreita entre as películas da Atlântida e os brasileiros.

No início da Atlântida, a arte que se valia dos poucos recursos aqui presentes era até mais evidente. Foi sob o comando de dois verdadeiros mestres do improviso, José Carlos Burles e Moacir Fenelon, que a produtora deu seus primeiros passos. Não há referências a esses pioneiros no depoimento de Manga. Já Watson Macedo representaria, segundo o documentário, o professor para as lições e atividades cinematográficas futuramente desenvolvidas com proeza, sob o controle de Carlos Manga. Notamos, assim, conforme atesta Henry Rousso, ao tratar dos artifícios da memória, que para o testemunho que revela suas lembranças individuais:

[...] o atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao “tempo que muda”, as rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros.¹⁸²

¹⁸¹ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.149.

¹⁸² ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta. (Coords.). **Usos e abusos de história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 94-95.

“Resistir à alteridade”, dessa forma, não era uma preocupação apenas de Carlos Manga, mas da maioria dos atores que são apresentados em *Assim era a Atlântida*, através de passagens de 27 “chanchadas”. A edição ou o recorte de muitas cenas, que fizeram parte da história da Atlântida, revela certa consciência do diretor, do editor e dos atores sobre um “tempo que muda”, ou melhor, sobre as rupturas que trouxeram uma nova maneira de se fazer cinema, com uma estética apurada e baseada nas vanguardas europeias. Sem dúvida, o depoimento da atriz Norma Bengell, uma das últimas estrelas da Atlântida, busca confirmar características que dariam aos atores e aos filmes carnavalescos uma identidade capaz de resistir às transformações do cinema, permanecendo na memória dos brasileiros. Repare:

Sempre que eu dou entrevistas no exterior a pergunta que mais me fazem é em que escola você começou a trabalhar? Então eu respondo que a minha escola foi a de Carlos Machado e a minha carreira cinematográfica começou com o “O Homem do Sputnik”, com as famosas chanchadas da Atlântida. Filmes descomplicados. Filmes que levavam ao público a alegria, a verdade e sem complicação. A gente trabalha o dia inteiro. A gente já sabe os problemas que a gente tem. Aí vai ao cinema pra ainda o cinema mostrar o nosso problema? Nós já sabemos. E nisso as chanchadas eram ótimas... porque eram sem complicação.¹⁸³

Certamente, quando a atriz, no filme documentário, diz que a companhia carioca fazia “filmes descomplicados”, revelando ao público “a verdade”, torna-se nítida a intenção de apontar que os filmes do cinema novo, tão aclamado pelos críticos, traziam uma estética quase ininteligível à grande massa. A “realidade nacional” que os cinemanovistas gostariam de deixar clara ao povo, tornando-o mais consciente do seu tempo e espaço, não era, para os integrantes dos filmes cariocas, uma novidade. Aliás, o público não era visto como “esvaziado” de consciência política e econômica, pois lidavam todos os dias com problemas sociais que já faziam parte do seu cotidiano. Assim, não era necessário que o cinema, leiamos o cinema novo, mostrasse os nossos problemas, segundo o excerto acima.

Aqui, a explicação tradicional na qual a memória reflete o que realmente aconteceu, sendo a história o seu reflexo, torna-se inválida. História e memória revelam uma relação complexa, na qual há, a partir dos depoimentos acima, fenômenos que envolvem a seleção consciente ou inconsciente, a interpretação e a distorção por parte

¹⁸³ **Assim era a Atlântida.** Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

daqueles que falam. Aliás, como lembra Peter Burke, tanto nas questões atinentes ao discurso histórico como também em relação à memória, passamos “[...] a ver o processo de seleção, interpretação e distorção como condicionado, ou pelo menos influenciado, por grupos sociais. Não é obra de indivíduos isolados”.¹⁸⁴ Esse fato torna-se clarividente quando observamos a seleção de imagens do documentário, nos quais os musicais, com uma qualidade sonora notável, são seguidos de cenas de ação, cabendo a interpretação de cada fase da Atlântida aos atores depoentes. Lido como uma prova documental, que rebate críticas de época e a própria historiografia do cinema brasileiro, vemos na fala da atriz Fada Santoro algumas dessas inquietações:

Eu estreei num musical de carnaval em um filme de José Carlos Burle, *Barnabé tu és meu*. Os musicais carnavalescos foram a marca registrada da Atlântida. Esses filmes foram chamados pejorativamente pelos críticos de cinema de chanchada... que queria dizer coisa feita às pressas, popularesca, de sentido artístico nulo. Alguns de nós, artistas de cinema, também tínhamos um certo preconceito sobre esse gênero de filme. Os intelectuais nem tomavam conhecimento do que se fazia na Atlântida. Tudo isso levou o jornalista Zevi Ghivelder a dizer certa vez com muita propriedade que ninguém gostava das chanchadas da Atlântida, a não ser o público.¹⁸⁵

De acordo com Fada Santoro, seguindo um roteiro escrito por Sílvio de Abreu e Carlos Manga, os intelectuais desferiam críticas intransigentes por demonstrarem pouco conhecimento do que se passava dentro dos estúdios da Atlântida. Quanto aos críticos da época, percebemos não só na fala da atriz, mas na de outros integrantes, sempre um aspecto padrão: a crítica apontava as produções da Atlântida sempre como obras providas de um “sentido artístico nulo”. Já o preconceito, assumido em certa medida pela artista, não deixa de ser uma crítica indireta a muitos atores que fizeram parte do período e depois ao comporem o elenco de filmes de outras companhias ou até do cinema novo passaram a desdenhar as películas da companhia, como José Lewgoy, por exemplo.

Em tais declarações, como as de Fada Santoro, há passagens e lembranças muitas vezes não vividas diretamente pelos atores, ou seja, a preocupação desse embate entre um cinema dito novo e um com tradições calcadas nas comédias. Talvez, isso

¹⁸⁴ BURKE, Peter. História como memória social. In: _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 69-70.

¹⁸⁵ **Assim era a Atlântida**. Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

fosse passado aos atores por posicionamentos assumidos pelo diretor do documentário. Sob esse aspecto, entendemos que “[...] as memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade”.¹⁸⁶ Desse modo, como pontua Peter Burke, a memória deve ser refletida sob dois aspectos, ou seja, como fonte histórica e como fenômeno histórico. Não basta apenas recuperarmos os depoimentos de *Assim era Atlântida* como um documento que traria a verdadeira face das produções carnavalescas, sem compreender que, assim como fizeram os intelectuais ao refutarem as “chanchadas”, atores e diretores trariam a sua própria versão daquele período: “[...] as chanchadas eram ingênuas, descomplicadas e belas como esse Rio de Janeiro. Eram esse Rio de Janeiro [...]”,¹⁸⁷ relata a atriz Norma Bengell.

Seguindo essa linha, entendemos que tal filme, além de um documentário, foi um verdadeiro manifesto contra uma “memória vencedora”. Provavelmente, a melhor forma de questionar essa memória, como a erigida por Glauber e por Salles Gomes, tenha sido demonstrar a maior contribuição da *Atlântida*. Em outras palavras, apresentar os grandes cômicos que tinham identificação direta com o público e conheciam o valor estético de raízes populares. Como ressalta uma das grandes estrelas da companhia, Eliana Macedo, “[...] ninguém nos representou melhor do que uma dupla de grandes artistas. Dois grandes amigos. Duas pessoas simples, sinceras e com um talento enorme. Oscarito e Grande Otelo”.¹⁸⁸

O público, quase exilado das telas de nosso cinema, ora nos filmes internacionais ora nas películas do cinema novo, lia facilmente nas atuações de Oscarito aspectos referentes aos enfrentamentos do cotidiano; o dia-a-dia do funcionário público, as trapaças de um bêbado, as artimanhas de um caipira, o descontentamento de um lixeiro, por mais que sigam clichês tão execrados, eram apresentados por Oscarito não só numa maneira de rir da situação posta em nosso meio social, mas de questionar o próprio espaço no qual se colocava o público. Esse diálogo direto travava-se pela admiração e pelo reconhecimento que a maioria tinha pelo ator e pela sua facilidade de trazer em assuntos sérios a alegria, o riso. Sob esse ponto de vista, o filme propõe uma

¹⁸⁶ BURKE, Peter. História como memória social. In: _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 73.

¹⁸⁷ **Assim era a Atlântida**. Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

¹⁸⁸ Ibid.

reflexão muito clara: a identificação do povo vinha pelos astros das comédias e essa recepção deveria ter um caráter essencial ao se pensar sobre o cinema brasileiro e, por consequência, ao se pensar na escrita da história da cinematografia nacional, contradizendo o que faziam os intelectuais da época. Assim ao refletir sobre a obra, era preciso refletir não só sobre os produtores, mas, sobretudo, sobre os espectadores.

Na historiografia literária, destacar o leitor como um co-autor não era algo inédito, na década de 1970. Se em 1966, na obra *Crítica e Verdade*, Roland Barthes começara a decretar a “morte do autor” só consolidada na obra *O Rumor da Língua* (1984),¹⁸⁹ dizendo que antes mesmo de analisar as influências do escritor, em determinada obra, deveriam ser notados os traços de significações dados pelos leitores, Hans Robert Jauss, em 1974, consolidaria isso em seu livro *História da Literatura como Provocação à Ciência Literária*.¹⁹⁰ Contribuindo para reflexões do que foi chamado de “estética da recepção”, Jauss alerta sobre a meta principal de todos que produzem uma obra: em primeiro lugar devemos considerar os receptores de determinada atividade artística, reconhecendo assim seus gostos estéticos. Toda composição estética está voltada a um leitor, idealizado pelo escritor na época, conhecido, segundo o estudioso, como narratário. Ao ser analisada, toda obra, fosse ela literária ou não, passou, sob a atenção do crítico, a considerar não só o escritor e a obra, mas, como já dito, o leitor.

Jauss, em outros termos, passou a avaliar a historicidade das obras concomitante à sua qualidade estética, sem que uma sobressaísse à outra. Desse modo, o antigo esquema de análise que priorizava a obra e a vida do autor, numa sucessão

¹⁸⁹ O crítico francês Roland Barthes, na obra *O Rumor da Língua*, proporia dentro da escrita literária o “afastamento do autor”, levando em conta que a linguagem, em última instância, pertence mais ao leitor, àquele que interpreta. Nesse sentido, esse fato, segundo Barthes, transformaria toda a concepção do texto moderno, sendo o autor visto sempre como o passado da possibilidade interpretativa de sua obra. Ao autor fica restringido, portanto, o tempo da enunciação, do “aqui e do agora”, lugar e período da escrita, colocando-se livro e autor numa mesma linha temporal. A partir daí, da publicação de seus trabalhos, ele não tem mais domínio sobre a sua obra, passando ela a ser um atributo, predominantemente, dos leitores. Como salienta o próprio Barthes: “Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica não fez muitas vezes senão consolidá-lo), é evidente que certos escritores já há muito tempo que tentaram abalá-lo. Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista -, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor). Ver: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 66.

¹⁹⁰ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ativa, 1994.

temporal já estabelecida pelos períodos literários, fora contestada. A cada época, devido aos novos significados concedidos pelos leitores, a obra teria um novo lugar. À sua estética da recepção Jauss associava a noção de “horizonte de expectativa social”, no qual sujeitos de classes diferenciadas manifestariam posturas distintas perante às variadas obras literárias. Já para Wolfgang Iser, um dos maiores expoentes no estudo dessa relação entre obra e leitor, o “horizonte de expectativa” deveria ser encontrado dentro do próprio texto ou dentro de determinada manifestação artística, cabendo aos significantes utilizados pelo escritor a condução de uma estética próxima da experimentação do imaginário de distintos sujeitos. Por esse motivo, esse pensador esteve vinculado à chamada “Teoria do Efeito”. Assim, a recepção para Iser:

[...] não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto. Pois na recepção se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais. Por este caminho se vem à experiência do texto. Na medida em que este se converte em um objeto estético, requer dos receptores a capacidade de produzir o objeto imaginário, que não corresponde às suas disposições habituais. Se o objeto imaginário é produzido como correlato do texto na consciência do receptor, pode-se então dirigir a ele atos de compreensão. Esta é a tarefa da interpretação. Dela resulta a conversão deste objeto imaginário em uma dimensão semantizada (*Sinndimension*). A recepção, portanto, está mais próxima da experiência do imaginário do que a interpretação, que pode apenas semantizar o imaginário.¹⁹¹

Dessa maneira, além de analisar o lugar social ocupado pelo sujeito, que recebe determinada mensagem, Iser estava mais preocupado com o processo de experimentação de cada leitor, principalmente quando esse – o leitor – projeta o seu imaginário sobre o código que pretende ler. As indicações estruturais, compostas a partir de determinada linguagem, auxiliam o receptor na construção de uma imagem que não advém apenas do texto, mas da sua capacidade em produzir “o objeto imaginário”. Diferente da mera interpretação, produzindo significados ou imagens correlatas ao que está escrito, numa forma de decodificação direta, a recepção revela uma experiência composta pelo imaginário de quem escreve e de quem lê, não sendo determinante só o lugar social, mas características cognitivas, psicológicas e costumes de distintos meios.

¹⁹¹ ISER, Wolfgang. Problemas da Teoria da Literatura atual. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 381. v. 2.

A partir da década de 1990, como a historiografia literária passou a ter o leitor como um dos seus principais focos, os estudos sobre o cinema, uma arte dirigida ao grande público, passaram, da mesma forma, a questionar qual era a funcionalidade dos espectadores ao assistirem um filme. Obras como a de Jean-Claude Bernardet, em especial a *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, ao questionar o modo como se escrevia a história do cinema, traz, em algumas passagens, essa inquietação. Bernardet, ao se referir aos filmes cantantes, revela que entender o gosto do público era necessário, mas admite que a ausência de dados para fazer deduções sobre o comportamento e as aspirações da plateia é um agravante.¹⁹²

Mesmo diante dessa dificuldade, ao pensar a historicidade da obra fílmica, incluímos nela a significação dada por aqueles que a assistiram, seja por meio de depoimentos ou pela frequência observada nas salas de cinema. Ainda mais, definir costumes da época, como o gosto pelo samba, pelo carnaval, pelos cantores do rádio, levados em consideração nas “chanchadas”, nos auxilia nessa empreitada. Afinal, todo produto cinematográfico requer, em última instância, a presença de quem o aprecie. Esse caráter não é recorrente nas obras que compõem a historiografia clássica do cinema, como nos estudos de Paulo Emilio Salles Gomes ou mesmo nos escritos de Glauber Rocha. Na verdade, ao escreverem suas obras, tanto o cineasta como o acadêmico, tiveram, em primeiro plano, a importância do diretor e as cadeias de produções ao longo da história do cinema brasileiro.

Seguramente, essas inquietações, sobre a estética da recepção e a teoria do efeito estético, não fizeram parte do roteiro escrito por Carlos Manga, em *Assim era a Atlântida*. No entanto, aliando reflexões como essas ao exame do documentário aqui analisado, podemos chegar à seguinte conclusão: o documentário antecipa uma maneira de escrita da história do cinema que, mais a frente, passaria a levar em conta o leitor, ou melhor, o espectador. Obras que deveriam refletir, assim como na literatura, sobre a historicidade dos filmes, não revelando apenas atributos estéticos, como vemos nos compêndios que se referem ao cinema nacional. Há distintos exemplos no documentário, tanto de cenas como de depoimentos, aproximando o imaginário do brasileiro das décadas de 1950 e 1960 ao que era veiculado por meio de personagens como os de Oscarito. Diante de suas atuações, revela Inalda de Carvalho, “[...] o público

¹⁹² BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: Proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 120.

vibrava. E como transformava em ídolos aqueles artistas! Eu vibrei como público. E como atriz também, porque um dia eu estava lá, fazia parte da Atlântida”.¹⁹³

Diga-se de passagem, que o melhor diálogo com a plateia revela-se nas cenas daquele que foi o grande homenageado do documentário, Oscarito. Refletindo o gosto estético do grande público, o apego a um gênero descomplicado, seguido de músicas escutadas no rádio, nas décadas de 1950 e 1960, e cenas do dia-a-dia do homem comum, o filme documentário, num caráter evolutivo, parece caminhar para um desfecho que coincide com o clímax. Após a apresentação da dupla do barulho, Grande Otelo refere-se ao amigo que, naquele momento, já havia morrido. Nos dizeres de Otelo, Oscarito fora o “maior símbolo” das chanchadas e, por consequência, o ator que manteve laços estreitos com os espectadores. Alex Viany ao rever algumas questões da sua obra, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, em um artigo intitulado “O velho e o novo”, rediscute o papel das “chanchadas” e dos cômicos sob o viés da recepção, dizendo que esses filmes captavam:

[...] tipos e flagrantes genuínos da vida carioca, aumentando ainda mais sua comunicação com o grande público. Lição seguida entre 1944 e 1954, em mais de uma dúzia de filmes da Atlântida estrelados pelos comediantes Oscarito e Grande Otelo, que interpretavam malandros destabocados, mas simpáticos, que falavam a gíria do momento, estabelecendo um clima de intimidade com as plateias mais populares, tornando-se por isso os primeiros nomes de bilheteria de nosso cinema.¹⁹⁴

Destarte, um dos momentos marcantes, em *Assim era a Atlântida*, é a reprodução de uma cena em que Oscarito, através do personagem Romeu, contracenava com Grande Otelo, travestido de Julieta. Era uma passagem do filme *Carnaval no fogo*. Pouco havia restado de seus fotogramas, após o incêndio da Atlântida em 1952. Uma inteligente e “afiada” crítica aos costumes e a sociedade eram desferidas, sem que os olhares menos aguçados percebessem.

A inversão sexual, o travestismo, a subversão da questão da beleza (uma Julieta negra) e uma lubricidade dissimulada no diálogo dos “amantes” prenunciam o que seria o mote principal do debate político e social da explosiva década de 1960. A Julieta,

¹⁹³ **Assim era a Atlântida**. Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

¹⁹⁴ VIANY, Alex Apud DIAS, Rosângela. **O mundo como Chanchada**. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 16.

interpretada por Otelo, debocha de sua própria condição de ser (ou não) virgem, dizendo: “Oh! Romeu! A máscara noturna esconde a minha face e tu não podes ver meu pudor de donzeula, meu amor!”.¹⁹⁵ Além disso, Otelo, que havia perdido a esposa e o filho Chuvisco, nesse mesmo dia, dividindo sua dor entre o riso nos sets de filmagem e as lágrimas no camarim, teve uma de suas mais bem sucedidas atuações. Ali realmente o negro estampara-se no branco, numa mistura que delineou a cena cômica mais elogiável do nosso cinema, “antológica” no dizeres dos críticos e até então pouco explicada.

O lábio protuberante de Otelo, ditado por seus olhos esbugalhados, retirava, a cada palavra proferida, gargalhadas críticas à sociedade casamenteira da época. O romantismo, mesmo após o advento da Semana de Arte de 1922, parecia continuar imperando entre as “dondocas” e a alta burguesia carioca. A expressão corporal de Otelo junto a sua capacidade exímia de declamar e interpretar eram um prenúncio dos seus futuros atos macunaímicos. O vestido de noiva caíra-lhe na pele negra, contradizendo todo o preconceito social da época e subvertendo a lógica de uma Julieta com a tez suave e com a pele alva. (**Fig. 01, 02 e 03**)

O Romeu de Oscarito era brejeiro e desajeitado, mais próximo de um cidadão comum, do final da década de 1940, do que dos trágicos heróis shakespearianos; corrompia o ideal estético e romântico do homem europeu, belo e cavalheiresco. Suas pernas, ora retesadas ora bambas, curvadas, num movimento interrupto de “subir e descer”, eram acompanhadas pelo vaivém dos seus pés inquietos e por sua boca que, ao pronunciar o texto, ganhavam contornos variados. A própria tentativa de manter o arquétipo do nobre desfazia-se nos gestos e nas palavras hilárias de Oscarito. Seu figurino, também, estava mais próximo do faxineiro, representado ao longo da película, do que do ator rei que interpreta um herói shakespeariano ao longo de toda sua vida. (**Fig. 04, 05 e 06**)

A figura do anti-herói, que protagoniza atitudes referentes ao herói, mas deixa claro que não possui vocação ou talento para assumir tal intento, vem à tona através da memorável cena, aproximando o personagem de Oscarito mais da realidade dos relacionamentos humanos do que da idealização amorosa. Aliás, era impossível

¹⁹⁵ **Assim era a Atlântida.** Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

reproduzir todo aquele romantismo, sabendo que o personagem de Oscarito, Serafim, enfrentava no dia-a-dia as sujas escadas do Copacabana.

A paródia serviu, também, para criticar os rígidos costumes da conservadora sociedade brasileira da época e a cultura estrangeira disseminada através da indústria cinematográfica internacional. Caminhou no sentido de alertar, além disso, que os textos do bardo inglês eram antes de tudo algo popular, que derivavam da oralidade e das ruas da Inglaterra do século XVI e XVII. Dessa forma, ali havia uma intertextualidade evidente, ou seja, o espectador da época reunia suas leituras não só de Shakespeare, mas também de outros textos que tratavam do amor idealizado, de morte e realização, criando significados para uma crítica mais ampla, que contava com todos esses intertextos revistos e rearranjados.

Nesse sentido, o riso dava-se pelo segundo plano expressivo, a releitura de algo clássico e conhecido. Não obstante, o público requerido para a leitura de filmes modelos da Atlântida, deveria ser um espectador que ao menos soubesse um pouco acerca dos textos clássicos. Aliás, isso se dava, muitas vezes, com a apresentação de grandes obras reproduzidas pelo cinema norte-americano. Assim:

[...] qualquer um teria forçosamente de aprender bastante com o texto em si para “apanhar” algumas das paródias, pelo menos [...] Claro que há muitas maneiras de conseguir isto – da agressão à sedução. Por outras palavras, conseguir que sintamos que estamos a participar activamente na geração do sentido não é garantia de liberdade.¹⁹⁶

Dessa maneira, coube ao espectador da época e a nós não só o conhecimento dos códigos artísticos, como também conhecer o texto *Romeu e Julieta*, ou as convenções e costumes do período que estão sendo parodiados (o Brasil da década de 1940), para que essa nova trama seja entendida como algo que vá além de uma peça de literatura, com uma reprodução quase fiel do clássico. Nesse sentido, parodiar era antes de tudo reler o contexto histórico, acrescentando humor e uma boa dose de criticismo não só ao texto como às circunstâncias políticas e culturais do momento. Tudo isso passa pela ironia, que requer do leitor uma competência tripla: “linguística, retórica ou genérica e ideológica”.

¹⁹⁶ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 117.

É certo que nem todos os indivíduos da época, no Brasil dos anos 1940, tinham essa perspicácia. No entanto, as “chanchadas” possibilitavam níveis de interpretação distintos, trazendo, geralmente, narrativas lineares que davam a sensação de uma completude de sentido ao espectador; a recepção e os graus de possibilidades interpretativos traziam o tom de proximidade entre a estética do riso e as diferentes camadas sociais. Por essa e outras razões, apropriar-se esteticamente e semanticamente do passado da Atlântida não era uma tarefa para apenas um único filme, como *Assim era a Atlântida*.

Voltando à paródia do clássico inglês, uma comparação da mesma cena de *Carnaval no Fogo* (1949) com o filme de F. Zeffirelli, *Romeu e Julieta* (1968), é instigante e inevitável, uma vez que são inspirados no mesmo texto, porém díspares entre si. O filme de Zeffirelli está carregado do teor dramático e romântico da cena do balcão, à luz do texto de Shakespeare, explorando a beleza e a juventude dos seus protagonistas. O amor romântico e idealizado se contrapõe com um erotismo camuflado pelos códigos sociais do século XVI, conduzindo as personagens a um fim trágico; já os heróis de *Carnaval no Fogo* são mais resolvidos, destoando dos papéis definidos pelo sistema.

Produzido em 1949, *Carnaval no Fogo*, pode ser considerado ousado por dois motivos: por parodiar um texto clássico de Shakespeare e se utilizar disso para afrontar e divertir a provinciana sociedade brasileira emergida do Estado Novo. Já o filme de Zeffirelli (de 1968) extrapola a mensagem pacifista, em nome do amor, justamente em um ano que marcou profundamente a história por seus trágicos e explosivos acontecimentos, ou seja, a guerra do Vietnã e, acima dela, a Guerra Fria.

Com essas cenas e atuações apreciáveis dos atores, numa maneira de romper o silêncio, *Assim era Atlântida* encontrou a melhor forma de responder às críticas de muitos intelectuais. Suas melhores armas foram utilizadas: a atração do público e os seus maiores cômicos. No filme, Oscarito é a própria imagem da comédia, o gênero mais inteligível de nossa cinematografia. Acompanhando o estilo com a face mais brasileira, o cômico foi capaz de renovar, na expressão corporal e na sua destreza artística, temas muitas vezes repetidos ao longo da trajetória da companhia.

Esse foi um dos pontos de partida para se questionar uma memória que consolidava as “chanchadas” como divertimento e o cinema novo como um

empreendimento de valores estéticos e culturais louváveis. Ademais, como pudemos ver foi também uma tentativa, naquela época, de não deixar que uma “memória do esquecimento”, por mais contraditório que pareça o termo, fosse erigida em torno de artistas como Oscarito. Um esquecimento construído por outras visões cinematográficas. Essa preocupação já era latente, na época, quando escutamos o depoimento de Eliana Macedo, quase no fim da película: “E hoje, quando pensei que estivesse esquecida, fiquei realmente feliz por saber que nosso trabalho ainda é lembrado”.¹⁹⁷

Por essa razão, segue nos próximos subitens, a análise de duas importantes películas que foram amplamente discutidas no documentário *Assim era a Atlântida*, ou seja, *Nem Sansão Nem Dalila* e o *Homem do Sputnik*. Recuperar esse exame semântico não é apenas uma forma de interpretar os significados lidos a partir dos filmes, mas revelar as características de uma arte não só voltada ao “divertimento”, mas à crítica do meio social, pela sátira e pela paródia, composta por atores que encontraram no riso o melhor artifício para romper com discursos “sérios” e “moralizantes”, sejam discursos voltados a um “Cinema Cult” sejam críticas despreocupadas.



Figura 01



Figura 02

¹⁹⁷ *Assim era a Atlântida*. Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1975. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].



Figura 03



Figura 04



Figura 05



Figura 06

Oscarito no revés cinematográfico: Nem Dalila e muito menos Sansão

EM 1939, MESQUITINHA, uma das grandes referências no teatro de revista de ano, apontado como um dos mais atuantes e influentes atores do início do século XX, por sua comicidade engenhosa e natural, dirigiu Oscarito numa de suas primeiras comédias cinematográficas, *Está tudo aí*. Além do tio Oscar e Palitos, o filho dos Tereza encontrara uma nova referência, que, embora tivesse semelhanças com o estilo calmo, plácido e descontraído do comediante italiano, Totó,¹⁹⁸ trouxera ao extrovertido Oscarito muitos ensinamentos, tanto na arte teatral como na cinematográfica.

¹⁹⁸ Antonio Focas Flavio Angelo Ducas Comneno De Curtis di Bisanzio Gagliardi, mais conhecido por Totó, foi um dos mais expressivos comediantes italianos. Nasceu em 1898 em Nápoles e morreu no ano de 1967, em Roma. Foi casado com Liliana Castagnola e teve uma filha com Diana Rogliani. Seu primeiro filme foi “Fermo con Le mani” e chegou a atuar em quase 100 películas. A maioria desses filmes inclui seu nome no título, demarcando sua fama e grandiosidade. Seu jeito cômico era plácido e

Nas telas, Oscarito não perdera suas piruetas ininterruptas, seu “andar vaivém”, seus pulos, suas hilárias pacobas (na gíria “plantar bananeiras”), seu verso e reverso facial, suas “caras e bocas” e, principalmente, suas raízes populares. Aliás,

[...] nem depois que aderiu ao cinema Oscarito negligenciou o contato direto com público. Além de integrar todas as grandes companhias teatrais dedicadas à comédia (Jardel Jercolis, Manuel Pinto, Antônio Neves, Walter Pinto, Beatriz Costa, Luis Iglésias e Freire Júnior) chegou a ter sua própria trupe [...] Na tela passou sempre a imagem de um sujeito travesso, mas incapaz de fazer um gesto obsceno e muito menos de dizer um palavrão [...] Para os personagens de Oscarito, o sexo era uma eterna sublimação, algo a ser usufruído nos limites do voyeurismo [...].¹⁹⁹

Na verdade, à jactância ou à fanfarrice cômica de seus personagens colocava-se a impossibilidade de usufruir da beleza feminina; não tinha como única característica a libidinagem. As belas moças sempre caíam nos seus olhos travessos e devoradores, mas poucas vezes uma garbosa vedete ficava em seus braços ou caía na graça de seus beijos. Suas gabarolices terminavam na abstinência.

Em algumas exceções, Oscarito parecia fugir à regra, assumindo a postura de mocinho. No filme *Nem Sansão nem Dalila*, temos a impressão que sua fuga, com uma bela moça, já no fim da película, trar-lhe-ia o deleite. Todavia, isso não é evidenciado ao espectador, que, ao voltar para casa, ficava imaginando o fim dado ao nosso comediante. Oscarito, mesmo com seus trejeitos malandros e viris, estava mais ligado aos principais caracteres de um sujeito inocente, ao pateta mais humano e astuto que já se viu nas telas brasileiras. Era um paradoxo em movimento: seus papéis eram frágeis, mas sempre encontravam uma saída para as confusões amorosas e pancadarias colocadas em cena; representava o bom malandro, o vagabundo trabalhador, o folgado metódico, o chorão alegre, o preguiçoso eficiente, ou seja, aprendeu a ler e criar seus personagens a partir do momento histórico em que viveu.

Oscarito realizou, pela Atlântida Cinematográfica, 34 comédias, figurando em quase todas como o principal ídolo. A partir do filme *Tristezas não pagam dívidas*, dirigido por José Carlos Burle e Ruy Costa, em 1944, a Atlântida deparou-se com uma

em sua face trazia uma imperfeição, de um acidente de infância, que aumentava sua comicidade. Contava, também, com sua extrema habilidade de manipular seu corpo como uma marionete, tradição herdada da Commedia Dell' Arte.

¹⁹⁹ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 191.

de suas melhores fórmulas de lucro: o encontro de Oscarito e Grande Otelo. No entanto, em alguns dos filmes mais consagrados do cinema brasileiro, como *Nem Sansão nem Dalila* e *O homem do Sputnik*, não encontramos a presença da dupla do barulho.

Em *Nem Sansão nem Dalila* esbarramos com outro procedimento eficiente solidificado pelo diretor Carlos Manga²⁰⁰ e pela companhia carioca: a paródia dos grandes sucessos de Hollywood, como já ressaltado. Sem mais nem menos, essa era uma das melhores formas “[...] de aproveitar a empatia dos espectadores e levá-los novamente às salas de exibição para dar boas gargalhadas com as paródias nacionais”.²⁰¹

As produções bíblicas que inspiraram o filme do diretor Cecil. B. de Mille, *Sansão e Dalila* (1952), não deixavam, de certa maneira, de ser uma alusão ao texto sagrado. Já o filme dirigido por Carlos Manga, *Nem Sansão nem Dalila*, aproveitou-se do épico hollywoodiano e, de forma indireta, daquilo que vinha do novo testamento. Nesse sentido, ao observarmos o filme, que tinha Oscarito no papel de Horácio e Sansão, entendemos que a paródia se assemelha à metáfora, pois:

Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemento o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo [...] Conquanto a realização e a forma da paródia sejam os da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige distância irônica e crítica.²⁰²

²⁰⁰ A Atlântida teve grandes diretores como Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga. Foi sob a direção cinematográfica desse último diretor que a companhia alcançou sua maturidade em relação aos temas e à estética dos filmes musicais. A partir de Manga, a música acompanhava a cena num ritmo próprio aos filmes cantantes e carnavalescos, dando ao espectador a ideia de estarem em uma grande passarela de samba, onde desfilavam cenas divertidas e, ao mesmo tempo, críticas. Parodiou-se muito, embora isso não fosse novidade quando Manga dirigiu pela primeira vez o filme *A dupla do barulho*, em 1953. Mas por essa razão, o diretor encontrou não só a fama, mas também um resgate de um artifício também utilizado na literatura, a arte de variar aquilo que já foi escrito e nesse caso aquilo que já foi visto. Carlos Manga dirigiu 17 comédias pela Atlântida e ficou marcado como o diretor que soube melhor explorar a aliança entre o contexto social, as influências estrangeiras e o humor tipicamente brasileiro. Duas paródias antológicas sob sua conduta foram *Matar ou Morrer*, de 1954, e *Nem Sansão nem Dalila*, do mesmo ano. Contudo, uma de suas melhores películas foi *O homem do Sputnik*, que também não deixa de ter pequenos traços paródicos com o aclamado filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles. Após o fim da companhia carioca, Carlos Manga desenvolve carreira no ramo televisivo.

²⁰¹ LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro**. Das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 73.

²⁰² HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 50.

O diretor norte-americano estava preocupado com uma reprodução quase “fiel” ao Livro dos Juízes (13-16) e ao Novo Testamento (Hebreus 11,32), que descrevem as façanhas do jovem Sansão. O brilhante trabalho fotográfico, que rendeu ao filme o prêmio de melhor fotografia do ano, revela a preocupação que Mille teve ao retomar a épica história sem muito modificá-la; tratava-se na verdade de uma alusão, quase uma citação visual das escrituras, amparada por uma tecnologia fílmica superior a nossa, que rendeu ao filme exímias indicações.

Ao revelar a paixão de Sansão (Victor Mature) por Semadar (Angela Lansbury), uma filisteia, traz a figura de Dalila (Hedy Lamarr), sua irmã, também apaixonada pelo imbatível mancebo. Em seu matrimônio com Semadar, Sansão reconhece a falsidade da senhorita e desiste desse enlace. Diante da enigmática força que recebera de Javé, volta-se contra os filisteus, pois, em Gaza, o seu povo estava sendo preso e maltratado. Dalila, mesmo amando Sansão, descobre que a sua coragem estava em seus longos cabelos e expõe aos filisteus esse segredo. Apreciava mais aos seus irmãos do que ao próprio amado. Enfim, o filho de Javé é preso e torturado, durante uma comemoração no templo sagrado de Gaza. Pedindo ajuda ao seu protetor, ele consegue derrubar as duas pilastras que sustentavam o santuário do Deus Dagon. Essa cena trata-se de uma das mais brilhantes passagens do cinema norte-americano.

No filme dirigido pelo diretor brasileiro, *Nem Sansão nem Dalila*, o público, que já tinha assistido ao clássico da *Paramount Pictures*, construía um segundo sentido para o texto original, marcado pela relação política e cultural do Brasil dos anos de 1950 e de acontecimentos anteriores, sobretudo da ditadura varguista. A ironia, que marca o contraste entre os dois filmes, é escancarada logo no início da película: o professor estrangeiro Incognitus (W. Hammer), que se instalara no Brasil, havia, *justamente aqui*, inventado uma máquina do tempo. Seu achado ganhou tamanha notoriedade que fora filmado e fotografado. Há, então, uma metalinguagem explícita, que expõe os dois elementos mais importantes do cinema: a fotografia e a câmera. (Fig. 7 e 8)

Na barbearia, bem próxima ao local onde o professor expunha sua invenção, encontra-se Horácio (Oscarito). Sempre atrasado, ele apresenta-se ao seu patrão (Carlos Cotrim) e justifica-se com argumentos que promovem uma crítica às ruas esburacadas, cheias de paralelepípedos, aos telefones públicos e ao transporte coletivo dos anos de 1950. (Fig. 9 e 10) O diálogo entre Arthur, o chefe, e Horácio bem elucidam essa passagem:

(Horácio passando rapidamente por Arthur)

Arthur: Horácio!

Horácio: Bom dia, seu Arthur!

Arthur: Sabe que horas são?

Horácio: Sei sim senhor! Sei que é tarde! Foi o trem!

Arthur: Foi na viagem de elétrico?

Horácio: É mais, mas ele deu curto!

Arthur: Que desculpa é essa?

Horácio: Senhor, eu queria até telefonar. Fui telefonar no telefone público e tava enguiçado. Aí, então, solicitei um lotação. Mas, o senhor sabe! Lotação é muito mole! Ainda mais que as ruas é todas elas cheias de paralelepípedos. Começou a chacoalhar. Por isso, já estou me sentindo mal hoje. Estou com uma “desencrasia”.²⁰³

Além do linguajar típico do sujeito do povo, cheio de coloquialismos, percebemos traços que configuram o criticado estereótipo brasileiro: o trabalhador acomodado, cheio de desculpas, tendo nos recônditos da personalidade a preguiça camuflada pela esperteza. Aliás, o personagem Horácio, versado em uma rude ortografia, estava mal, numa “desencrasia”, ou seja, com uma disenteria. (Fig. 11 e 12) A esse diálogo escrito coloca-se a voz de Oscarito, que produz um efeito cômico, fruto de murmúrios diáfanos entremeados com um tom agudo, estridente. Seus gestos faciais, acompanhados por sua boca, atravessada pelo movimento oscilatório dos seus lábios, formando seu típico “bico”, acompanhavam suas palavras, dando comicidade a um texto simples.



Figura 7



Figura 8

²⁰³ Diálogo extraído do filme: **Nem Sansão Nem Dalila**, Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1954. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa]



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Não obstante, as palavras pronunciadas pelo ator, em diferentes vibrações e na maioria das vezes em voz alta, estabeleciam os sons mais lidos quando o espectador da época era capaz de absorver os significados que se aliavam à composição da cena: o ritmo da fala, o movimento do corpo, o cenário, os ruídos. Tudo isso gera pontos de vista distintos, passíveis de ressignificarem não só o papel do ator como do próprio diretor. Dessa forma,

A quase totalidade do cinema falado é constituída de muitos diálogos, e muitas histórias dificilmente seriam compreensíveis se os filmes fossem privados das palavras: o nome dos personagens, o que leva às suas ações, sem contar todas as situações em que “dizer é fazer”, são passagens obrigatórias da maior parte dos cenários filmados.²⁰⁴

²⁰⁴ JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac-SP, 2009, p. 27.

Nesse sentido, logo nos primeiros minutos de *Nem Sansão Nem Dalila*, somos apresentados aos personagens da película, através de cenas que, mesmo intercaladas, nos transmitem uma ideia de simultaneidade. Ao mesmo tempo em que o professor mostra o seu invento, coloca-se aos olhos do público a imagem da barbearia, na qual Horácio promove suas confusões. O ponto de vista que nos é dado, desses distintos locais, não configura mais o envolvimento que os operadores de cinema tiveram, nos primeiros filmes da Atlântida, com o mundo fotográfico, “[...] no qual o retrato de frente, seguindo o modelo do teatro à italiana, era a figura mais solicitada”.²⁰⁵

Através da direção de Carlos Manga, podemos perceber, já na confusão causada por Horácio, dentro do seu espaço de trabalho, que há diferentes tomadas de câmera. O personagem de Oscarito é filmado sob vários ângulos. O modelo do espectador de circo é tomado como referência (efeito-circo),²⁰⁶ assim como o ator, no caso Oscarito, toma o espaço dos sets como se estivesse num picadeiro. Aquilo não era uma tarefa tão difícil ao filho dos Tereza. Assim, a situação transmitida é da briga do barbeiro Horácio com o seu cliente Chico Sansão (Wilson Viana), pois, ao invés de fazer a barba do grandalhão, o traquina retira-lhe a peruca. (Fig. 13, 14, 15 e 16)

Para fugir das garras do “brutamonte”, Horácio, ajudado pelo seu amigo Hélio (Cyll Farney), rouba um jipe, que estava em frente ao estabelecimento, e sai em disparada pelas ruas do Rio de Janeiro. Nessa correria, típica das chanchadas, invade a sala do professor Incognitus e é transportado para o ano 1153 a.C. Do Brasil foi, junto ao professor e ao amigo Hélio, transportado para Gaza, terra ocupada pelos filisteus. Nesse momento, a paródia apresenta-se de forma mais clara, pois estamos no período no qual viveram os personagens bíblicos Sansão e Dalila. (Fig. 17, 18, 19 e 20)

²⁰⁵ JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac-SP, 2009, p. 27.

²⁰⁶ As comédias musicais da Atlântida contaram com dois efeitos difundidos no cinema: o efeito-clipe e o efeito circo, que contribuem para o caráter audiovisual ao invés do áudio-visual. Dessa forma, para que houvesse sincronia e simultaneidade, há a necessidade desses dois efeitos, que ora complementam-se ora podem se dar separadamente. O primeiro, através da música – do audiovisual –, promove pausas que interrompem o curso da trama narrativa. Esse modelo é bem consagrado nos filmes musicais, pois o “número cantado baseia-se em um equilíbrio som-imagem bem mais claro: a canção pode ser interrompida, os ruídos podem se imiscuir e a dança se funde tanto com ela que não se sabe mais se os passos seguem a música ou se é o inverso. Já o efeito circo é particularmente sensível com uma música que constitui um correspondente perfeitamente sincrônico a um gesto [...] É o soco pontuado por uma batida de címbalo, a escorregadela acompanhada por um glissando do trombone, etc. O efeito circo é perceptível também quando a música enfatiza, sem mais caricaturar, um gesto, um deslocamento, um olhar ou uma réplica – o que se chama underscoring”. Ibid., p. 55.



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

Caso observemos tanto as imagens como o filme, há uma distância focal curta ou um plano bem próximo da transformação dos ambientes distintos (a sala do professor e o matagal para o qual o veículo é transferido), quando Horácio parece estar em meio a um sonho (**Fig.** 17 e 18) e na sequência acorda em um lugar estranho ao qual estava anteriormente. Há quase oito fusões encadeadas para que passemos do Brasil à Gaza. A música que precede o momento da explosão, marcando a correria de Horácio para fugir de Chico Sansão, é interrompida por uma que marca o mundo onírico, enigmática. Inicia-se por algumas notas graves como batimentos que fogem à regularidade mecânica, deixando-nos confuso quanto àquela situação. Seria apenas um sonho ou realmente tratar-se-ia da realidade?

Nesse momento, tanto aos espectadores da época como a nós, que assistimos ao filme hoje, cabe um questionamento: estariam contentes os sujeitos da civilização dos anos 1950 e, ainda mais, estamos confortáveis hoje em relação à situação que está posta? A película, a partir do regresso, nos impele a promover questionamentos, antes de tudo, à sequência de cenas anteriores, o Brasil da década de 1950 e sobre a nossa própria condição social.²⁰⁷ Parece certo,

²⁰⁷ Toda participação do público, por mais desinteressada que ela seja, suscita diferentes formas de interação entre o que é exposto e a própria vida do espectador. A participação, no cinema, “é mais conhecida sob o nome de “identificação”, porque os conceitos da psicanálise têm mais sucesso com o público (sobretudo na França) do que aqueles da psicologia cognitiva [...] o espectador participa da cena graças a uma capacidade mental chamada de “teoria do espírito”, que lhe é de grande utilidade na vida cotidiana. Ela consiste, para ele, de imaginar – de modo a poder agir em consequência disso – o que as pessoas que ele olha sentem e em que elas pensam, baseado no que ele próprio sente e pensa (porque não se pode conhecer senão um único espírito, o próprio). É isso o que permite aprender, se comunicar e viver em sociedade”. JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac-SP, 2009, p. 68-69.

[...] que não nos sentimos confortáveis na civilização atual, mas é muito difícil formar uma opinião sobre se, e em que grau, os homens de épocas anteriores se sentiram mais felizes, e sobre o papel que suas condições culturais desempenharam nessa questão. Sempre tendemos a considerar objetivamente a aflição das pessoas – isto é, nos colocamos, com nossas próprias necessidades e sensibilidades, nas condições delas, e então examinar quais as ocasiões que nelas encontraríamos para experimentar felicidade ou infelicidade. Esse método de examinar as coisas, que parece objetivo por ignorar as variações na sensibilidade, subjetiva, é, naturalmente, o mais subjetivo possível, de uma vez que coloca nossos próprios estados mentais no lugar de quaisquer outros, por mais desconhecidos que estes possam ser.²⁰⁸

Nesse sentido, o retorno ao passado, abordado amplamente no cinema, representa certa fuga aos paradigmas alicerçados em nosso presente, que sempre tende a nos conduzir a uma sensação de mal estar. Ainda mais, através de uma paródia, como *Nem Sansão nem Dalila*, imprimimos uma comparação entre mundos distintos, que nos conduzem a observar a aflição daqueles personagens diante de uma nova cultura, levando as nossas entidades intelectuais à necessidade de busca de um caminho menos pedregoso. Nossos “estados mentais” são colocados à prova quando nos deparamos com uma ficção, na qual um barbeiro simples pode se tornar rico e poderoso. Na verdade, situações nas quais o nosso “vagabundo favorito” quer, até no passado, corrigir erros que se referem ao presente: o problema do lotação, das eleições, do poder afinal. Muitas situações chegam a nos sufocar ainda mais, demonstrando que as tiranias de outras épocas só tomaram novos contornos ou designações.

Assim, em Gaza, Horácio, na jocosa atuação de Oscarito, engana até mesmo Sansão (Wilson Viana) e toma-lhe a peruca, ao trocar um isqueiro, que para nós parece algo simples, pelas forças contidas na cabeleira. Nesse momento, descobrimos que o fogo, facilmente produzido pelo objeto ofertado por Horácio, traz um contraponto entre a cultura de Gaza e a nossa, aludindo a uma ideia de progresso que a todo momento é negada no Brasil dos anos de 1950.

Não obstante, os “[...] primeiros atos de civilização foram a utilização de instrumentos, a obtenção do controle sobre o fogo e a construção de habitações. Entre esses, o controle sobre o fogo sobressai como uma realização extraordinária e sem

²⁰⁸ FREUD, Sigmund. **Cinco Lições de Psicanálise**; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal estar na civilização; Esboço de Psicanálise. Tradução de Durval Marcondes. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 150.

precedentes”.²⁰⁹ Não é por acaso que o fogo, na película, sempre articula a relação entre o mundo real, sensível, e o mundo dos sonhos, inteligível. Promove, através de objetos como o isqueiro, os fogos de artifícios, as piras sagradas, significados que se ocultam nos objetos.

Assim, a verdade e o significado cinematográfico não residem apenas no homem, mas em objetos que não estão na natureza. Nesse sentido, “[...] parece que a tarefa do cineasta não é criar significado usando o arsenal técnico cinematográfico num material incoerente, mas explorar e revelar o significado inerente aos próprios objetos”.²¹⁰ Dessa maneira, percebemos na película uma predileção pelo primeiro plano, que visa afastar-se da verdade total; aliás, estamos alicerçados em uma paródia, buscando dar importância à realidade muito mais do que à própria verdade.

Ainda, o advento do fogo, a utilização de instrumentos tecnológicos, como a câmera fotográfica e de filmagem, as habitações e os planos de melhoria salarial e trabalhista deveriam compor o universo da grande parcela da população brasileira. Mesmo diante das promessas, durante os regimes varguistas, muitos não tinham acesso a esses quesitos simples, que configuram o que é ser uma civilização. Dessa maneira, o fogo marca tanto as mudanças na película, a explosão que leva os protagonistas do Brasil à Gaza, como uma crítica ardilosa a um país que mal passou por processos necessários a um desenvolvimento cultural e econômico.

Já quanto à metáfora da peruca, essa nos remete à virilidade, ao desejo de força, que para os brasileiros configura-se no seu tão comentado “jeitinho malandro” de ludibriar o outro, defendendo seus próprios interesses. Além disso, nessa cena, podemos observar um Sansão careca, que trouxe não só o riso, mas uma problemática evidente à época: não estariam diretor e atores aferindo sobre a nossa condição cinematográfica subalterna, dizendo que, sob o olhar desatento de muitos, não éramos providos de naturalidade? Seríamos semelhantes ao caráter postiço da peruca de Sansão?

O certo é que detentor da poderosa arma, Horácio, antes um homem comum, agora podia mandar e desmandar devido a sua força. (**Fig.** 21 e 22) Essa ideia de

²⁰⁹ FREUD, Sigmund. **Cinco Lições de Psicanálise**; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal estar na civilização; Esboço de Psicanálise. Tradução de Durval Marcondes. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 151.

²¹⁰ ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do Cinema** – Uma Introdução. (Título original: *The major films theories: an introduction*). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 89.

onipotência, que o homem sempre corporificou em seus deuses, deu à ficção um novo atributo: transferir aquilo que atribuía aos seres sobrenaturais à figura do homem. A política, uma espécie de ficção ou representação do “ego” humano, não deixa de ostentar esse caráter de endeusamento. Se nos tempos primórdios os homens transferiam seus desejos às suas divindades, agora o poder, o dinheiro e a política podem ter o mesmo sentido. Destarte, quando Horácio veste a cabeleira, havia ali uma alusão direta ao presidente da época, Getúlio Vargas, e as suas manias de grandiosidade. Pode-se dizer que, naquela época e ainda nos dias atuais, o homem:

[...] se aproximou bastante da consecução desse ideal, ele próprio quase se tornou um deus. É verdade que isso só ocorreu segundo o modo como os ideais são geralmente atingidos, de acordo com o juízo geral da humanidade. Não completamente; sob certos aspectos, de modo algum; sob outros, apenas pela metade [...] Não obstante, ele tem o direito de se consolar pensando que esse desenvolvimento não chegará ao fim exatamente no ano de 1930. As épocas futuras trarão com elas novos e provavelmente inimagináveis grandes avanços nesse campo da civilização e aumentarão ainda mais a semelhança do homem com Deus.²¹¹

Durante as filmagens de *Nem Sansão nem Dalila*, estávamos, justamente, além do período aferido acima, no ano de 1954, e o próprio presidente Getúlio Vargas, que antes havia assumido essa postura tão próxima da divindade, via sua força política esmorecer. No entanto, nesse mesmo ano, em agosto, logo após as filmagens de Carlos Manga, o próprio presidente acirra ainda mais essa semelhança (entre o humano e o sagrado), imbuindo-se da tarefa divina:

Deitado na cama, com os olhos abertos sem ver, Vargas imaginou como sua morte seria recebida pelos seus inimigos. Sua carta, que fora escrita para se despedir do governo e não da vida, rascunhada dias antes a seu pedido por Maciel Filho, seu amigo e auxiliar desde os anos 30, podia servir também, e até melhor, para um adeus definitivo. A carta, mal batida à máquina, estava sobre o tampo de mármore da pequena cômoda do quarto, ao lado da porta do banheiro [...] Faria o que tinha que ser feito. Desafronta e redenção. Uma sensação eufórica de orgulho e dignidade tomou conta dele [...] Apanhou o revólver na gaveta da cômoda e deitou-se na cama. Encostou o cano do revólver no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho.²¹²

²¹¹ FREUD, Sigmund. **Cinco Lições de Psicanálise**; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal estar na civilização; Esboço de Psicanálise. Tradução de Durval Marcondes. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 152-153.

²¹² FONSECA, Rubem. **Agosto**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008, p. 359-360.

Apesar da passagem acima ser retirada de uma obra ficcional, *Agosto*, de Rubem Fonseca, não nos dando segurança quanto aos acontecimentos relatados, ela se torna profícua quanto ao imaginário destinado ao presidente nesse período.²¹³ Ainda mais, possibilita-nos retomar, como no filme, a atitude de Getúlio nos anos 1930, uma espécie de “deus de prótese”.²¹⁴ Principalmente, quando a partir dos anos de 1930 assumiu uma postura populista, não só colocando em prática ações em defesa dos menos favorecidos, mas “disfarçadamente”, como de costume no Brasil, defendendo de maneira mais eficaz os mais abastados. Esse populismo às avessas²¹⁵ é parodiado de forma brilhante na película, principalmente quando Horácio, com a peruca de Sansão, resgata seus amigos, Hélio e o professor, tomando o poder de Gaza, que antes estava sob o comando do rei Anateques (Wilson Grey).

Diante do antigo rei, que estava assombrado com a sua força, ele assume essa dupla personalidade: Horácio/Sansão. Quando pensa nas dificuldades das pessoas comuns, do Brasil do seu período, está agindo como o barbeiro, ao passo que ao usar sua força física personifica a imagem do presidente. O barbeiro, como podemos

²¹³ A possibilidade de retirar interpretações da literatura, que aludam ao imaginário de certo período, já foi amplamente discutida por muitos historiadores. Sobre esse conceito poderíamos dizer que o imaginário é: “[...] uma atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta, definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e atores [...]”. A partir do conceito desenvolvido por Sandra Jatahy, ao tratar do abstrato, daquilo que não pode ser visto ou mesmo experimentado, o imaginário, que é auscultado por meio das obras literárias, expressões vivas das emoções e ações expressas pelos seres humanos ao longo do tempo, é uma forma para que o historiador consiga trabalhar o conhecimento científico aliado ao saber sensível ou expressivo – artístico; o homem torna-se metalinguístico: é visto sob o olhar do literato, através de sua obra, e relido na pena do historiador, que alia o recorte literário à análise do tempo cronológico no qual vivem os personagens – na narrativa – ou do eu-lírico – na poesia – e, do mesmo modo, ao momento em que a obra foi escrita. Mesclam-se o arsenal da literatura com o conhecimento histórico, tornando ainda mais claro que o conteúdo tratado pelo historiador também é polissêmico, ou seja, alcança novas significações a partir de tempos e leitores distintos. A citação e esse assunto podem ser encontrados no seguinte texto: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & literatura: uma velha-nova história*. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, 2006, [En línea], p. 6, Puesto en línea el 28 enero 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1560>>. Consultado em: 29 de março de 2011.

²¹⁴ Na verdade, o termo refere-se à ausência de algo que extrapola a perfeição humana, que conta com o uso de todos os seus órgãos. O poder, nesse sentido, seria uma prótese, um complemento artificial, que possibilita ao homem equipara-se ainda mais com a figura de Deus. (FREUD, Sigmund. **Cinco Lições de Psicanálise**; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal estar na civilização; Esboço de Psicanálise. Tradução de Durval Marcondes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.)

²¹⁵ Caso pesquisemos o termo populismo, a partir de qualquer dicionário, notaremos que literalmente a palavra nos leva a um ser político que destina seus feitos para a parcela menos favorecida da população. No entanto, caso analisemos o termo, sob um viés discursivo, notaremos que o populismo tornou-se uma prática política para a manutenção do “status quo” de determinada sociedade, com a manutenção de poucos no poder e, além disso, uma forma de assumir perante as pessoas comuns uma imagem de carisma e liderança para quem delega o poder, que dificilmente é questionada pelos sujeitos desinformados.

observar no diálogo abaixo, chega a tocar em pontos como a eleição, o que nos faz crer que tal crítica refere-se ao Getúlio do Estado Novo, de um período onde o sufrágio não tinha vez (**Fig. 23 e 24**):

(Horácio, após pegar o rei com as mãos, trava o seguinte diálogo)

Horácio: Majestade espera aí! Reizinho, eu solicito locutar!

Rei: Piedade! Piedade! *(quando nas mãos de Horácio/Sansão).*

Horácio: Isso é só amostra, heim! *(Pausa)* Haverá mais alguém que queria lutar com Sansão? *(olhando para os soldados do rei).*

Rei: Oh, poderoso Sansão! Me fale seus desejos, eu os cumprirei todos!

Horácio: Antes de mais nada, quero que solte os prisioneiros!

Rei *(para os seus soldados):* Escutaram?

Horácio *(dizendo sobre o general da armada ao rei):* Esse Arthurzinho está sempre mal humorado, heim!

Rei: Diga mais o que quer o nobre senhor?

Horácio: Desejo ser o governador desta bagunça! Primeiro devemos fazer melhoramentos aqui! Está tudo esburacado. *(Apontando para a parede).* Olha ali o buraco, olha! Por falar em buraco, o senhor não está lembrado, barbixinha, aquele do loteação? O caso do loteação! Isso não está interessando, não está, né?

(Horácio dirige-se ao professor e aos outros e começa a delegar funções)

Horácio: Oh, professor! O senhor fica encarregado do departamento das invenções. Quanto mais invenções melhor! Olha! Rádio, telefone, televisão, elevador, ventilador, liquidificador, geladeira, cafeteira, mamadeira. Tudo! Tudo menos loteação!

(Horácio ri para o rei e se dirige ao amigo Hélio)

Horácio: E você, Hélio! Fica nomeado vice-governador.

Hélio: Completamente aceito!

Horácio: *(dá outro tapa no rei):* Olha aqui seu reizinho de copas! Eu sou um cara 100% legal que não gosta de xavecadas não! Por isso devemos fazer as eleições!

Rei: Eleições? De que fala nobre mancebo?

Horácio: Eleição, votação, marmelada... marmelada; quer dizer que o povo escolha à vontade o seu condutor. Dim Dim!

Rei: Ótimo! Ótimo!

Horácio: Então que vença o melhor!²¹⁶

²¹⁶ Diálogo extraído do filme: **Nem Sansão Nem Dalila**, Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1954. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa]



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

As imagens, analisadas juntamente com os diálogos, nos levam a concluir que a película de Manga, parodiando por ora o filme norte-americano e em outros momentos satirizando o texto sagrado, traz-nos uma confusão entre a realidade e o sonho, bem como entre Gaza e o Brasil. Esses conceitos ou esses lugares são aproximados, à medida que os personagens no Brasil são os mesmos em Gaza, ou seja, representados pelos mesmos atores. Em outras palavras, o personagem Sansão, que fornece a peruca a Horácio, é o mesmo Chico Sansão que o atormentava na barbearia. Da mesma forma, Dalila, interpretada por Eliana Macedo, tem o mesmo nome nos dois ambientes. Sem contar a figura de Arthur, que também é elevada a esse aspecto.

No filme, o rei Anateques parece romper a hierarquia de seu período, ao passo que tem menos poder que Arthur, o chefe da guarda. Aliás, Horácio, mesmo diante de sua força física, tem mais medo de desafiar o “Arthurzinho”, do que o medroso rei. Esse

descontentamento do chefe da guarda não se dá somente contra a figura do novo Sansão, mas também em relação à realeza. Assim, “Arthur poderia ser ainda definido como um personagem emblemático da ‘eterna vigilância’ udenista,²¹⁷ que, como se sabe, tramava nas sombras e às claras para destronar o populismo getulista, quando o filme foi feito”.²¹⁸

No entanto, o mais interessante é que a tão conhecida alcunha dada ao presidente Vargas, “pai dos pobres e mãe dos ricos”, é alimentada pela dubiedade da personagem encarnada em Oscarito. Horácio, mesmo portando o poder da peruca, não assume apenas a postura de ditador e começa, como já foi dito, a discutir problemas que inquietavam os homens comuns do Rio de Janeiro. Primeiro delega funções, como fazia Vargas, numa política de apadrinhamento ou clientelagem²¹⁹ e, após isso, pede ao professor invenções que deveriam ser de direito de todos, não só dos mais favorecidos; caberia a qualquer um regalias como: “rádio, telefone, televisão, elevador, ventilador, liquidificador, geladeira, cafeteira, mamadeira”.

O populismo se torna claro quando, mesmo diante do desejo do poder, Horácio volta a citar o problema do “lotação”. Aliás, o sentido dessa palavra é levado literalmente aos espectadores, que sofriam com o sufoco que era pegar um transporte coletivo naquela época. Além disso, toda vez que Oscarito, através do seu personagem, cita a questão do transporte, ele está fazendo uma ponte com o futuro, demonstrando que há pouca diferença entre a bagunça gazeteira e a brasileira. Dito de outra forma:

No mínimo curioso é o fato de Horácio/Sansão discursar e agir como Getúlio, mas pensar como um ressentido cidadão carioca da baixa classe média, com todos os preconceitos ideológicos de sua classe à flor da pele. Pensar, enfim, como o barbeiro Horácio [...] Pouco depois, às primeiras notícias de que os mercadores continuam lesando a economia popular, Miriam, filha de um mercador e secretária particular do governador, aventa a hipótese de o governo estar

²¹⁷ Udenistas se referem aos membros que integraram a extinta União Democrática Nacional (UDN). Esse partido fora criado em Sete de abril de 1945, tendo como meta inicial opor-se à política getulista e, também, às coligações conservadoras. Chegou a ser a segunda maior bancada do Congresso Nacional até as eleições parlamentares de 1962. Junto aos outros partidos teve seu fim com o advento da ditadura militar brasileira, no ano de 1964.

²¹⁸ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 159.

²¹⁹ Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, clientelagem significa: “um conjunto de indivíduos socioeconomicamente dependentes que oferecem apoio a uma pessoa de maiores posses e prestígio (freq. um político ou alguém politicamente poderoso), em troca de proteção, benesses, apadrinhamento, reais ou fictícios”. CLIENTELA. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

“criando confusão”, presumivelmente por culpa de uma crescente intervenção do Estado na economia do reino, reativada pela institucionalização, por decreto, da burocracia.²²⁰

Não deixa de ser inusitada a comparação do barbeiro Horácio com o barbeiro judeu, interpretado por Charles Chaplin, no filme *O Grande Ditador* (1942). Ambos assumem o aspecto autoritarista, um à semelhança de Getúlio Vargas e o outro de Adolf Hitler. Embora o judeu tenha todos os trejeitos e a maneira de discursar de Hitler, inclusive a sua indumentária, ele não abdica em nenhum momento da sua posição de sujeito do povo, simples e com interesses nobres. Renega o poder e não o vê como uma saída aos seus problemas cotidianos. Ao contrário, Horácio, em *Nem Sansão nem Dalila*, divide-se entre os benefícios próprios deliberados pelo poder e a possibilidade de usá-lo para causas justas. Não inverte totalmente a figura do presidente brasileiro, apontando que ao humano cabe, na maioria das vezes, a ganância pelo poder. São propostas diferentes, com atuações também distintas: Chaplin sempre traz no semblante o desgosto e a tristeza de representar um algoz, enquanto Oscarito confunde-se com a imagem de um ditador que, mesmo após tendo enviado muitos presos políticos ao regime nazista, ainda era adorado.

Percebemos, nesse sentido, que há uma metalinguagem paródica: além de retomar o filme e o texto sagrado como ponto de partida, reformulando-o e dando-lhe novas significações, há também uma paródia interna, a retomada da figura presidencial, que está inserida em uma maior. Não obstante, o que o personagem de Oscarito faz não é uma mera imitação de Getúlio, mas sim acrescentar-lhe traços que não eram seus. Dessa maneira, a figura de Vargas ganha mais humanidade. Mesmo quando Oscarito se aproxima da sua fala, da sonoridade que estava presente nos discursos de Getúlio, ele volta a incutir questões caras à população: “Trabalhadores de Gaza! A situação política nacional está uma pouca vergonha! As mamatas andam soltas por aí! E todos querem se defender! Por isso eu exijo nos camelos tacômetros!”²²¹

Outra questão que marca o distanciamento em relação ao filme *Sansão e Dalila*, do consagrado diretor Cecil B. de Mille, é que na película, estrelada por

²²⁰ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 158.

²²¹ Diálogo extraído do filme: **Nem Sansão Nem Dalila**, Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1954. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

Oscarito, a protagonista não se apaixona por Sansão e sim por Hélio, amigo do nosso malandro. Isso denota que, até nas relações sentimentais, rompíamos com o ideal de amor tão consagrado nos clássicos hollywoodianos. O discurso amoroso tem um aspecto muito mais subversivo do que romântico e coloca problemáticas que são relegadas pelos assuntos sérios, difundidos nas grandes potências daquele momento, como o discurso político e econômico.

O amor funciona como um fio condutor da história, promovendo, ainda, o concerto e o desconcerto narrativo: ao mesmo tempo em que Dalila é obrigada a revelar o segredo de Horácio/Sansão, ela também o aproxima de Miriam (Fada Santoro) para que ela o ajude a recuperar a peruca ofertada pelo antigo Sansão a Horácio. Quando Miriam consegue arrancar a cabeleira de Arthur, numa solenidade na qual o chefe militar de Gaza se casaria com Dalila, temos um acontecimento fatídico: a cabeleira cai em uma das chamas do palácio e pega fogo. Para os espectadores atentos da época, isso trazia uma significação evidente: o poder, do próprio presidente Vargas, estava sendo, no ano de 1954, incinerado.

Diante desse fatídico acontecimento, as confusões de Horácio, interpretado por Oscarito, mostram que o poder, também naquele período, residia na malandragem. Nosso protagonista resgata o jipe e consegue entrar no palácio de Gaza, derrubando a grande estátua do rei Dagon. No momento em que o grande monumento irá atingir a todos, Horácio parece acordar novamente na sala do professor Incognitus, deixando o espectador confuso: tudo aquilo não tinha passado de um sonho? (Fig. 25 e 26) Um sonho tão próximo do Brasil não revelaria a própria realidade da época? A nossa ficção não precedia em alguns pontos a própria realidade ao apontar a queda do governo varguista?

Finalmente, o barbeiro começa a confundir os personagens do passado com os do presente e, como já dito, retorna ao jipe, levando consigo sua amiga de serviço (Fada Santoro). A imagem ganha profundidade, à medida que o veículo distancia-se da sala do professor. Cenas como essa já eram comuns, dando-nos uma ideia de continuidade e de mudança. (Fig. 27 e 28)



Figura 25



Figura 26

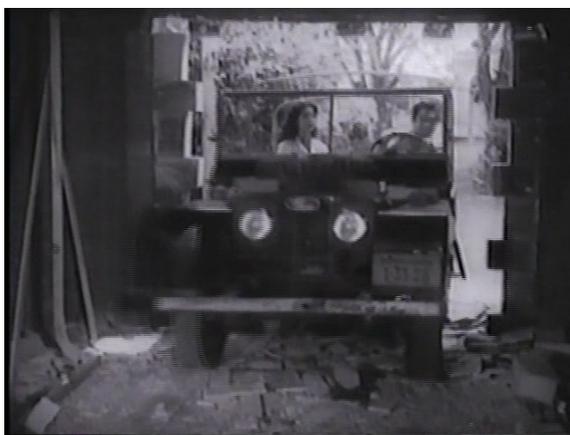


Figura 27



Figura 28

Além da análise semântica da película, o que nos chama atenção nas imagens e na produção fílmica é a atuação de Oscarito, que se destaca em meio aos outros personagens, por suas características cômicas diferenciadas. Desde a sua face até seus pés ligeiros, o filho dos Tereza parece extrapolar o espaço de filmagem, não por deixar de seguir as marcações do diretor, mas pela sua efusão corporal e pela naturalidade impressa às suas performances. Além disso, tinha dimensão do trabalho dos seus colegas, podendo, então, diferenciar-se de outros atores cômicos, dando originalidade ao seu trabalho. Assim, tinha como referência outros filmes, como as chanchadas paulistas, para ter personagens distintos em cada longa que atuasse. Comparado a outro grande

comediante das comédias musicais, Zé Trindade,²²² que trabalhou tanto na Atlântida como na cidade de São Paulo, os tipos

[...] criados por (ou para) Oscarito eram mais, digamos, universais e fisicamente expressivos. Oscarito podia ser engraçado até com a boca fechada, como um palhaço de circo ou um histrião de cinema mudo. Porque subordinados à compleição do intérprete, os trapalhões de Zé Trindade traziam estampada a marca inconfundível da cafajestice brasileira. Mais versátil como ator, Oscarito criou personagens, ao passo que o limitado Zé Trindade, baixote, feio e sem mobilidade corporal alguma, limitou-se a repetir, filme após filme, um só tipo com variações imperceptíveis [...] Não teria se dado bem no picadeiro e muito menos numa comédia muda, é verdade, e essa limitação também fez dele uma figura ímpar entre seus pares: das cinco estrelas cômicas da chanchada (as outras, além de Oscarito, eram Grande Otelo, Ankito e Carequinha), Zé Trindade foi o único a escapar de um curso básico de expressão corporal no circo.²²³

Os personagens encarnados por Oscarito não postergavam o sonho dos espectadores, fazia-os beirar por vezes o lado mais infantil, tendo, em sua comicidade, o carisma tanto dos mais velhos, passando pelos mais novos e chegando até as crianças. Diante da pilantragem, do calhorda, do sacana, beirava mesmo o palhaço desastrado. Ao contrário de Carlitos, fazia em um mesmo filme, como em *Nem Sansão nem Dalila* ou mesmo em *Esse milhão é meu*, inúmeros personagens, demonstrando que o seu *clown* excedia uma única máscara. Se alguns gestos e macetes eram conservados, isso se fazia por imposição dos produtores da companhia, pois segundo eles a “bilheteria” teria um desempenho maior. Dessa forma,

[...] muita das momices que repetia de outros filmes seus lhe foram impostas, com a esfarrapada desculpa de que a maioria dos espectadores preferia os seus números mais escrachados [...] Oscarito acabou cedendo mais do que o seu pendor inventivo merecia. Tinha cacife para exigir total autonomia, mas nunca acordou para o fato de que no estúdio onde, entre 1944 e 1962, apareceu em 34 comédias, era uma atração imprescindível. Seu próprio patrão, Severiano Ribeiro

²²² Segundo Sérgio Augusto, “autenticamente baiano, Zé Trindade nasceu em Salvador, em 1915, e foi registrado como Milton da Silva Bittencourt. De uma família de ricos comerciantes de tecidos, não levou boa vida depois da adolescência. Chegou a trabalhar como contínuo e ascensorista de hotel, só frequentando ambientes estudantis e intelectuais porque sonhava em ser poeta. Perpetrou um punhado de versos e graças a um deles, musicado por Antônio Maltez, parceiro de Dorival Caymmi, chegou à Rádio Mayrink Veiga, no Rio, de onde não o deixaram sair; não porque fosse particularmente inspirada a letra da música composta por Maltez, mas por causa do jeito impagável de falar e contar piadas do baiano. Estreou no Teatro pelos ares da PRA-9 no papel de um bêbado. Diante do horror da família, pescou o Zé Trindade de uma poesia nordestina e arquivou o seu nome de batismo”. AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 198.

²²³ Ibid., p. 188.

Junior, reconhecia isso em público, apresentando-o frequentemente como “a minha mina de ouro”.²²⁴

Até longe do seu maior parceiro profissional, Otelo, soube dar ao cinema brasileiro cenas antológicas, como as vistas no filme *O homem do Sputnik*, também dirigido por Carlos Manga. Em algumas delas, nas quais não havia por parte dos diretores a preocupação do riso, Oscarito com um simples gesto ou com os olhos esbugalhados, representando o medo ou mesmo a tristeza, retirava do público muitas gargalhadas. Ao seu espírito metódico, fruto de um catolicismo arraigado, desenhou-se um dos grandes intérpretes dos anos de 1940 e 1950, ou talvez o mais versátil ator popular que teve o circo, o cinema e o teatro brasileiro.

Seus colegas de profissão, aliás, não só reconheciam isso, como viam em sua personalidade, séria fora dos palcos e em suas atuações hilárias dentro dos sets ou de filmagem, um exemplo a ser seguido. Dessa maneira, o trabalho do ator, seja no teatro ou no cinema, está respaldando nos seguintes critérios:

Le Seul critère de référence consisterait à voir jouer lês acteurs metteurs em scène pour examiner s'ils jouent ou non de la même manière. Ce Seul moyen autoriserait d'oser mettre em doute le travail réalisé em amont avec lês comédiens. Cette hypothèse est démontrée par la critique théâtre que incrimine metteur em scène ou comédiens Du point de vue de la direction d'acteurs et affirme par exemple: Weber mal dirige. Autrement, le public reste dans l' impossibilite de connaître da densité extreme de travail et d'énergie dès répétitions.²²⁵

Oscarito estabeleceu, então, modelos de interpretação a muitos outros profissionais, marcando situações cômicas que teriam possibilidades de serem arquivadas na memória tanto dos espectadores da época, como daqueles que futuramente se aventurariam na arte cinematográfica, teatral ou mesmo circense, seja pelo trabalho com a energia corporal ou mesmo pelas repetições em suas performances. Seu aprendizado deu-se por meio da continuidade e da tradição, mas aprimorou-se em lugares distintos do qual partiu. Desse modo, seria difícil classificar o ambiente no qual Oscarito melhor desenvolvia seus papéis; talvez arriscássemos termos como: circo-teatro, teatro-cinema, circo-cinema; “circecinetear” seria o seu neologismo mais

²²⁴ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 194.

²²⁵ PROUST, Sophie. **La Direction d'acteurs: dans la mise en scène**. Paris: L'Entretemps editions, 2006, p. 247.

próximo. No entanto, nenhuma dessas nomenclaturas, nem mesmo sob os olhos perspicazes de um bom diretor, seria capaz de apreender e verbalizar o homem personificado em riso. Um riso simples que excedia o cômico, que se fez na seriedade da sua vida privada e conquistou multidões por longas décadas.

Foi a partir dessa maturidade, de seu carisma artístico e da possibilidade crítica que possibilitava sua arte que, no ano de 1961, estrearia em uma das películas mais aprimoradas do cinema brasileiro, *O Homem do Sputnik* (1959). A análise de tais filmes, como das peças teatrais nas quais atuou Oscarito, é uma das referências que nos permitem analisar o papel tanto do ator, como do diretor teatral ou cinematográfico.

Um caipira em meio à guerra fria: *O Homem do Sputnik*

ROSEBUD! ROSEBUD! AQUILO que havia de mais íntimo, de mais particular, não poderia ser revelado em apenas uma palavra. No entanto, antes mesmo que fechasse os olhos e deixasse cair de suas mãos um adereço, que animava seus dias obscuros, o magnata, William Randolph Hearst, mais conhecido como Kane, pronunciara essa enigmática palavra.

O início de tal película, *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, nos traz, em primeira instância, através do uso dramático da profundidade de campo, a imagem da sua própria mansão. A placa, pendurada nas altas telas que rodeavam o palácio do Senhor Kane, acompanhada por um travelling,²²⁶ já advertia ao espectador que não ultrapassasse, pois além daqueles obstáculos estaria uma vida enigmática e difícil de ser decifrada. Quando nossos olhos adentram o jardim e deparam-se com a janela, essa abre-se de repente e nos revela o velho Kane pronunciando a emblemática palavra. Aliás, o que significaria Rusebud? Se as últimas palavras de um homem são capazes de explicarem sua vida, era necessário que um repórter descobrisse aquele mistério, desenhando a face oculta do magnata do jornalismo.

²²⁶ Refere-se a um movimento da câmera fixa acompanhando uma espécie de viagem dos personagens pela tela. Aliás, o movimento da câmera é um dos parâmetros que intervêm na construção do ponto de vista. “Distinguem-se em geral dois tipos de movimento no modelo do corpo humano: os panorâmicos (que correspondem à ação de virar a cabeça) e os travellings (que tem por objeto o deslocamento do corpo inteiro no modo retilíneo). Muito frequentemente, os panorâmicos e os travellings se combinam”. JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac-SP, 2009, p. 33.

Em 1959, no Brasil, Carlos Manga, diretor da Atlântida Cinematográfica, curiosamente iniciava um novo filme que, já no princípio, trazia também a imagem de uma cerca, circundando uma casa. A cena inicial remete os apreciadores da sétima arte ao filme norte-americano tão consagrado. A chapa, fixada na cerca, no entanto, já deixa claro que aquele lugar era simples e, facilmente, penetrável. Muitos espectadores, na época, sentiam-se “em casa” ao ler o seguinte: “Ovos frescos. Recensados da Fonte de Produção”. (Fig. 29, 30, 31 e 32)

No entanto, o aspecto enigmático também marcaria a película. Transpondo a cerca, somos levados, em meio a um vendaval, à frente de uma singela casa. O abrir e fechar de uma janela branca revela-nos uma senhora desesperada. Receosa estava de bandidos, que, em meio a um sítio do interior fluminense, poderiam roubá-los. Seu marido pouco se preocupa com o falatório da mulher e questiona o porquê de tanto medo: “O que é que o ladrão pode roubar?”. Ela revela ser ela o objeto mais valioso dali e, então, poderia ser levada. O esposo, comicamente, diz: “Deus te ouça!”. Sua única preocupação, aliás, era o barulho que escutara no galinheiro, onde ficavam suas “bichinhas prediletas”. Saindo, em meio à tempestade, o marido depara-se com o galinheiro destruído e vê que logo a Doroteia, “que tinha ovo grande”, havia morrido. A sequência revela ao espectador um objeto desconhecido, uma grande bola de metal que estava ali, bem no sítio de Anastácio Fortuna, representado por Oscarito.

Anastácio, num dos mais políticos filmes reproduzidos pela Atlântida, juntamente com *Nem Sansão nem Dalila*, revela os típicos traços do caipira. Sua fala, sua vestimenta, seu jeito de andar e de pensar revelam características que nos são bem conhecidas, desde a literatura de Monteiro Lobato até os filmes de Amácio Mazzaropi. A personagem perpassava o arquétipo do jeca, indo desde o sujeito simples, roceiro, até o matuto (no uso informal), o malandro carioca. No entanto, devemos salientar que entre as personagens da literatura, no caso o caipira, e os papéis assumidos no cinema há uma grande diferença. Não obstante,

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a

liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores.²²⁷

É certo que no cinema a personagem ganha uma definição física completa, reduzindo muitas vezes a liberdade do espectador em criar sua própria imagem daquilo que vê. No entanto, alguns atores, como Oscarito, desenvolviam, naquela época, sempre características novas a cada atuação, trazendo cacôs, expressões orais e corporais que representavam uma nova realidade. Fazia, na verdade, com que o público comparasse suas atuações, colocando novos significantes a cada vez que ele, Oscar, entrava em cena. Dessa forma, não conseguiríamos definir ao certo o caipira visto no *Homem do Sputnik*, pois além de trazer macetes já consagrados de outras películas, ele também misturava a um personagem-tipo caracteres de muitos outros papéis que já havia feito. Em Anastácio Fortuna, ao longo da película, conseguimos recortar não só o malandro e o caipira, como também o inocente, o pateta, o vagabundo e, principalmente, o brasileiro. Seu caipira, por mais que estivesse estampado em sua indumentária e em sua fala, encontra-se nas “entrelinhas”, nos pequenos gestos e também na mudança.

Nesse sentido, não poderíamos atribuir um paradigma e um modelo de análise único ao comediante aqui abordado, pois sua genialidade residia na variação, no contraste. Talvez, o que tenha maior força em seus personagens seja a malandragem, como iremos discutir no último capítulo. Anastácio Fortuna é o sujeito do campo que, mesmo adorando suas galinhas, também traz aspectos do homem da cidade, preocupado com o lucro, com mulheres típicas das revistas de moda, enfim, ansioso por sucesso.

Se há traços que podemos demarcar nas diferentes atuações de Oscarito, esses não podem reduzi-lo a um *clown*, a uma persona que sempre assume os mesmos caminhos. Diferente de Charles Chaplin, com seu eterno Carlitos, Oscarito era uma imagem em rotação, repleto sempre de novos significados e compondo, em nossa mente, inusitadas imagens, distintos significantes. Uma obra aberta que para ser lida requer não só um conhecimento cinematográfico, mas teatral e, antes disso, circense.

O homem do Sputnik, apontado como um dos últimos respiros da Atlântida, nos revela essa maturidade artística de Oscarito. Além disso, mostra-nos uma vertente política inusitada para os filmes nacionais daquela época: tratar de relações complexas como a Guerra Fria e a corrida tecnológica travada entre a Rússia e os Estados Unidos

²²⁷ CANDIDO, Antonio; et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 111.

da América. Ainda mais, no filme nos é revelada outra potência que demonstrou certo fortalecimento econômico após a Segunda Guerra Mundial, ou seja, a França.

Sob a direção de Manga, os atores, munidos de estereótipos claros de cada país, representavam seus interesses, dando aos espectadores não só aspectos relacionados à política e à economia de cada um deles, como também seus traços culturais. Assim, em tela, tínhamos a França, que tanto influenciou o teatro de revista brasileiro, os Estados Unidos, o maior exemplo no setor cinematográfico e a Rússia, o país que revolucionou a sétima arte, com uma estética fílmica que negava todos os ideais e passos transmitidos por Hollywood.

Em meio a tudo isso, estava o nosso caipira mais malandro do cinema. Aliás, depois de recolher aquele objeto estranho, que caíra no galinheiro, vê, logo pela manhã, uma notícia no jornal, que anunciava o sumiço do Sputnik, o satélite russo. A imagem era idêntica àquele artefato que estava em sua grandiosa casa de um único quarto. (Fig. 33 e 34)



Figura 29



Figura 30

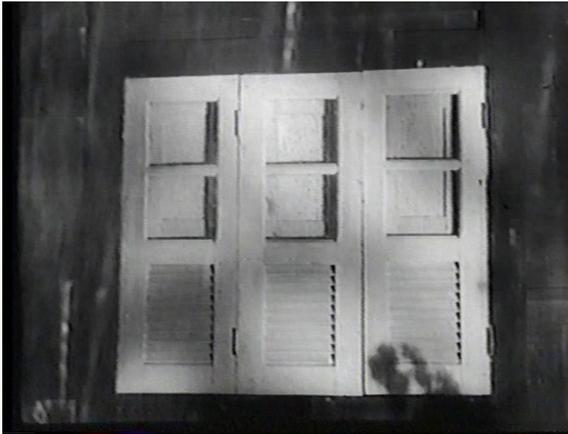


Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

As imagens, além de nos propor a lógica da narrativa fílmica, até agora desenvolvida, também nos revelam as propriedades do objeto analisado, no caso o longa *O Homem do Sputnik*. Assim, temos signos icônicos que nos permitem observar não só as técnicas cinematográficas, como os travellings presentes no início e no final do filme, e a vestimenta, os lugares, os objetos, ou seja, tudo que nos permite compor uma narrativa por semelhança, uma crítica ou uma análise. Nesse sentido,

[...] os signos icônicos não possuem as propriedades do objeto representado, mas reproduzem algumas condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais e selecionando os estímulos que – eliminados os estímulos restantes – podem permitir-me construir uma estrutura perceptiva que possua – com base nos códigos da experiência adquirida – o mesmo “significado” da experiência real denotada pelo signo icônico.²²⁸

²²⁸ ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 102.

Assim, os fotogramas nos levam, através da experiência de espectadores, melhor diríamos de sujeitos inseridos em um mundo centrado no aspecto visual, a notar detalhes que nos trazem possibilidades de análises ímpares. Nesse sentido, observamos que a roupa usada por Oscarito (**Fig. 34**) revela que aos traços do caipira já estão misturados aspectos do ambiente urbano (sua blusa é de um time carioca).

Além disso, também notamos a semelhança aferida entre a película de Orson Welles e a de Manga, quando se referem à apresentação do protagonista – o abrir e fechar da janela. Esse movimento, acompanhado de um estampido, revela-nos a própria câmera de filmagem, com sua abertura retangular em uma placa opaca, que delimita a área a ser projetada. Nesse sentido, percebemos que o código cinematográfico trabalha com aspectos também consolidados na literatura. Não deixa de ter suas metáforas, seus flashbacks, digressões e outras técnicas que se aproximam.

Nesse sentido, Oscarito não deixa de ser um ator em palavras, que nos permite recriar imagens, personagens, símbolos e signos, representando não só a possibilidade dos nossos códigos perceptivos, como a nossa experiência, que revela-nos a nossa identidade e a da época, da década de 1960. Desse modo, Oscarito, assim como outros consagrados atores,

[...] es un artista que tiene por materia prima los movimientos de su propio cuerpo y los utiliza ficticiamente como el escultor hace con el mármol y el pintor con la tela y los colores. No es – dice Sartre – el personaje que se realiza en el actor, sino el actor que se irrealiza en su personaje.²²⁹

Partindo dessa linha de pensamento, o ator, no caso Oscarito, tem as sílabas em seus pequenos gestos, acompanhados de movimentos corporais mais amplos, compondo palavras, associadas a sua voz e aos seus sentimentos, escrevendo, assim, um texto verbal e visual. A tessitura de Oscarito, abordada no primeiro capítulo e retomada no quarto, rompia muitas vezes com a lógica dos tipos sociais que deveria assumir, bem como com os modelos colocados pela comédia e pelos diretores. Dessa forma, Anastácio Fortuna não é o caipira do interior de São Paulo, nem do interior de Minas Gerais. Pode até trazer traços desses indivíduos. Embora, sua roupa, sua fala, bem como as ladainhas que fazem parte do filme, transmitam-nos a ideia de um jeca carioca. Além

²²⁹ LAFFAY, A. **Lógica Del Cine**: creación y espectáculo. Tradução de Fernando Gutiérrez. Barcelona: Labor, 1966, p. 145.

disso, de um jeca próprio do ator: diferente do sujeito sério que era visto fora dos sets de filmagem, Oscarito desfazia-se dessa postura da melhor forma possível para criar os seus personagens. No cinema estava, para o contentamento de todos, o seu avesso; era diferente do sujeito sistemático, preocupado com as contas, com a casa e com uma postura católica.

Nas telas fazia o jeca alegre, diferente do moribundo e tristonho caipira, que vemos nos distintos segmentos artísticos. Aliás, diante do seu achado, Anastácio Fortuna tenta penhorar seu maior bem, o suposto Sputnik. Na Caixa Econômica Federal ou mesmo nos outros departamentos públicos, comandados pelo governo, vemos a morosidade e a falta de empenho dos funcionários. Nada funcionava, desde o Departamento de Pesquisas Interplanetárias (DPI), no qual todos saíram para o café, até nos próprios bancos. A fala da esposa de Anastácio é certa: “Mas nessa sessão ninguém trabalha! Todos foram ao café?” Melhor e mais ferina é a crítica que depreendemos da fala do funcionário, que aponta um problema agravante da época: “Já que ninguém compra o nosso café, nós mesmos compramos”. Além do ciclo do café que, entre suas ascensões e quedas, influenciava diretamente a economia brasileira da época, vemos também a nossa “eterna” dependência do setor agrário. Em plena década de 1960, éramos, mesmo diante dos esforços de Juscelino Kubistchek, uma nação de industrialização restringida – dependíamos sempre do setor primário.

Dioclécia Fortuna (Zezé Macedo), mulher de Anastácio, é a simbólica mulher do interior, que sonha com o “glamour” das colunas sociais, aspirando a ser uma fina donzela em Copacabana. A propósito, o sobrenome dos dois representa a própria contradição em que vivem no dia-a-dia: dinheiro só mesmo no nome. Nesse sentido, o achado do casal traria o tão esperado reconhecimento da esposa, como também poderia dar um galinheiro novo e rentável a Anastácio. As notícias caminharam ligeiras e logo todos estavam sabendo do incidente ocorrido no quintal do Senhor Fortuna. O jornalismo e a publicidade, que parecem ser em um primeiro momento os temas centrais de Cidadão Kane, também são amplamente abordados por Manga, demonstrando que, até nos grotões brasileiros, os costumes divulgados nos matinais tinham efeito.

Jacinto Pouchard, interpretado por Cyll Farney, nos é apresentado, primeiramente, como o repórter das dondocas. A alta burguesia, em contato com o jornalista, é desvelada em sua futilidade: as madames queriam fazer campanhas para deixar “as criancinhas felizes e saudáveis”, dando-lhes pipocas. Nelson, como era

conhecido Jacinto, era obrigado a escutar comentários do tipo: “Imagine tudo que é criancinha por aí comendo pipoca!”.

No entanto, a sua carreira ganha um novo rumo após receber a notícia de Dorinha (Neide Aparecida). Funcionária da Caixa, a namorada de Nelson conta-lhe um grande furo, que poderia ser de interesse do jornalista: “O Sputnik havia caído no Brasil”. Diante da notícia, temos o alvoroço dos russos, que comemoram o achado com a literatura dos dirigentes do poder: uísque e champanhe. Aliás, quando o chefe dos espões russos (Hamilton Ferreira) pega as garrafas de bebida, vemos em seu armário uma coca-cola. (**Fig. 35 e 36**) Tal crítica, que assinala o quanto o sistema socialista já havia sido invadido e corrompido pelo sistema capitalista, também nos é apresentada na cena anterior, quando o general, defendendo o seu regime, trava o seguinte diálogo com dois camponeses (**Fig. 37 e 38**):

(Foco no chefe dos espões russos, com um fundo marcado pelo símbolo do comunismo)

Chefe: Falai companheiros!

Camponeses: Já entregamos todo o leite e o queijo à cooperativa e o que ganhamos só dá para sustentar as vacas.

Chefe: Camaradas, o nosso regime é um regime de lutas e de sacrifícios! Expurgamos do nosso dicionário a palavra interesse. O que vocês têm é o suficiente!

Camponeses: E nós vamos viver de quê?

Chefe: Vocês produzem leite e queijo como as vacas?

Camponeses: Não!

Chefe: Então, como quer ter o homem o mesmo privilégio das vacas! Na nossa região ganha quem produz. Só assim teremos um Estado Forte, para realizar nosso ideal: Dominar o Mundo!²³⁰

Não é difícil notar, através do diálogo taquigráfico, o descaso com que o regime socialista, a partir dos anos de 1950, tratava os membros que não fossem do partido dos dirigentes. Os cidadãos comuns eram tratados como animais, só interessando ao partido quando geravam lucros excedentes, algo típico do regime capitalista. Assim, um estado forte só se consolidaria caso houvesse uma produção eficaz, importando só aqueles que tivessem essa possibilidade. As cooperativas sugavam os produtos produzidos pelos camponeses, mas não lhes davam retornos para a sobrevivência.

²³⁰ Diálogo extraído do filme: **Nem Sansão Nem Dalila**, Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1954. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

Dessa forma, não é difícil entender que os riscos assumidos pelo estado soviético recaíam mais em iniciativas individuais do que em empenhos coletivos, tornando o ideal de “ausência de interesses” insustentável. Enquanto os plutocratas, a partir da película, bebiam champanhe francês e coca-cola, o resto da população não deixava de passar por uma condição deplorável e prévia da sociedade capitalista: quem produz mais recebe mais. Para finalizar essa cena, quem indica o lugar onde havia caído o Sputnik são os próprios campônios, assinalando a ignorância do chefe dos dirigentes. Assim, quebra-se todo o ideal de que a classe dos dirigentes seria capaz de trazer consciência ao restante da população, anulando indivíduos comuns, capazes de também refletirem sobre os acontecimentos ali colocados.

De outro lado, Manga nos apresenta os americanos. Esses parecem ser mais “tolos” do que os próprios russos. Querendo trazer ao Brasil “a política da boa vizinhança”, fincada em seus próprios interesses, revelam o descaso que, no período da década de 1960, os países desenvolvidos tinham em relação aos abnegados países da América do Sul. Isso é deflagrado quando, comicamente, a película revela também, por parte dos americanos, o desconhecimento da localização geográfica brasileira.

Primeiro, o líder americano de desenvolvimento científico (Tutuca), questiona-se o porquê do satélite não ter caído nos EUA, já que sempre os norte-americanos foram tão privilegiados. Em seguida, ele e seus subordinados, questionam-se onde ficaria o Brasil. Um deles diz lembrar-se do nome em uma saca de café, levando o líder a dizer que o nosso país ficaria lá pela Malásia. Em contrapartida, um dos espões (Jô Soares) diz que o Brasil é a capital de Buenos Aires, colocando a Argentina à frente da nação brasileira, tanto na economia como na política. Enfim, associam o rebolado ao samba, chegando à Copacabana; só a partir disso manifestam um conhecimento bem restrito de nossa localização.

Essa cena é marcada, também, por discursos que discutem a corrida espacial, típica da guerra fria, na qual russos e americanos disputavam não só a proeminência do setor bélico, como também o desenvolvimento científico, predição de quem seria a potência a “dominar o mundo”. O diretor Carlos Manga se refere a essa passagem, e ao filme,

[...] como o seu ajuste de contas com o poder cultural e econômico dos EUA. “Em 1959, confessou, “eu finalmente me conscientizei de que havia sido usado, manipulado, pelos americanos. Por isso, fiz deles os

bandidos do filme. Tive problemas com a Censura pelo modo como satirizei o símbolo máximo dos EUA e até perdi uma bolsa de estudo já prometida”. A Censura implicou com um close da águia americana, desenhada com uma garrafa de coca-cola em suas garras e emoldurada por duas palavras: USA e ABUSA.²³¹

Em meio às duas nações estava a personagem da miss Brigitte Bardot, parodiada e representada por Norma Bengell. Pelos franceses temos a crítica não só dos concursos de miss, mas uma análise crítica de um estereótipo do povo brasileiro amplamente difundido: o mulhengo. Anastácio, que ficara dividido entre as propostas dos russos e dos norte-americanos, que haviam prometido grandes quantias de dinheiro e outros benefícios, acabara esquecendo tudo para estar nos braços da BB. Aliás, uma cena louvável do cinema brasileiro, que rendeu prêmios a Norma Bengell, refere-se a sua dança para seduzir o nosso malandro caipira. (Fig. 39 e 40) Nesse momento, vemos claramente não só a alusão à grande atriz francesa, mas principalmente um resgate do vedetismo, do teatro de revista. O dever de memória impregna-se nessa cena, demonstrando a cumplicidade que as “chanchadas” deviam às revistas. Aliás, das revistas a Atlântida resgatou não só os melhores atores, como os temas e também a tradição musical.

Poderíamos nos questionar, também, se o diretor Carlos Manga, em resposta às críticas dos cinemanovistas, não estaria aferindo à necessidade de uma boa direção ligada aos atores de grande nome e capacidade artística. Foi Manga, juntamente com Cajado Filho, que possibilitou as melhores montagens não só da companhia, mas do próprio cinema. No entanto, ele tinha ciência de que seu trabalho só apareceria se estivesse em amplo contato com o público e para tal sabia da necessidade das grandes estrelas como Norma Bengell.

Por fim, retornando à película, os desmedidos interesses assumidos pelas três nações, levam Anastácio e sua Dioclécia à beira da loucura. Quando fogem para casa, Anastácio, após o conselho do jornalista Nelson, revela onde havia escondido o Sputnik. Todos se alvoroçam, mas não encontram o suposto satélite que Anastácio havia escondido no poço. O sacristão da cidade, vendo aquela fuzarca, mostra o que tinha feito daquilo que achavam ser o Sputnik. Todos se viram para o lugar apontado pelo

²³¹ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.144.

pároco e observam que, na verdade, tudo não passara de um engano: a bolota era, junto a um galo, parte do pára-raios da igreja. (Fig. 41 e 42)

Oscarito, interpretando Anastácio, zomba e dá risadas dos representantes das três nações que ali estavam. Poderíamos dizer que o nosso cômico, com suas gargalhadas e com as suas pernas curvadas, ao aproximar-se dos espiões, zomba da loucura que era a guerra fria. Sua comicidade não só atraía um grande público, mas era genuinamente brasileira, a ponto de chacotear não só os despropósitos políticos e econômicos dos países desenvolvidos, como também a própria cultura forasteira.

A trama fílmica encerra-se com outro travelling, no qual o padre daquela cidadela atravessa a tela, na vertical, acompanhado por uma placa que Oscarito fixa na porta de sua casa (MUDOU-SE) e outra que anuncia o fim da película. (Fig. 43 e 44) As coincidências com o filme de Orson Welles podem ser poucas, só que *O Homem do Sputnik*, foi:

A última chanchada da Atlântida digna de nota, portanto, um exercício de esquizofrenia: uma sátira ao poder americano, usando as mesmas armas de sedução e manipulação da comédia clássica americana. Moral da história: muito do que era bom para os gringos também era bom para Manga.²³²



Figura 35



Figura 36

²³² AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 144.



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44

SÉRGIO AUGUSTO E ROSÂNGELA DE OLIVEIRA DIAS: REVISÕES DA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

DENTRO DO CINEMA, *Assim era a Atlântida*, ao trazer películas importantes do período, como as analisadas acima, representou o primeiro esforço efetivo de romper o silêncio em relação às reais contribuições das “Chanchadas”. Mais do que isso, deixou um documento importante para que comediantes, como Oscarito, fossem revistos ao longo dos anos, resistindo à “rapacidade do tempo”, ao sentido de ausência colocado gradativamente pelo esquecimento dos homens. A essa iniciativa foi acrescida, recentemente, uma contribuição sólida dentro da historiografia, ou seja, a escrita de duas obras que questionaram o lugar dos filmes carnavalescos e dos cômicos daquele período.

Em 1989, Sérgio Augusto, crítico de cinema de diferentes periódicos, como a “Tribuna da Imprensa”, “Correio da Manhã” e o “Jornal do Brasil”, se destacaria da postura da maioria dos redatores desses jornais, lançando na obra *Este Mundo é um Pandeiro* um olhar inusitado, até então, em relação às “chanchadas”: a cultura brasileira teria seu melhor retrato a partir desses filmes; uma imagem ligada aos diferentes costumes do nosso povo e não à reafirmação do nosso suposto subdesenvolvimento cultural. Logo após, em 1993, a historiadora Rosângela Dias, nesse mesmo raciocínio, escreveria a obra *O Mundo como chanchadas*.

A partir dessas duas obras, é possível entender que às distintas práticas do cinema podem-se imprimir configurações clássicas, sendo o período dos musicais da Atlântida e as atuações de Oscarito os mais notáveis em relação às comédias nacionais. Por meio de obras como a de Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, tanto Sérgio Augusto como Rosângela Dias, construíram uma teia interpretativa embasada no riso, perpetuado pela ironia típica à sátira e à paródia, como uma forma de interpretar a maneira que as “chanchadas” liam a realidade das classes sociais brasileiras. Bakhtin, analisando a cultura popular tanto na Idade Média como do Renascimento, a respeito do riso ressaltava:

O caráter universal do riso aparece de maneira particularmente evidente em todos os fenômenos [...] O riso na Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade. Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total [...] É interessante observar que toda paródia, por menor que seja, é construída exatamente como se constituísse um fragmento de um universo cômico que formasse um todo.²³³

Se durante a Idade Média o riso visava num dos seus vários aspectos também à seriedade, principalmente ao construir um mundo próprio contra a Igreja Católica, um estado risível que se debatia contra um estado oficial, isso não era diferente no Brasil das décadas de 1940, 1950 e 1960, guardados é claro os distintos contextos. Em outras palavras, o aspecto risível era sério apenas no sentido de contestação, de libertação, pois, do contrário, prevalecia o tom grotesco, exagerado e debochador. Sob esse mesmo ponto de vista, o “divertimento” divulgado pelos filmes da Atlântida era uma paródia ao poder instalado naqueles anos; um riso acusador, revelando o contraponto colocado entre o “homem comum” e os “donos do poder”. Isso fica evidente quando muitas figuras, como a dos presidentes Getúlio Vargas ou Eurico Gaspar Dutra, eram parodiadas por Oscarito.

Ao riso caricato, satirizando os políticos, aliava-se, baseado no princípio do risível, a festa carnavalesca, que segundo Bakhtin, já na Idade Média, representava o melhor meio de se propagar o descontentamento em relação ao dia-a-dia maçante do sujeito simples. Sérgio Augusto lembra o seguinte: “[...] enquanto os outros procuravam

²³³ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 1993, p. 76.

transplantar para as suas comédias um certo espírito carnavalesco [...] nós brasileiros, além do espírito, tínhamos ao vivo o próprio carnaval”.²³⁴ Refletindo sobre os estudos de Bakhtin, Sérgio Augusto expõe:

[...] Bakhtin tratou a folia carnavalesca como algo mais consequente. Como, enfim, uma cosmovisão alternativa, refratária às hierarquias, convenções e restrições da “vida sem festa” (ou exclusivamente de festas oficiais e religiosas, franzidas pela seriedade e acanhadas por uma restritiva distribuição de papéis entre os seus atores) que os foliões padecem no resto do ano [...] Quando Momo assume o seu trono, uma libertária explosão de alegria abole a ordem “natural” das coisas e alforria um contingente de excluído, presenteando monstros, capetas, e outras figuras nada respeitáveis com o centro de uma farra a um só tempo lúdica e crítica, onde atores e espectadores não se distinguem direito uns dos outros.²³⁵

O excerto propõe-nos uma argumentação interessante: se o nosso carnaval era uma das representações teatrais populares mais espontâneas e contestadoras das hierarquias sociais brasileiras, os musicais carnavalescos da Atlântida, além de apresentarem tais características, traziam um contato direto entre atores e receptores. Os personagens de Oscarito, ao refletir o universo dos espectadores, não acentuavam um teor maniqueísta, visto em muitos comediantes (o pobre bonzinho e o rico malvado), mas sim uma mistura. Isso garantia uma margem de interpretação que concedia aos espectadores diversas possibilidades de identificação. Por mais que seus personagens contestassem características que ditavam os costumes da burguesia da época ou mesmo as atitudes tomadas por governantes, a construção de suas figuras não apresentava uma dicotomia tão delimitada; estava ao lado do povo, mas também se colocava, como no filme *Nem sansão nem Dalila*, na posição de um tirânico e até de um burguês, como na película *Pintando o Sete*.

Como demonstra Sérgio Augusto, através das “chanchadas” analisadas em sua obra, protagonizadas pelo filho dos Teresa Dias, rompia-se a ordem natural de um cinema tido como sério. Novamente, para tecer tais comentários, o crítico de cinema inspira-se na obra de Bakhtin, que:

[...] julgava impossível compreender a fundo e sob todos os aspectos a literatura e as utopias da Renascença e do barroco sem conhecer a concepção do mundo às avessas do carnaval. A observação também é

²³⁴ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 72.

²³⁵ Idem, p. 72.

valida para as nossas chanchadas, que de forma momesca viraram determinadas normas do cinema sério de pernas pro ar, debocharam de nossa incapacidade para reproduzir a contento o padrão de excelência técnica das cinematografias hegemônicas e – a exemplo de Rabelais e da mitologia carnavalesca – recuperaram a imagem mais prazenteira do inferno e seu mais ilustre inquilino.²³⁶

No livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o escritor Rabelais é, para Bakhtin, um dos mais expressivos representantes do riso carnavalesco na literatura mundial. Em *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua* (“Os horríveis e apavorantes feitos e proezas do mui renomado Pantagruel, rei dos dipsodos, filho do grande gigante Gargântua”), publicado em 1532, François Rabelais cria um espaço, no qual o gigante Pantagruel, desprovido de qualquer escrúpulo (sendo seu maior prazer tacar sal na boca dos bêbados que adormeciam nas ruas), representa a ausência de governantes e governados. Esse lugar, no qual tudo era permitido (“faça como queira”), assim como o carnaval, numa ironia às perseguições eclesiásticas, proclamava e reivindicava uma liberdade às pessoas em relação às superstições da Idade Média, propagadas pela Igreja numa forma de manter seus fiéis.

Valendo-se da mesma linguagem desaforada, utilizada por Rabelais, que tange o grotesco, num tom ridículo ou extravagante, as “chanchadas” não deixaram de propor, através do riso, uma crítica ao cenário brasileiro, muitas vezes, desprovido de liberdades, fossem elas no campo artístico ou mesmo político. Poderíamos de forma ousada dizer que, assim como Rabelais representou o autor mais vivaz em relação a uma literatura risível, Oscarito representou o ator brasileiro que melhor explorou os artifícios do riso. A obra de Sérgio Augusto, nesse sentido, é extremamente significativa ao resgatar a figura do cômico, contribuindo, ao apresentar releituras dos filmes da Atlântida, para reavaliar seu lugar dentro da história do cinema nacional. Dessa maneira:

Os truques que trouxe do circo – as caras e bocas, as repentinas piruetas, o andar vaivém – foram lapidados (e “palitados”) em teatros, cassinos, e repetiram em Montevidéu e Buenos Aires o mesmo sucesso daqui. Nem depois que aderiu ao cinema Oscarito negligenciou o contato direto com o público. Além de integrar todas as grandes companhias teatrais dedicadas à comédia (Jardel Jércolis,

²³⁶ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 73.

Manuel Pinto, Antônio Neves, Walter Pinto, Beatriz Costa, Luiz Iglésias e Freire Júnior), chegou a ter sua própria trupe.²³⁷

Ainda sobre sua habilidade em parodiar grandes personalidades do cinema norte-americano e a respeito da visão que Grande Otelo tinha do colega, Sérgio Augusto incorpora, em sua obra, os seguintes comentários:

Grande Otelo lembra-se de Oscarito como um sujeito metódico, como um “excêntrico”, que mantinha uma mala cheia de roupas antigas para usar nos filmes. Perfeccionismo é outra palavra muito aplicada ao ator pelos seus contemporâneos. Pontual e aplicado, esmerava-se no serviço. Gastou uma noite inteira repassando uma cópia de Gilda até descobrir que o segredo para se imitar Rita Hayworth estava nos ombros da atriz – e o provou numa cena de *Este mundo é um pandeiro*. Mesmo sem Otelo (e até sozinho), enriqueceu cenas sem maiores perspectivas humorísticas, às vezes com um simples gesto ou um esgar de espanto, pavor e desapontamento. Jamais desperdiçava uma cena que já possuísse, no papel, alguma potencialidade cômica.²³⁸

Diferente das críticas de época, analisadas no segundo capítulo, raríssimas vezes refletindo sobre os procedimentos cômicos de Oscarito, Sérgio Augusto nos fornece os primeiros passos para rever as “potencialidades cômicas” do ator. Abre possibilidades para futuros trabalhos, como esse, que pretendem propor reflexões que sugiram possíveis exercícios e técnicas capazes de dar ao ator um humor autêntico diante de textos ou roteiros simples. A propósito, a obra *Esse mundo é um pandeiro* desvenda caminhos, através de fontes como as obras de Bakhtin, que sugerem possibilidades de ver o trabalho de Oscarito associado a um universalismo cômico que se manifesta “[...] da maneira mais impressionante e lógica nas formas de ritos e espetáculos carnavalescos e nas paródias com eles relacionadas”.²³⁹ Aliás, Oscarito não parodiava apenas grandes personalidades, como Rita Hayworth (a personagem Gilda) ou Getúlio Vargas, mas o meio social no qual estava inserido, fazendo com que paródia e comédia se fundissem num único objetivo: “ridendo castigat mores”.

A historiadora Rosângela Dias, na obra *O Mundo como Chanchadas*, também ancorada na ideia bakhtiniana da subversão por meio do riso e do carnaval, reforçaria os

²³⁷ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.195.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 1993, p. 76.

argumentos de Sérgio Augusto, ao tornar evidente que: “[...] o principal meio que as chanchadas encontraram para interpretar o mundo das classes populares foi o deboche, a sátira e a paródia, promovendo uma verdadeira carnavalização do modo de vida destas populações”.²⁴⁰

Ao longo de seu trabalho, seguindo as reflexões de Bakhtin, são nítidas as passagens que trazem uma comparação entre os rituais cômicos e o próprio cinema. Segundo a autora, nas “chanchadas” a “[...] ideia de rito aparece duplamente. Primeiro porque ir ao cinema pode ser considerado um ritual. E depois, as chanchadas ao carnalizarem a sociedade, tornam-se um ritual carnavalesco que procura colocar o mundo às avessas”.²⁴¹ Na verdade, trazer essa inversão por meio da sátira e da comédia seria uma forma de dizer que os filmes cariocas nunca seriam encarados como algo oficial, como películas históricas que faziam apologia ao governo. Baseada no riso, as “chanchadas” jamais representariam um objeto de opressão ou, se apropriando das palavras de Bakhtin, de “embrutecimento do povo”. Sob esse ponto de vista, diretores e atores:

[...] ao usarem o cômico, a sátira, ao privilegiarem a comédia, o riso, não participavam do que podemos chamar de ideologia da seriedade, que qualifica o sisudo como positivo, que identifica sisudez e saber. As chanchadas não tinham limites em suas críticas ao poder, sendo um látigo mais cortante quanto enlouquecido e sem tutores [...] Usando a comicidade, as chanchadas comentaram, satirizaram e criticaram certos aspectos da sociedade brasileira de forma bastante veemente, como a falta d’água e de luz, de feijão, de dinheiro, a burocracia do funcionalismo público. Expunham uma visão irônica e popular da “alta sociedade”. As chanchadas eram filmes críticos que faziam um tipo de sátira muito ligada à vida cotidiana.²⁴²

A “ideologia da seriedade”, apontada pela autora, reporta-se, como já salientado nessa pesquisa, a muitos projetos políticos e culturais ligados a intelectuais que, por meio da universidade, propagaram uma mentalidade pedagógica associada sempre a um aspecto circunspecto. Negando a existência de uma cultura brasileira, os intelectuais e a elite cinematográfica repudiavam atuações simples que, segundo eles, não refletiam a complexidade do brasileiro. Fruto de uma visão clássica de cultura,

²⁴⁰ DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como Chanchada**. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 11.

²⁴¹ Ibid., p. 44.

²⁴² Ibid., p. 35.

como revela Bakhtin, para esses estudiosos “[...] o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições [...] Em contraponto, o riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso”.²⁴³

Em virtude disso, propagar preceitos educativos dar-se-ia facilmente pelo sério e não pelo riso, embora esse também tivesse sua faceta de “seriedade”, de “liberdade”; nas academias e mesmo nas escolas o poder estabelecido entre professores e alunos seria mantido, até o final da década de 1970, por meio de uma linguagem que mais restringia os discentes do que libertava, sendo essa, por muito tempo, uma forma violenta de ensino, ou seja, uma obrigação, uma imposição.

Opressão e interdição eram atributos que não cabiam aos personagens de Oscarito. Por meio deles, as “chanchadas” conseguiam ser mais diretas e até mais didáticas, a fim de discutir problemas sociais como os citados por Rosângela Dias. Como ainda salienta a autora:

[...] o próprio cômico Oscarito tinha consciência desse toque de humanidade que conferia aos seus papéis, transformando-se em alguém muito íntimo do povo; um personagem capaz de sofrer, de rir, de se decepcionar com as coisas de menor importância da vida, com os fatos do dia-a-dia.²⁴⁴

Desse ponto de vista, notamos na obra de Sérgio Augusto e na de Rosângela Dias, ao contrário de outros trabalhos da historiografia do cinema brasileiro, uma escrita que privilegiou as características das “chanchadas”, dos seus atores, em consonância ao homem daquela época, procurando defini-lo segundo seus costumes, gostos, ou seja, seguindo seus aspectos culturais.

A recepção e a estética que regia o gosto do espectador, colocado no centro de tais trabalhos, dá-se na descrição de músicas apreciadas no período dos filmes carnavalescos, em relatos sobre a vida urbana e até sobre o olhar feminino com respeito às atrizes da Atlântida. Se no livro de Sérgio Augusto encontramos estampadas notícias voltadas ao universo feminino e masculino, como publicidades de geladeiras da GE (General Electric), anúncios que diziam respeito ao corpo feminino e ao primeiro filho,

²⁴³ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 1993, p. 78.

²⁴⁴ DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como Chanchada**. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 22.

propagandas da “Quaker Oats”, exercícios para melhorar a aparência física e cartazes dos atores mais aclamados pela população,²⁴⁵ na obra de Rosângela Dias há alusões sobre o sonho de mulheres que pretendiam adentrar não só no mercado econômico, mas no mundo artístico.²⁴⁶

Não obstante, esse campo de expectativa, tanto de homens como de mulheres, que sonhavam em participar dos famosos filmes, não foi negligenciado pelos diretores da Atlântida, como demonstra a historiadora Rosângela Dias. Assim, como muitos atores vinham do povo, como Dercy Gonçalves, Oscarito e Grande Otelo, o grande público não só manifestava intimidade com esses comediantes como também pretendia ser um deles. Nos casos mais expressivos,

[...] esses artistas se tornam para a imaginação coletiva personagens de ficção, como nos contos de fadas, num contexto quase mitológico. Os grandes artistas cinematográficos simbolizam e exprimem, em última análise, um sentimento coletivo. Ao terem suas vidas vasculhadas e transportadas para as revistas de cinema, num clima de contos de fada, passam a servir de exemplo para o público, numa mistura entre o ator e o personagem interpretado.²⁴⁷

Seguindo esse raciocínio, a memória do indivíduo daquela época era influenciada por um conjunto de atividades relacionadas ao cinema, como a publicação de revistas, fotos, cartazes, divulgações em rádio, que tornavam os atores familiares. A vida das “estrelas”, fora das telas, era revelada por meio de entrevistas e fotos divulgadas nas revistas de grande veiculação. É por esse motivo que o cinema, ao ser produzido no seio de uma sociedade, revela-nos suas ideologias:

[...] o filme nacional tem outro efeito. Ele é oriundo da própria realidade social, humana, geográfica, etc., em que vive o espectador; é um reflexo, uma interpretação dessa realidade (boa ou má, consciente ou não, isso é outro problema). Em decorrência, o filme nacional tem sobre o público um poder de impacto que o estrangeiro não costuma ter. Há quase sempre num filme nacional, independente de sua qualidade, uma provocação que não pode deixar de exigir uma reação do público.²⁴⁸

²⁴⁵ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 45-48.

²⁴⁶ DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como Chanchada**. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 84.

²⁴⁷ Ibid., p. 24.

²⁴⁸ BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Ensaio sobre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Cia. das letras, 2007, p. 32.

Por essa e outras razões, obras como a de Sérgio Augusto e Rosângela Dias foram tão eficientes ao questionarem o papel do filme nacional, no caso as “chanchadas”, demonstrando a realidade social na qual estava inserido o espectador da época. Acrescenta-se a isso, a retomada de figuras cômicas importantes, como Oscarito, que manifestaram um vínculo estreito com o público, ora pela popularidade ora por atuações que refletiam a aptidão estética da população. Performances que merecem análises acuradas, a partir de caminhos abertos por pesquisas como *Esse mundo é um Pandeiro* e *O Mundo como Chanchadas*.

BIOGRAFIAS DE OSCARITO

DEVERIA SER SUFICIENTE, após a exposição da vida de Oscarito, por meio das duas biografias que nós temos hoje, *Oscarito: o riso e o siso* (2007), de Flávio Marinho, e *Oscarito: nosso Oscar de Ouro* (1990), de Elias Fajardo, apenas completar a leitura de tais obras com análises referentes ao campo da história. Contudo e como tudo, as obras, bem como seus autores, contextos e palavras, têm os seus quês, os seus “comos” e, muitos diriam de melhor forma, os seus porquês.

A par disso, salientamos, de antemão, que, inicialmente, em 1990, quando se completava 20 anos da morte de Oscarito, Fajardo compõe a primeira biografia do ator num intento de lembrá-lo, resgatá-lo. Já em 2007, com reflexões mais apuradas e embasadas nos novos paradigmas colocados por Sérgio Augusto, Flávio Marinho traria uma obra biográfica mais complexa, mais detalhada, atestando o nosso dever de memória em relação aos atores que compuseram as cenas do nosso passado. Ainda mais, a verdadeira contribuição desses autores, não tão preocupados com o trato com as fontes e com uma escrita típica ao ofício do historiador, foi apresentar, a um público mais amplo (não só a leitores do meio acadêmico), a figura de Oscarito.

Segue-se a isso a “febre biográfica” que levou leitores de distintas áreas e gostos estéticos variados a apreciarem esse tipo de gênero. O entusiasmo visto, atualmente, atesta também a característica do recente público perante imposições do nosso meio. Como revela o historiador François Dosse, na obra *O Desafio Biográfico*:

O entusiasmo atual atesta assim algumas expectativas fundamentais. Ao sabor que o público espera encontrar na leitura de uma biografia localizada em determinada época e na maneira toda única como a personagem a atravessou, convém, ao que parece, acrescentar outra

dimensão, mais básica, mais existencial. Podemos invocar aqui a pesquisa clássica da reafirmação do eu, da busca de modelos de vida. Numa época em que a morte é assunto proibido, conforme bem percebeu o historiador das mentalidades Philippe Ariès, a leitura de *Vidas* pode ser encarada como uma *ars moriendi*, um modo de familiarizar-se com a morte, de aceitá-la pondo-se no lugar daqueles que desaparecem.²⁴⁹

Nesse sentido, por mais que as pessoas se apeguem a esse tipo de leitura por motivos ligados às questões existenciais, as biografias, sejam de historiadores ou não, não deixam de gerar uma parte de memória, conservando traços do passado para o consumo dos leitores. Junto ao nosso dever de não nos esquecermos de um fato ou de alguém há uma verdadeira denotação moral, a proposição de pesquisas e obras relacionadas à nossa identidade, revelando personagens, como Oscarito, que sugerem modelos não só à nossa projeção enquanto agentes culturais, mas às nossas reflexões. Nesse sentido, entendemos que resgatar o esquecido também não deixa de ser uma forma de revelar a identidade de um povo. Para entendermos melhor esses conceitos, voltemos à obra de Paul Ricoeur.

Através da obra de Ricoeur, *A Memória, a história e o esquecimento*, entendemos a diferença entre as biografias de historiadores e de biógrafos que não possuem formação na área. Para o filósofo, representar e reavaliar o passado são tarefas confiadas à “custódia do historiador”, ofício também suscetível aos processos de esquecer e recordar. Assim, o esquecimento revela não só a ausência de alguém, mas uma de suas imagens mais caras ao ser: ele é o emblema da vulnerabilidade da condição histórica daquele que é rememorado e de quem rememora. “Há esquecimento onde houve rastro”,²⁵⁰ por isso o ato de olvidar está vinculado à memória e a certa pretensão de fidelidade ao passado, sendo seu pólo oposto.

Além disso, o esquecimento não apresenta apenas um aspecto negativo; “[...] há uma figura positiva do esquecido”.²⁵¹ Na verdade, averiguando os motivos do porquê determinado sujeito foi esquecido, fazemos um “balanço de fiabilidade com o passado”. Dito de outra maneira, verificamos e reavaliamos a construção de memórias que ora privam por enaltecer determinados fatos e personalidades, deixando muitos sujeitos e

²⁴⁹ DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009, p. 18.

²⁵⁰ RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 300.

²⁵¹ Ibid.

suas histórias de lado, ora atestam uma existência inconsciente do recordar-se, ou seguindo o que pontua Ricoeur, a busca de persistência em existir. Assim para que não estejamos sempre passíveis perante a esse esquecimento, relembramos a citação já realizada de Rousso nesse trabalho, no qual “resistir à alteridade” é também um elemento essencial da nossa identidade, “da percepção de si e dos outros”. Seguindo as ideias de Pollack:

Aqui sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.²⁵²

As duas biografias aqui analisadas, tanto a de Flávio Marinho como a de Elias Fajardo, não deixam dessa forma de revelar esse sentimento não só dos biografados, mas daqueles que biografam. A imagem apresentada de Oscarito não deixa de ser o trabalho sobre distintas memórias: a da época, a dos dias atuais e a do próprio biógrafo.

Nesse sentido, por mais relevantes que se tornaram tais trabalhos, em algum grau, assim como as palavras, as obras, umas solenes, interpelam-nos, por intermédio dos autores e dos leitores, de forma presumida, pomposa, dando-se importância, como se fossem fadadas às grandes coisas, e, quando observadas, não eram mais do que um curso de água estanque incapaz de movimentar um monjolo; outras, diferentemente, parecem ser corriqueiras, mas são capazes de instigar e propor mudanças imprevistas. Assim, é necessário um esboço crítico, um sumário que aborde alguns “problemas” que temos com as obras biográficas de Oscarito, não deixando de salientar, contudo, a importância que essas trouxeram para rememorar o autor, impedindo que ele seja olvidado.

Da obra de Flávio Marinho, apoiada sobre uma densa pesquisa de fontes documentais, como entrevistas, filmes, jornais e livros que versam sobre o teatro de revista, sobre as “chanchadas” e a disciplina histórica, chegamos à de Elias Fajardo, que, segundo Marinho, trata-se de uma pequena obra, porém “simpática”. Intrigante é o fato de Flávio Marinho organizar sua obra seguindo o modelo abordado, primeiramente,

²⁵² POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 205, 1992.

por Fajardo, citando-o rapidamente; faz referência ao primeiro biógrafo em apenas quatro linhas, no máximo. Aliás, a organização das duas obras vale-se de uma estrutura adotada, anteriormente, por Brício de Abreu, na obra *Esses populares tão desconhecidos* (1963), e evidente nas entrevistas concedidas ao museu da imagem e do som, no ano de 1968.

Inquieta-nos, ainda, o fato de Flávio Marinho utilizar citações, referenciais teóricos e entrevistas que já estavam presentes na obra *Oscarito: nosso Oscar de ouro*, sem que haja menção prévia a essa obra. Além disso, ideias que tangem à nacionalidade (a dicotomia: o espanhol e o brasileiro), à comparação entre Chaplin e Oscarito, às influências de outros artistas na vida do comediante, já haviam sido utilizadas, não sendo, então, originais como parecem. Notamos a semelhança até no uso dos mesmos sintagmas nominais, como o mundo transfeito em palco, a alegria das chanchadas e as lembranças de Margot Louro, mulher do cômico.

Fajardo, assim como Flávio Marinho, de forma tradicional, divide sua obra em atos: o circo, o teatro e o cinema. Na segunda parte, trata das lembranças da mulher do comediante, Margot Louro e, por fim, aborda o olhar do diretor Carlos Manga quanto às atuações de Oscarito. No livro, *Oscarito: o riso e o siso*, Marinho, apesar de ser mais criterioso quanto aos fatos históricos, que envolveram o contexto no qual esteve inserido o comediante, e perspicaz na utilização de entrevistas e técnicas artísticas, não deixa de ampliar o esquema seguido na primeira biografia, passando pela arte circense, teatral e, por fim, cinematográfica.

Na obra do jornalista e advogado Flávio Marinho, publicada no ano de 2007, avalia-se que as fontes essenciais da vida de Oscarito alinhavam-se em torno de duas personagens, representando uma, o espanhol, definido pelo rigor religioso, e outra, o brasileiro, o malandro carioca desprovido de regras.²⁵³ Mesmo em nossa sociedade

²⁵³ Isso pode ser verificado no capítulo, *Entre o samba e o Flamenco*, no qual o autor diz: “O fatalismo espanhol misturado à convivências religiosas afro-brasileiras mexiam com a cabeça de nosso herói de dupla nacionalidade”. Em outro trecho, quando Oscarito confessa que já na infância quebrava vidraças e era um típico malandro carioca, Marinho questiona: “Bom, por esse lado de quebrar vidraça, levar bofetão e dar pontapé, não resta a menor dúvida. Mas que malandro carioca é esse que permaneceu casado com a mesma mulher – a atriz Margot Louro – durante 36 anos, sempre jurando sua fidelidade, até que se prove, realmente, oficialmente, o contrário? Que malandro carioca é esse que era abstêmio, só vivia para o trabalho, a família e o lar, longe de qualquer boêmia? [...] Parece mais coisa de um bom e tradicional espanhol. Curiosamente, no entanto, na hora em que pisava num set de filmagem e um diretor de cinema gritava “ação!”, entrava em cena um demônio de irreverência, criatividade e comunicação popular, completamente despidorado e sem medo do ridículo. Coisa de artista brasileiro, talvez?”. MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 13.

ocidental, na qual o pensamento pauta-se na dicotomia (Profano X Sagrado; Deus X Diabo; Ódio X Amor; Mulher X Homem; Noite X Dia), temos ciência de que não há como pensar o domínio do religioso sem o peso do profano, da malandragem misturada à bondade, recorrentes até mesmo em nossas divindades.

Simultaneamente, dividir a figura de Oscarito, na dicotomia do espanhol e do brasileiro, seria uma forma de anular traços que lhes são típicos e independentes da região onde nasceu e da religião católica espanhola. Assim como Oscarito deveria ser visto de corpo inteiro, pois ele interpretava utilizando todo o seu corpo, seria melhor notado, por Marinho, não de forma dividida, mas numa fusão da sua arte e da sua vida. As condições sociais, como o nascimento, a terra natal, e as influências culturais sofridas no Brasil, no início do século XX, são importantes, mas não determinam sozinhas certos traços da personalidade do biografado. Nessa ótica,

[...] as biografias individuais só despertam interesse quando ilustram os comportamentos ou as aparências ligadas às condições sociais estatisticamente mais frequentes [...] na verdade, a biografia não é, nesse caso, a de uma pessoa singular e sim a de um indivíduo que concentra todas as características de um grupo. Aliás, é prática corrente enunciar primeiro as normas e as regras estruturais (estruturas familiares, mecanismos de transmissão de bens e de autoridade, forma de estratificação ou de mobilidade sociais etc.) antes de apresentar os exemplos modais que intervêm na demonstração a título das provas empíricas.²⁵⁴

Não é difícil notar, nas duas obras aqui tratadas, a preocupação com as normas e as regras estruturais que parecem definir a vida de Oscarito. Já no início de suas obras, tanto Marinho como Fajardo, aparentam estar mais preocupados em relação à estrutura da família, à tradição circense, à influência, vinda dos tios e dos pais, que parecem vaticinar toda a vida do comediante e, ainda, ao longo de toda a obra, à inquietação por deixar clara a ascensão financeira e social de Oscarito, descrevendo seu destaque econômico em relação aos outros artistas. Ainda mais, as estruturas de análise como a brasilidade, a popularidade, o carnaval e o samba parecem prescindir ou melhor vir antes da apresentação do que foi Oscarito artisticamente.

Mesmo que Flávio Marinho e Elias Fajardo levantem aspectos e fatos históricos para contextualizar as suas biografias, isso se dá de maneira linear e pouco

²⁵⁴ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERRERA, Marieta de Moraes. (Orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 174-175.

aprofundada. A biografia segue dessa forma uma história em progresso, não só em relação ao comediante, como também em relação aos acontecimentos históricos que são atrelados à sua trajetória. Mormente, na obra de Marinho, o autor passa de ano em ano, citando anedotas tanto culturais como políticas, um amontoado de fatos e informações pouco trabalhadas. Não poderíamos esperar o contrário, visto que a sua formação, assim como a de muitos biógrafos, inclusive Elias Fajardo, não é na disciplina histórica.

Quanto aos trabalhos artísticos, tanto em uma biografia como na outra, é como se todas as obras cinematográficas ou teatrais do ator caminhassem da imaturidade artística à plenitude cênica. Há sempre peças marcos ou filmes que são eleitos como o fausto da carreira artística, impossibilitando muitas vezes a visualização de obras que, conseqüentes ou anteriores a essas, sob uma análise acurada, também alcançariam notoriedade crítica. No teatro, *Rumo ao Catete*, com direção de Iglesias e Freire Júnior, acompanhado dos compositores Custódio Mesquita e Mário Lago, consagrou-se pela grande acolhida, tornando esses espetáculos, segundo Marinho, uma verdadeira façanha histórica. No cinema, são muitos os filmes que levam à ideia de progresso artístico: *Tristezas não pagam dívidas* (1944), *Este mundo é um pandeiro* (1947), *Carnaval no fogo* (1949), *A dupla do barulho* (1953), *Nem Sansão Nem Dalila* (1954) e, notoriamente, *O homem do Sputnik* (1959).

Ainda, quanto ao trato com a história, as duas biografias apoiam-se em um contexto histórico quase didático. Passagens da história do Brasil, que revelam fatos cristalizados e pouco revistos, como a ditadura getulista e a censura promovida durante esse governo, são apresentadas de maneira superficial. No entanto, os dois trabalhos insistem em “amontoar” acontecimentos, que muitas vezes não estavam ligados a vida do comediante, só para preencher lacunas que poderiam ter sido mais bem completadas pelo trato com a documentação. Esse tipo de biografia, que se escora no contexto, acredita, ser a época, o meio e a ambiência, como lembra Levi, “capazes de caracterizar uma atmosfera que explicaria a singularidade das trajetórias”. Mas o contexto, como ainda ressalta o autor francês,

[...] remete, na verdade, a duas perspectivas diferentes. Por um lado, a reconstituição do contexto histórico e social em que se desenrolam os acontecimentos permite compreender o que à primeira vista parece inexplicável e desconcertante. É o que Natalie Zemon Davis define, aludindo a seu trabalho sobre Martin Guerre, como “reintroduzir uma prática cultural ou uma forma de comportamento no quadro das práticas culturais da vida no século XVI”. Do mesmo modo, a

interpretação proposta por Daniel Roche para compreender seu herói, o oficial de vidraria Ménétra, tende a normalizar comportamentos que perdem seu caráter de destino individual na medida em que são típicos de um meio social (no caso, o do *compagnonnage* e dos artesãos franceses do final do século XVIII) e que afinal contribuem para o retrato de uma época ou de um grupo. Portanto não se trata de reduzir as condutas a comportamentos-tipos, mas de interpretar as vicissitudes biográficas à luz de um contexto que as torne possíveis e, logo, normais. Por outro lado, o contexto serve para preencher as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas cuja vida apresenta alguma analogia, por esse ou aquele motivo, com a do personagem estudado.²⁵⁵

Nesse sentido, entendemos talvez o desconhecimento dessas teorias por parte de muitos biógrafos e as dificuldades que encontram os historiadores ao tecerem suas biografias. Nas duas obras sobre o comediante as analogias entre cômicos, como Oscarito, Grande Otelo e Charles Chaplin, preenchem um espaço que talvez fosse mais bem utilizado caso os escritores se debruçassem sobre características que tangem o trabalho do ator. Analisá-lo por meio de suas expressões corporais, por meio de teorias como as de Bergson, Propp, Bakhtin, respaldadas no riso e de métodos de preparação e formação do ator, por meio de Stanislavski, talvez trouxessem contribuições sólidas para que a imagem de Oscarito se perpetuasse na memória dos artistas contemporâneos e, por consequência das suas atuações, revelassem ao público quais foram as principais contribuições cênicas deixadas pelo ator.

No entanto, assim como dissemos que cada crítico tem o seu lugar, temos que compreender a diferença de uma pesquisa que se volta às preocupações editoriais e outra que esteja voltada ao âmbito acadêmico. Os biógrafos, acima citados, possuem maior liberdade em revelar aspectos que estejam voltados aos sentimentos do biografado. Enquanto aos profissionais da história, envolvidos no desafio biográfico, fica reservado o mundo historiográfico, no qual há métodos de pesquisa que, através do manuseio coerente da documentação, deve conduzir a uma visão dos fatos e do sujeito biografado, pairando entre o aspecto subjetivo e o objetivo.

Desse modo, vemos entre a postura de editores, como Flávio Marinho e Elias Fajardo, e a atitude de historiadores, que visam o gênero biográfico, duas características inerentes a esse tipo de escrita: a mistura entre o aspecto emocional e o discurso histórico, que segue regras e métodos preocupados com as fontes e a maneira de

²⁵⁵ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERRERA, Marieta de Moraes. (Orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 176.

interpelá-las. Talvez, esse duplo olhar esteja relacionado com lacunas que se apresentam ao longo do relato biográfico, devido à ausência de fontes. Um exemplo claro sobre isso é a busca por identificar, ao certo, quem eram os espectadores da época das “chanchadas” e o que eles pensavam sobre Oscarito.

Entre a intuição, a sensibilidade e a racionalidade do discurso histórico, impõe-se a necessidade de um estilo que chame a atenção dos leitores. Assim: “[...] se um pouco de erudição pode nos aproximar do espírito da personagem, erudição demais às vezes nos afasta dele. Em outras palavras, a biografia exige estilo porque uma biografia sem estilo não tem interesse algum”.²⁵⁶ Além disso, nas palavras de François Dosse:

O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretido constante de memória e olvido. Procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso.²⁵⁷

Seguindo tais predicativos, as duas biografias aqui abordadas não deixam de ressaltar a importância de tratarmos uma vida a fim de que ela não fique apenas na inconstância estabelecida entre a memória e o esquecimento. Na verdade, as duas biografias revelam a pluralidade das facetas da vida de Oscarito. No entanto, devido às suas proposições, não voltadas estritamente ao campo artístico, há a ausência de abordagens sobre o trabalho de ator, ou seja, sobre possíveis métodos de análise de expressão artística que deem maior viabilidade para entender o cômico e a sua capacidade de nos fazer rir. Nesse sentido, o próximo e último capítulo trará questões atinentes sobre a formação do ator, a construção de seus personagens e quais são os procedimentos para uma boa cena cômica.

²⁵⁶ DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009, p. 28.

²⁵⁷ Ibid., p. 55.

*O cinema é o modo mais direto de entrar em
competição com Deus.*

Federico Feline

*Se se ganha dinheiro, o Cinema é uma indústria.
Se se perde, é uma arte.*

Millôr Fernandes

*A batalha pela sobrevivência dos cinemas
nacionais tem de ser dada nas telas, disputando
público, não nos congressos ou nos guetos ditos
artísticos.*

Marcelo Piñeiro

CAPÍTULO IV

SER E ESTAR EM CENA:

OSCARITO PARTICÍPIO IRREGULAR

O TRABALHO DO ATOR: O IMPROVISO COMO ARTIFÍCIO CÔMICO

AS VARIADAS TÉCNICAS teatrais e cinematográficas, referentes ao trabalho do ator, podem acontecer de maneira consciente, expressidas por meio de uma linguagem corporal e descritiva, ou até mesmo inconsciente, perceptíveis em movimentos e repetições gestuais intrínsecos às atividades diárias do comediante. O ato de improvisar pode ser um reflexo dessa característica, dentro de um trabalho que, inicialmente, é repleto de técnicas e exercícios e, com o passar do tempo, adquire maturidade, dando a sensação de algo natural ao espectador. Ao trabalho do ator cômico, talvez, a técnica do improviso²⁵⁸ seja um dos fundamentos que melhor representam a sua capacidade de fazer rir, e, diferente do que fazem a maioria dos estudantes ao tratar do risível, tornam-se, nesse caso, essenciais os estudos de Constantin Stanislavski²⁵⁹ e de Denis Diderot.²⁶⁰

²⁵⁸ A *commedia dell'arte*, entre os séculos XVI e XVIII, trouxe uma das mais representativas formas de improvisação à arte teatral. Centrada na arte do ator, no uso de máscaras, sendo reveladora de paradigmas que seriam seguidos em gerações futuras. Foi o século XX, contudo, que reformularia questões essenciais à técnica do improviso, dando-lhe características até então não desenvolvidas. O método Stanislavski, por meio da improvisação, propunha uma associação entre a memória emotiva do ator e o papel que esse iria desempenhar. Um dos pioneiros ao desenvolver esse tipo de método, o mestre russo exigia que os atores, sob a sua direção, reunissem uma série de particularidades pessoais, providas do auto-conhecimento. Isso possibilitava aos artistas fixar uma quantidade considerável de materiais para serem utilizados em encenações sensíveis. O treino, a partir da técnica do improviso, possibilitaria ao ator utilizar naturalmente sua imaginação, seus sentimentos e fantasias para compor cenas novas e de maneira natural. Com o tempo, o improviso traria uma semelhança entre a vida do ator e suas atuações. Ver mais em: STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 127.

²⁵⁹ Constantin Siergueievitch Alexeiev, em russo Константин Сергеевич Станиславский, (Moscou, 5 de Janeiro de 1863 — Moscou, 7 de Agosto de 1938), mais conhecido por Constantin Stanislavski, além de ator e diretor foi um dos maiores estudiosos voltados para a arte teatral e para o trabalho do ator durante os séculos XIX e XX. Suas obras, como *A preparação do Ator*, *A construção da Personagem*, *Manual do Ator*, *A construção de um papel*, revelam paradigmas da arte de interpretar, compondo um repertório obrigatório nos cursos de teatro atualmente. Na verdade, por mais que tenha sido relido e criticado, seus modelos de atuação são atuais à medida que podem ser explorados nos diferentes gêneros, não estando reduzido apenas ao drama – gênero no qual o autor mais se debruçou. Assim, trazemos comentários desse gênio da arte com o objetivo de demonstrar que suas teorias também são válidas ao gênero cômico.

²⁶⁰ Escritor e filósofo francês (1713-1784), Denis Diderot escreveu peças sobre teatro, a partir do contexto do conhecido Século das Luzes. Apesar de ser conhecido por compor uma Enciclopédia, sobre a arte, a política e a ciência, interessa-nos, nessa pesquisa, a obra *O Paradoxo sobre o Comediante*, escrita no final do século XVIII. Nessa obra, para Diderot, o teatro, assim como os atores, deveriam espelhar não só a sociedade mas também movimentos sociais. Comediante, referido no título da obra, não diz respeito apenas ao cômico, mas principalmente ao ator trágico. Tal obra foi uma das primeiras a tratar com mais profundidade o trabalho do ator e influenciaria muitos trabalhos como o de Stanislavski. Deriva também desta obra estudos do ator e influenciaria muitos trabalhos como o de Henri Bergson, em especial sua obra *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, que segue os modelos do mestre francês. Tanto para um como para outro, todo ator revela em sua alma certa sensibilidade, só que estas percepções devem ser regidas pela racionalidade. Assim, se para Stanislavski a sensibilidade deve aflorar de

É importante salientar que o próprio Stanislavski, preocupado em descrever técnicas ligadas ao aspecto dramático de um papel, demonstra que ao ator cômico, trágico ou dramático é destinado um elemento comum. Tal elemento refere-se à capacidade do ator em compor cenas nas quais a plateia acredite naquilo que está sendo encenado. Ao ator trágico cabe a persistência em fazer com que o público creia naquilo que vê ao longo de todo espetáculo. Já ao cômico é necessário criar essa situação e quebrá-la, para que o estranhamento e o inesperado possam trazer o riso. Ademais, a variante entre os artifícios da arte trágica ou cômica diz respeito, segundo Stanislavski, aos aspectos ligados à circunstância ou às ações dos atores, por vezes mais contidas, por outras mais livres. Desse modo,

A atitude em relação ao drama e à tragédia ou à comédia e o *vaudeville* difere apenas quanto às circunstâncias dadas que envolvem as ações das pessoas que estão interpretando. A principal força e o sentido dessas ações estão nas circunstâncias. Por conseguinte, quando forem chamados a passar por uma tragédia [...] pensem naquilo que têm de fazer.²⁶¹

Pensar naquilo que é necessário fazer, para o diretor russo, deveria ser realizado por meio de abordagens emotivas, nas quais “[...] evita-se qualquer violência, e o resultado é natural”.²⁶² Aliás, alcançar ações intuitivas e completas exige do ator saber explorar ao máximo seu poder criador. Ao cômico, dentro de suas circunstâncias, na qual o seu objetivo é pensar no modo de compor um papel engraçado, é necessário o conhecimento das suas habilidades de criação. Assim, os estudos de Stanislavski fornecem-nos caminhos teóricos também relevantes ao ator risível. Contudo, como salienta o estudante de teatro José Regino de Oliveira, em sua dissertação intitulada *Dramaturgia da ação cômica: o desempenho do ator na construção do riso*, defendida pela Universidade de Brasília em 2008: “[...] Stanislavski admite uma sensibilidade

maneira espontânea, para Diderot e Bergson ela deve ser colocada sobre uma mecânica que é sempre analisada e conduzida por meio de um trabalho cuidadoso. Sobre o assunto consultar: DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Escala, 2006. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal ‘54’)

²⁶¹ STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 17. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 189.

²⁶² *Ibid.*, p. 188.

diferente e necessária para se efetuar uma atuação cômica, a qual ele chama de ‘senso de verdade’ e que é diferente de quando se executa uma atuação trágica”.²⁶³

Segundo Oliveira, o ator cômico, para Stanislavski, surge a partir dos desvios em relação a uma cena já delimitada e demarcada, “[...] considerando algo que deveria ser feito de uma forma e foi feito de outra, ou seja, deveria ser realizado dentro de um padrão de comportamento ou procedimentos pré-estabelecidos”.²⁶⁴ Dessa forma, caso fizéssemos uma leitura descompromissada do mestre russo, apontaríamos o efeito cômico como resultado somente de erros. Voltando às suas palavras, as ações, que dão possibilidade ao riso, são diferentes das que dão dramaticidade ao trágico, não excluindo a possibilidade dada ao ator de ir de um gênero ao outro, sendo necessário aos bons cômicos o domínio de distintas formas de atuação, sejam elas dramáticas ou não. Desse modo, improvisar em cima de um padrão já dado é extremamente necessário para o comediante.

Seguindo esse pensamento, a capacidade criativa do cômico aprimora-se através do uso de sua imaginação e do domínio de um repertório cultural amplo, possível de ser visto e analisado por meio de suas improvisações. Sabendo que o risível se dá por meio de circunstâncias imprevisíveis compostas pelo ator, isso torna relevante o quanto o cômico, seguindo determinado texto, deve ter um domínio não só das suas representações físicas, como o uso de gestos e da sua voz, mas, principalmente, de características psicológicas, conferindo-lhe agilidade e rapidez para romper com as expectativas do público. Só através dessa ruptura, em cima de cenas que parecem habituais, é que se revelam as destrezas cômicas.

Da maneira como pontuou o mestre russo, se é importante ao gênero trágico uma sequência coerente de ações para prender a atenção do espectador, ao cômico há digressões na qual entre as ações propostas pelo roteiro ou texto teatral colocam-se improvisos do ator. Tais improvisos são vistos, para Stanislavski, à luz da mistura entre ator e personagem, sendo nessa relação, entre vida e atuação, que os melhores modelos de interpretação e criação de papéis nasceriam.

²⁶³ OLIVEIRA, José Regino de. **Dramaturgia da ação cômica**: o desempenho do ator na construção do riso. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Brasília, Brasília, 2008, f. 36.

²⁶⁴ Ibid.

Ao contrário de Stanislavski, que escreveu suas obras no início do século passado, Diderot, no século XVIII, com a obra *O Paradoxo do Comediante*, alertava quanto aos problemas que a improvisação pode gerar. Foi um dos pioneiros em estudos que tangem à arte do ator, possibilitando que as obras de Stanislavski fossem escritas. Comparativamente se há elementos na teoria de um que destoam da do outro, isso não se verifica ao longo de todas as obras do mestre russo. Focado principalmente em “grandes atores”, intérpretes trágicos, Diderot não anulava o sentido do improviso, mas recomendava que esse fosse gerado a partir de uma mecânica racional, na qual inúmeras repetições trariam uma arte de improvisar mais segura. Logo no início de sua obra, Diderot assinala:

A questão das qualidades principais de um grande comediante. Quanto a mim, quero que tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá na mesma, igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis.²⁶⁵

Diderot admitia que se houvesse emoções na arte de atuar, o ator não conseguiria repetir bons desempenhos. O bom intérprete deveria, segundo ele, observar atentamente os movimentos e ações humanas a fim de melhor representá-las. Já em relação ao improviso, tinha-o como um estilo interpretativo, ou seja, uma das saídas que os atores encontrariam para consertar determinados desvios textuais. Já como técnica, seguindo os ensinamentos de Stanislavski, improvisar seria uma das maneiras de explorar a capacidade criativa do ator, bem como ampliar suas ações através de outros exercícios que complementariam o improviso. Diferentes situações seriam forjadas a partir daí, não resumindo a improvisação a um estilo, mas a uma válvula propulsora de distintas ações. Destarte,

Se Stanislavski preconiza uma improvisação “a quente”, Diderot a quer “a frio”, produto do não-envolvimento do comediante com a personagem incorporada. Esta forma de atuação distanciada [...] parece-lhe tanto mais no realizável quanto pertence à prática cênica de muitos artistas no palco [...] O próprio autor de *O Paradoxo* afiança que o ato da repetição é que dá grandeza ao ato da interpretação, rematando cada dia mais a elaboração do modelo imaginado pelo ator. Aí também é observado que algo de novo se acrescenta à projeção no cotidiano da vida ficcional, à medida que se desenvolve o grau de

²⁶⁵ DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Escala, 2006, p. 163. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal ‘54’)

formalização, fortalecendo a encarnação do ideal concebido pelo intérprete.²⁶⁶

Sob esse viés, se para Stanislavski é a introspecção do ator que move suas repetições e ações ao longo de sua atuação, para Diderot é a atenção redobrada do encenador sobre determinado papel idealizado, por meio de repetições e exercícios físicos, que provoca a ação ficcional. Para o primeiro vale principalmente as ações emocionais enquanto ao segundo é necessário a busca por formalizar racionalmente aquilo que será externado. Stanislavski vê a naturalidade dos papéis através de situações emotivas, já Diderot diz que um ator só alcança tal aspecto – ser natural ao atuar – quando provido de sua consciência crítica.

Nesse sentido, estudos como os de Bergson, tão usuais quando se aborda o ator cômico, aproximam-se da leitura que esse autor fez da obra de Diderot. Em especial, referimo-nos a obra de Bergson intitulada *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, na qual podemos ler que “o riso é incompatível com a emoção”.²⁶⁷ Acrescenta-se a isso a ideia de repetição postulada por Bergson, também próxima das conclusões de Diderot.

Na obra *O Riso*, o melhor procedimento cômico está reservado às repetições na qual o ator, para que elas pareçam naturais, acaba criando uma mecânica que revela um caráter natural ao cômico, sem que haja, entretanto, confusão entre o seu papel e a sua vida. Dessa forma, seguindo uma linha de pensamento típica de Diderot, para Bergson a naturalidade de uma cena provém de meios racionais e não sensitivos, composta por um ator que após muito treinamento se desliga da sua própria vida. Desse modo: “É cômico deixar-se distrair-se de si mesmo. E o que é cômico, acima de tudo, é a própria pessoa passar o estado de moldura a qual as outras incidirão no presente, e solidificar-se como um caráter”.²⁶⁸

No Brasil do século passado, dentro das críticas de jornal a respeito das comédias das companhias cariocas e paulistas, pouco se refletia sobre o trabalho do ator cômico, como ainda acontece nos dias atuais. Naquela época, a palavra mais usual, ao

²⁶⁶ CHACRA, Sandra; GUINSBURG, Jacob. A improvisação teatral. In: SILVA, Armando Sérgio da. (Org.). *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 222.

²⁶⁷ BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 147.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 111.

nos depararmos com análises sobre as atuações dos atores, era o “improviso”. Diferente das concepções abordadas nos estudos acima, nas críticas jornalísticas, o ato de improvisar era desprovido de sua real significação dentro da arte teatral e cinematográfica – como um dos pontos de partida para a criação de um papel – ora sendo visto apenas como continuidade de tradições do circo ora do próprio teatro de revista.

Sabemos que no espaço circense há importantes técnicas geradas a partir de treino e da arte de improvisar, não de “inventar”. Improvisa-se seguindo regras e caminhos possíveis dentro do espaço reservado ao ator. Não obstante, uma das principais figuras do circo reflete essa questão, ou seja, o palhaço. Sua graça e o seu riso:

[...] não se encontram, no circo, na dramaturgia preestabelecida. O *texto dramático*, nem sempre solidificado na escrita, é apenas um roteiro sucinto, com motivos gerais que se prestam à improvisação e à criatividade do artista. O recurso preferencial do palhaço é seu próprio corpo. Gestos, modo de falar, repertório, roupas, máscara e maquiagem são a aparência de uma singular personalidade. O palhaço é, a um só tempo, ator e autor de sua personagem e das cenas que representa. A base de sua interpretação não é dada pela ficção literária, movida por intuítos nobres. Ela se exerce em um outro registro, exatamente o do corpo, subjugado historicamente pela grandeza da alma. Na arte do palhaço, não está presente a manifestação de ideais, de um espírito elevado e nobre. Nela, termina prevalecendo a ação física, quando o corpo sobe à cena para dizer, contraditoriamente, que ele está sendo costumeiramente esquecido. Nesse caso, o sublime não se presta a esclarecê-lo e em seu lugar desponta o grotesco.²⁶⁹

Observamos assim que o ato criativo parte de um roteiro que não fixa as ações do cômico em cena, sendo a improvisação um dos seus principais incentivos. Improvisos que exigem repetições e exercícios diários, de 4 a 8 horas, como o alongamento, o equilíbrio, a ocupação do picadeiro, conferindo ao ator não só a criatividade corporal, mas uma maneira de encontrar recursos nos quais sua roupa, sua máscara, sua maquiagem ganhem autonomia. Subir no palco e ter boas atuações exige um repertório completo, de falas, de conteúdo, de aparência, dando-lhe a possibilidade, através do grotesco, de ser um sujeito risível. Assim, o corpo, como o objeto principal de um cômico, só tem êxito ao explorar as técnicas já abordadas acima.

²⁶⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando. O corpo como princípio. In: _____. **Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação**. Marília: Unesp, 2000, p. 109.

No entanto, em meados de 1940, no Brasil, muitos redatores de jornais apontavam ser do circo ou do meio popular certos “desatinos cênicos”, “invenções de última hora” (termos utilizados na época), estando esses conceitos associados à improvisação. Assim, era o “improviso”, segundo a crítica do início do século passado, em contraponto às técnicas assinaladas por Stanislavski, uma maneira de dizer que nossos atores cômicos não tinham uma disciplina e um treinamento adequado, reduzindo-os a uma visão de “arte nula”.²⁷⁰ Essa concepção, distinta daquela tratada pelo mestre russo, trouxe uma ausência de reflexões sobre os procedimentos cômicos, como se esses estivessem por vezes reservados apenas à genialidade de poucos atores e em outras situações como se fossem resultados de acasos que levavam a plateia ao riso. Ainda mais, alguns, como Salvyano Cavalcanti, Álvaro Lins, Renato Vianna (abordados no segundo capítulo), partilhavam da ideia de que não eram necessários exercícios e técnicas para compor uma cena cômica, o que contribuiu, ao longo dos anos, com uma memória que liga a seriedade do trabalho de ator mais ao gênero trágico do que ao cômico.

No início e em meados do século passado, em nosso país, ao trágico eram sim destinados estudos e reflexões que diziam respeito aos exercícios extenuantes e necessários a um ator envolvido em tal intento – aula de expressão corporal, de dança, de canto, de equilíbrio, de adequação vocal e outras práticas estavam inseridas no dia a dia de um ator trágico. Seguia-se novamente a leitura da *Poética* de Aristóteles, relida como um verdadeiro dogma, na qual:

[...] a comédia é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor.²⁷¹

Além disso, entre os críticos, propagou-se uma ideia na qual essas práticas, exercícios e técnicas destinadas ao drama, não deveriam ser reservadas aos atores das

²⁷⁰ Críticas como a de Antônio de Alcântara Machado, ressaltavam que: “[...] Diante do teatro universal o brasileiro forma um contraste que põe tristeza na gente, sendo apenas oriundo de um amadorismo evidente [...]” (MACHADO, Antônio de Alcântara Apud LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim**: Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p. 34.) Tais apontamentos ditavam uma visão na qual o ato de improvisar era a melhor saída para quem amargava tristezas de um teatro que não existia (como se pensava na época) e, ainda, composto de atores amadores. O improviso não era visto como uma técnica, mas sim como uma fuga para atores que não tinham preparos.

²⁷¹ ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 23-24. (Coleção: Os Pensadores.)

comédias, pois o sujeito ligado ao riso já trazia uma capacidade inata para fazer rir, argumento que perseverou no meio teatral e cinematográfico. Por outro lado, reafirmando o que foi exposto anteriormente, sabemos que tanto no teatro como no cinema, dentro de qualquer gênero:

As diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas; ou não conscientes, mas implícitas nos afazeres e na repetição da prática teatral [...] nessas técnicas, se podem individualizar alguns princípios-que-retornam. Esses princípios, aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”. Desse modo, a presença do ator, seu *bios cênico*, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um “antes” lógico, não cronológico.²⁷²

Os “princípios-que-retornam” são aqueles recorrentes ao se avaliar os mais distintos modelos de interpretação adotados por atores de diferentes tradições e tempos, principalmente quando analisados em um nível pré-expressivo. Como o próprio termo sugere, esse estado refere-se aos treinamentos físicos e psicológicos dos atores, no qual o objetivo principal centra-se na energia que o ator irá desprender antes da sua expressão em cena e durante sua apresentação, ou seja, no seu *bios cênico*.²⁷³ Para tal é necessário uma preparação que exija não só um trabalho corporal, físico, mas também uma preparação psicológica, tendo como resultado final uma atuação na qual exista um equilíbrio entre as energias dispensadas.

Nesse sentido, tratar o trabalho de Oscarito apenas como produto de invenções, espontaneidades, ligadas a uma ideia pejorativa dos ensinamentos provindos do circo, da arte popular, seria negar técnicas que foram desenvolvidas e aprimoradas ao longo de sua carreira, inclusive a improvisação, como referida por Stanislavski. Diríamos, de melhor maneira, que a arte de improvisar representou no trabalho de Oscarito um dos fundamentos primordiais, mas isso não exclui outros métodos que lhe conferem genialidade.

As suas imitações, principalmente quando ficou horas e horas tentando encontrar o melhor modo de parodiar a estrela Rita Hayworth ou os trejeitos da atriz

²⁷² BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel*. Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009, p. 25.

²⁷³ Eugênio Barba, em sua obra *A Canoa de Papel*, utiliza esse termo para se referir à vida do ator em cena, analisada tanto pelo seu aspecto físico e biológico como pelo emocional e psicológico.

Eva Todor, no filme *Os dois Ladrões*, bem como suas correrias, danças, piruetas, saltos, sugerem-nos que o ator seguia exercícios que lhe trouxeram uma técnica apurada em relação ao controle do seu peso, ao uso de sua coluna vertebral, dos olhos, tornando seu corpo um instrumento “vivo”, “crível” e, melhor dizendo, “risível”. (Fig. 1, 2, 3 e 4) Sem contar quando, aos cinquenta anos, se pendurou numa corda e treinou, por muitos dias, a fim de dançar e cantar ao modo de Elvis Presley, como podemos ver na película *De Vento em Popa* (1957), quando interpreta Melvis Prestes. Suas cambalhotas, piruetas e sua agilidade para dançar, acompanhando os passos do “rock and roll”, vão ao encontro de: “[...] construir parâmetros objetivos, corporeidades, e assim permitir que as emoções se movam provocando sensações musculares que serão então sentidas e vividas pelo ator”.²⁷⁴ (Fig. 5, 6, 7 e 8)

Ao agir dessa forma, Oscarito, encontra-se com outros universos, concomitantes às emoções, como o trabalho muscular, bem como com as melhores maneiras de explorar distintas expressões corporais. Sabendo manipular seu corpo e sua voz de forma confiante, em determinado tempo e espaço, Oscarito foi capaz de criar uma técnica pessoal, que, a nosso ver, teve como ponto fundamental a improvisação. Técnica pessoal como:

[...] uma metodologia pela qual o ator, por meio de treinamentos, trabalhos e exercícios específicos, realizados ao longo de um extenso período, consegue codificar uma técnica corpórea e vocal própria. Assim, o ator não aprende uma série de exercícios e trabalhos codificados e mecanizados que ele apenas repete em cena, criando um estereótipo e uma estilização superficial de sua arte. Ele não aprende como chorar, como mostrar alegria, como mostrar tristeza.²⁷⁵

Seguindo essa linha de pensamento, muitos exercícios ligados à projeção vocal, que visavam falas coerentes com a situação cômica, e aos aspectos corpóreos, como alongamento e técnicas de equilíbrio, supostamente foram utilizados por Oscarito para superar dificuldades relacionadas aos limites de seu corpo ou mesmo de sua voz.

Nesse sentido, temos a película *De Vento em Popa*, filme dirigido por Carlos Manga em 1957. Filmado numa espécie de transatlântico e tratando das malandragens de um falso tripulante, Chico (Oscarito), e sua parceira (Sônia Mamede), que desejam participar de um “show” a bordo, podemos ver claramente não só a agilidade corpórea

²⁷⁴ BURNIER Apud FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp / Imprensa Oficial do Estado S.A / Imesp, 2001, p. 118.

²⁷⁵ Ibid., p. 120.

de Oscarito para executar movimentos de dança, como sua capacidade vocal, quando entra no quarto da “descompassada” Madame Frou-Frou (Zezé Macedo). Acompanhando a cantoria desafinada de Frou-Frou, Oscarito, como num dueto, canta revelando um afinamento vocal que demonstra um equilíbrio entre mente e corpo. A frase “está prontinha”, referindo-se à comida da madame, demonstra movimentos que vão de um corpo inquieto, cômico, à respiração correta, possibilitando um auto-controle sonoro e, portanto, certa habilidade de associar sua voz com suas ações. (Fig. 9 e 10)

A propósito, na sequência de tal cena, quando olha a sombra da senhorita que estava no banho, simula um tenor, com uma harmonização progressiva digna de uma boa tessitura e extensão vocal. “Está gostosa, fresquinha e limpinha”, palavras cantadas por Oscarito que, mesmo tratando-se de um recurso risível, são clássicas enquanto integrantes de um universo musical e cômico. Acrescenta-se a isso os números musicais cômicos de Oscarito e Sonia Mamede, em “Tem que rebolar” e “Calypso Rock”, nessa mesma película.

Desse modo, sabendo que a compreensão da história do teatro ou do cinema torna-se superficial, vaga, quando não tratamos do processo criativo dos atores, é importante resgatar a figura de Oscarito por suposições quanto à sua formação de ator, que foi seguida, possivelmente, de exercícios e técnicas cômicas que podem ser aferidas a partir de estudos como os de Henri Bergson, de Constantin Stanislavski e até de Diderot. Referimo-nos a um campo de possibilidades verificável a partir de algumas películas que aqui serão retomadas – mais especificamente no recorte de algumas cenas – pois não há registros que comprovem que o cômico tenha sofrido a influência de tais estudos, seja de forma direta ou de maneira indireta através de outros comediantes.

O primeiro assunto que devemos retomar, a partir de Stanislavski, trata-se da confusão que por muito tempo imperou sobre o improviso: visto por alguns críticos como produto do acaso e por outros somente como um estilo interpretativo, ou seja, uma maneira de rearranjar desconcertos textuais promovidos em cena. Vimos que tal artifício – a técnica da improvisação – é mais recorrente no drama. Nesse gênero, que preza por um caráter natural da atuação, o ato de improvisar funciona como uma alavanca psicológica para que novas situações cênicas surjam. No entanto, quando nos referimos ao gênero cômico, sabemos que, inicialmente, o ator parte da criação de uma situação natural para, em seguida, quebrá-la, gerando algo incomum, levando a plateia

ao riso; é o imprevisível, como nos lembra Bergson, um dos atributos mais pertinentes ao riso e, na maioria das vezes, ele nasce da arte de improvisar.

No filme *Nem Sansão Nem Dalila*, quando Oscarito interpreta o papel de Sansão, comandando o povo de Gaza, ele traz para o personagem alguns trejeitos, como os seus bicos, suas caretas e seu andar “vaivém”, que rompem com a ideia de um ditador, gerando uma possibilidade risível. Como lembra Sérgio Augusto, nessa obra:

[...] segundo Carlos Manga, Oscarito deitou e rolou, recheando com improvisadas vinhetas chistosas as falas do seu personagem. Quando explica ao personagem de Wilson Grey o objetivo de uma eleição (a livre escolha, pelo povo, “do seu condutor”), Oscarito faz uma quase imperceptível imitação de condutor de bonde. Também improvisado na hora foi o xaxado que Sansão (Oscarito) começa a dançar de repente, estimulado pelo ritmo cadenciado do cinzel com que sua secretária (Fada Santoro) grava os decretos do novo governante de Gaza.²⁷⁶

A maioria de seus papéis trazia características que refletem a técnica do improviso, acrescentando à imagem de seus personagens “desvios” que causam um estranhamento e, assim, através da inversão uma possibilidade cômica. Dessa forma, sobrepunha-se às expectativas do público uma imagem nova e inusitada, que fugindo à normalidade da vida cotidiana, ancorada na improvisação, trazia a extroversão e o riso. Vemos, aqui, claramente, que parodiar e improvisar fundiam-se no objetivo de subverter não só os filmes e textos clássicos, a exemplo os shakespearianos, como até os roteiros dos diretores da Atlântida.

Os grandes cômicos, como Oscarito, são movidos, dessa maneira, por um intenso ânimo de improvisação, no intuito de possibilitar liberdade à sua espontaneidade criadora. Alia-se a isso: “[...] a segurança mental, a atenção, a flexibilidade, a agilidade psíquica e corporal, a presença de espírito, a experiência e o domínio do palco na presentificação imediata do gesto e da entonação expressivos [...] que constituem as suas armas interpretativas”.²⁷⁷ Nesse sentido, como visto no artigo escrito por Sandra Chacra, em co-autoria com Jacob Guinsburg, *A improvisação teatral*:

[...] é no gênero cômico que a improvisação atinge maior explicitação, graças à natureza extrovertida do ritmo interpretativo, ao inverso do

²⁷⁶ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 196.

²⁷⁷ CHACRA, Sandra; GUINSBURG, Jacob. A improvisação teatral. In: SILVA, Armando Sérgio da. (Org.). **Diálogos sobre Teatro**. São Paulo: Edusp, 1992, p. 224.

gênero trágico e do drama, sempre mais presos ao texto literário e à interpretação mais introspectiva das personagens. Aí, na face mais sombria de Dionísio, os improvisos não encontram espaço para voos manifestos, realizando-se apenas como movimento interno do ator.²⁷⁸

No entanto, Oscarito, ao ter como ponto de partida situações do cotidiano e regadas de sensibilidade, também manifestava certo caráter introspectivo para formular suas atuações. Muitas vezes, o comediante não enxergava seus personagens e sua criação apenas pela faceta da figura cômica. Podia até desprender-se do texto com maior liberdade, graças à aludida “natureza extrovertida” desse gênero, mas tinha nos seus “voos”, mais livres, inspirações advindas de sentimentos gerados em sua vida e nas emoções observadas nos sujeitos de seu tempo. Como o próprio Oscarito atestava: “Eu não encaro meus personagens como figuras cômicas, mas simplesmente personagens da vida, colocados à margem de tudo que é normal, expondo-se ao ridículo, provocando o riso, quando muitas vezes merecem piedade”.²⁷⁹

Assim, entendemos que a improvisação vai além do atributo que lhe foi destinado por muitos críticos do século passado, como os jornalistas abordados no segundo capítulo, que viam a possibilidade de perpetuação artística dos nossos cômicos sob duas e exclusivas condições: a sorte de encontrar boas companhias e uma “popularidade inexplicável”. Salvyano Cavalcanti, na *Folha do Rio*, em 1942, dizia:

A arte de nossos artistas está ligada às qualidades populares primordialmente. O que os distanciam, atores e homens do povo, são apenas oportunidades oriundas do acaso, da sorte. O que diferencia os atores das pessoas comuns não é um preparo especial, pois, na verdade, qualquer um pode ser ator, desde que siga duas exigências: ter uma boa índole e seguir os despropósitos dos nossos diretores.²⁸⁰

Fugindo dessa lógica, na qual o ator cômico não tinha um “preparo especial”, e analisando a arte de Oscarito sob outro viés, temos ciência de que ao poder e à liberdade de criação do ator, como já dito, estão diretamente atreladas técnicas como o improviso, seguidas de exercícios corporais e psicológicos que possibilitam performances dignas de uma nova história.

²⁷⁸ CHACRA, Sandra; GUINSBURG, Jacob. A improvisação teatral. In: SILVA, Armando Sérgio da. (Org.). **Diálogos sobre Teatro**. São Paulo: Edusp, 1992, p. 224.

²⁷⁹ MORIN, Edgar. **Le stars**. Paris, Éditions Du Seuil, 1957, p. 108-111.

²⁸⁰ CAVALCANTI, Salvyano. Os nossos artistas. **Folha do Rio**, Rio de Janeiro, p. 8, 1942.

Uma das melhores gags²⁸¹ do filho dos Teresa, demonstrando sua capacidade de improvisar perante as paródias norte-americanas, talvez tenha sido representada no filme, dirigido por Carlos Manga, *Matar ou Correr* (1954),²⁸² inspirado na película *Matar ou Morrer* (1952), de Fred Zinnemann. Oscarito, interpretando um xerife atrapalhado, desprovido da coragem típica dos xerifes norte-americanos, à espera de um duelo final com o vilão Kid Bolha, interpretado por José Lewgoy, foge do roteiro e sobe num banquinho para atrasar o relógio que estava sobre a sua cabeça, postergando assim o encontro e prorrogando sua suposta morte. (Fig. 11 e 12)

O recurso encontrado pelo ator, além de trazer uma atitude que representava uma ruptura com o clima de suspense gerado em duelos típicos dos filmes de faroeste, é inusitado, provocando o deboche e o riso. Seguem a essa cena “cacos”, expressões faciais não descritas pelo diretor, que, acompanhadas pelos dedos tremulantes do ator, tornavam-se meios de grande potencialidade cômica. (Fig. 13 e 14) Assim:

Existem atores que se valem da improvisação para darem, no curso da representação, uma contribuição ou versão pessoal ao texto e ao espetáculo [no caso ao filme]. É o caso daqueles que recorrem aos chamados “cacos”. Enxertam na peça, propositadamente, palavras isoladas, falas inteiras, expressões faciais, indicações gestuais, durante as apresentações. Diferentemente dos intérpretes que lançam mão de improvisos para solucionar eventuais claros ou falhas, como o fito de retomar a representação encenada, estes outros acabam por alterar as formas de desempenho anteriormente ensaiadas.²⁸³

Desse modo, Oscarito tinha uma predisposição para improvisações originais, alcançada após muitos anos de comédias, nas quais havia a repetição de determinados “cacos” ou “gags”, muitas vezes aprimorados e modificados. Poderia até dizer a mesma coisa ou fazer o mesmo gesto, mas essas ações acabavam naturalmente ganhando novos contornos. No entanto, isso não era fruto apenas da genialidade artística do comediante e de acasos cômicos, pois para o ator, pressupomos, por meio de seus depoimentos, que

²⁸¹ Segundo o Dicionário Houaiss da Língua portuguesa: “efeito cômico que, numa representação, resulta do que o ator faz ou diz, jogando com o elemento surpresa”. GAG. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

²⁸² Oscarito, interpretando Kid Bolha, e Grande Otelo, no papel de Cisco Cocada, após muitas confusões acabam parando na pequena City Down. Esses dois vigaristas, após muitas confusões, tornam-se integrantes da lei local, tendo que estabelecer toda a ordem. Vemos aqui a alternância entre a ordem e a desordem, típica de uma dialética embebida na malandragem. Aliás, personagens como esse, discutidos no segundo tópico desse capítulo, são representativos quando vistos sob essa característica dual.

²⁸³ CHACRA, Sandra; GUINSBURG, Jacob. A improvisação teatral. In: SILVA, Armando Sérgio da. (Org.). **Diálogos sobre Teatro**. São Paulo: Edusp, 1992, p. 224.

o riso dava-se na maneira pela qual ele articulava seu corpo e trabalhava o texto, sempre atento a um espaço e a um tempo bem definido, levando o público à concepção ou ao entendimento de um artifício risível. Como revela o próprio comediante:

Eu acredito que seja o seguinte: a gente dava ao público o que o público queria, à massa... O público queria mais ou menos aqueles gestos que eu fazia, aquelas coisas, às vezes, não riam realmente do que eu dizia, mas sim dos gestos e do modo que eu dizia. Então a gente dava mais ou menos o que o público queria naquela época. As épocas é que mudam os feitiços do artista. De maneira que eu dava aquilo que eles queriam... o que o diretor achava que devia ser aquilo. Eu, às vezes, queria fazer mais natural e o diretor dizia: “Não, Oscarito, faz assim, você sabe, as crianças gostam de você fazendo aquilo, o Chaplin não anda com as pernas assim? O outro não faz uma graça assim e tal?...” E fazia comparações.²⁸⁴

A compreensão do gosto popular, bem como a necessidade de mudar seus feitiços e os antigos macetes cômicos, trouxe a Oscarito um estilo próprio. Isso se tornou uma de suas maiores habilidades, dando-lhe oportunidade, em muitas ocasiões, para compor papéis de maneira mais natural, como se seus gestos e movimentos fossem impregnados de sentimentos e sensações próprios do ator, mesmo que não seguisse aquilo que os diretores mandavam. Nesse mesmo caminho, no qual o ator distrai-se de si mesmo, misturando papel e elementos da sua vida, ao criar um caráter próprio à figura cômica, Stanislavski assinala:

Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um dos seus objetivos principais. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística.²⁸⁵

Oscarito inspirava-se, como já referido em depoimento, em personagens da vida, que possibilitavam uma denúncia do cotidiano ardil do brasileiro. Aliás, tinha predileção por sujeitos comuns, que, ligados às raízes populares, humanizavam o seu

²⁸⁴ Transcrição realizada por Daniela Pereira de Carvalho e disponível em: CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Ano 12, n. 13, p. 111, 2004.

²⁸⁵ STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 17. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 43.

trabalho de ator, fazendo de sua expressão artística uma revelação não só de suas angústias, mas do próprio povo. Não obstante, ele mesmo viera do circo, um espaço no qual não havia luxos e nem possibilidade de estudos. Além disso, gerados por vezes de modo intencional e em outras circunstâncias de maneira inconsciente, seus “cacos” e “gags” eram forjados em contato direto com o público; inicialmente, no teatro de revista e, posteriormente, levados aos sets de filmagem, tornando-se marca de seu modo de interpretação.

Percebemos que Oscarito, ao longo da película *Matar ou Correr*, atua, gesticula, utiliza o espaço dos sets de filmagem e profere suas falas de forma automática – natural. Naturalidade cômica seria o termo mais apropriado. Mesmo que alguns apontem isso como um paradoxo, agir de forma natural e ocasionar desvios para promover o riso, seus exageros e excentricidades passaram, após muitas encenações, a ser obtidos por improvisos automáticos. A maneira com que beija o companheiro Otelo, no filme acima referido, com um bico protuberante e espontâneo, é um reflexo direto dessa característica. No início da película interpretando um bêbado, que deveria se casar com uma ríspida e “hedionda” pistoleira, o ator revela em sua face, no seu andar descompassado e no desespero dos seus olhos, um desgosto cômico seguido de sua fala cambaleante: “preferia a força a se casar com a grandalhona”. (Fig.15 e 16)

Além disso, nessa mesma película, seu pavor diante do vilão Kid Bolha é fruto de uma contradição aliada a um excesso: a autenticidade do medo, transparente em sua cara, em contraponto ao restante do seu “baixo corporal”, sacudido a todo o momento e tornando-se, assim, motivo de riso. Isso também era uma maneira de inverter a “seriedade” observada nos outros gêneros teatrais ou cinematográficos, associando seus membros inferiores às críticas atinentes à sexualidade e, portanto, subversoras a uma ideia de teatro “sério”, que privilegiava o rosto, a voz e o tronco.

A naturalidade de atuar e improvisar de Oscarito, principalmente nos últimos filmes, pode gerar uma dúvida em vista do que já foi exposto: a mecânica do riso dá-se de maneira inconsciente ou ela é fruto de reflexões e de um caminho que leva o ator a certa naturalidade cômica? Estariam os procedimentos cômicos ligados ao envolvimento ou ao distanciamento do ator em relação aos seus papéis?

Seguindo os apontamentos feitos por Stanislavski, podemos afirmar que as improvisações de Oscarito, vistas de maneira “natural”, foram possíveis após sucessivas atuações, ensaios e treinamentos. Caso, hoje, suas ações cênicas sejam apontadas como

espontâneas, isso atesta um produto gerado por meio de um processo repetitivo de números que envolviam imitações, danças, malabarismos, equilíbrio e autocontrole. Se no final de sua carreira sua improvisação era a “quente” como queria Stanislavski, isso foi possível graças a um momento no qual ela foi feita a “frio”, como disse Diderot. Mesmo que seus improvisos não fossem apenas um estilo de interpretação, mas uma maneira de “operar artisticamente”, em nossa análise, o cômico encontra-se entre aquilo que pontuou Diderot e as assertivas de Stanislavski.

Dizemos isso porque para Diderot, segundo os estudiosos André Luiz Antunes Netto Carreira e Ana Luiza Fortes Carvalho, num artigo intitulado *Autobiografia Sumárias: O Paradoxo do Ator*, o intérprete alcança a perfeição na atuação a partir da exaustão e de inúmeros ensaios ou atuações: “[...] da primeira descoberta do papel e do texto, e, portanto, das primeiras efusões do entusiasmo; [...] A sensibilidade extenuada deixa aflorar o talento. A separação se amplia entre o ator e o que ele representa”.²⁸⁶ Mais inusitado ainda é o fato de Diderot, por meio de tal separação, aludir certa identificação entre ator e personagem, possível somente quando se garante a distância formulada entre um e outro. Desse modo, o ator “[...] só pode (eventualmente) se identificar com o seu papel no caso de este se ter tornado autônomo, fora ou acima dele, como espectro”.²⁸⁷

Analisando o trabalho de Oscarito, vemos que, inicialmente, no circo e no teatro, o ator ao repetir seus números, na tentativa de aprimorá-los, preocupava-se com movimentos analisados e vistos nos seus “mínimos retoques”, para, posteriormente, ter segurança em suas improvisações, tão bem trabalhadas e relevantes. Assim, ele não era regido apenas pelo caráter emotivo, tendo oportunidade, efetivamente no cinema, enquanto espectador, de rever e analisar aquilo que recebera do circo ou mesmo do teatro de revista. Já nas suas últimas “chanchadas”, observamos o caráter autônomo referido por Diderot, à luz da identificação já apontada, nessa pesquisa, por Stanislavski.

Distintos números de dança comprovam um tipo de trabalho de ator que caminha entre o sentimento e a racionalidade, a introspecção e o distanciamento crítico daquele que se observa atuando. Isso pode ser notado no filme *Carnaval Atlântida*

²⁸⁶ DIDEROT, Denis Apud CARREIRA, Antunes Netto; CARVALHO, Ana Luiza Fortes. *Autobiografia Sumárias: O Paradoxo do Ator*. CEART, v. 4, n. 1, p. 4. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicassumarias/autobiografias.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2011.

²⁸⁷ Ibid.

(1952), quando Oscarito, interpretando o professor Xenofontes, abdica de sua seriedade, de sua “inteligência histórica”, e realiza números de dança, revelando uma coreografia bem ensaiada e com um compasso rítmico delimitado. Primeiramente, temos um número dançante, no qual a atriz Marieta Antonieta Pons e Oscarito dançam uma marcha carnavalesca, “A marcha do Sapinho”. (Fig. 17 e 18) Cantada pelo cômico vemos, novamente, um equilíbrio entre sua voz e um compasso ternário de movimento bem demarcado. Por fim, ao final da película, Oscarito volta ao gênero dançante, sambando e improvisando passos diferentes dos articulados inicialmente na marchinha. (Fig. 19 e 20) O apreço pela dança o acompanhou não só nos filmes musicais, nos quais fez números de tango, mambo, samba, mas também em sua carreira teatral. No teatro de revista, na peça *Em defesa da borracha*, o cômico imitava os movimentos de Carmem Miranda de maneira exemplar, demonstrando que antes de um bom imitador era também um bom dançarino.

Assim, a naturalidade cômica, “o distrair-se de si mesmo”, alcançada pelo ator em filmes como *Matar ou Correr* e *Nem Sansão nem Dalila*, não foi adquirida repentinamente, refletindo uma mecânica gerada a partir dos inúmeros filmes realizados até o ano de 1954, imbuindo os personagens de Oscarito de automatismos próprios ao riso. Assim como pontua Bergson: “Só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado. Um defeito, uma qualidade mesmo, a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda a distração é cômica”.²⁸⁸

A capacidade cômica de Oscarito parece ser decorrência desse efeito, ou seja, o ator estava tão habituado com trejeitos, expressões faciais ou mesmo com o espaço no qual atuava que a sua preparação adequava-se tanto às películas musicadas como à longa-metragens que não traziam músicas. Um exemplo importante a esse respeito encontra-se no filme *Barnabé, tu és meu* (1952), dirigido por José Carlos Burle, no qual o vilão, novamente interpretado por José Lewgoy, submete Barnabé (Oscarito) a uma sessão de tortura. (Fig. 21, 22, 23 e 24) Com ele amarrado a um pilar, Lewgoy apresenta um saco que contém papéis referentes às partes que deveriam ser cortadas de seu corpo. Quando ainda não sabia o conteúdo que estava na sacola, Oscarito, fugindo ao roteiro, diz: “Tá cheio, hein?”. Cortar o clima de tensão através do uso do duplo sentido era um

²⁸⁸ BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 109.

dos artifícios utilizados pelo cômico. Sua coluna vertebral, totalmente estirada, é contraposta aos movimentos ininterruptos de sua cabeça, revelando seu desespero. Algo que deveria ser trágico torna-se cômico. No momento em que o bandido começa a revelar as partes que iriam ser cortadas, como “a orelha esquerda”, o “dedo grande do pé direito”, a tez de Oscarito está toda franzida. Enfim, quando um dos papéis é mostrado diretamente a Barnabé, pois não poderia ser dito, Oscarito implora: “Ah, isso não!”.

Cenas como essa nos sugerem exercícios que quebrem as movimentações corporais cotidianas, principalmente quando os movimentos são repentinos e inesperados. Técnicas atinentes à velocidade, como uma possibilidade de ampliar o riso pelas mudanças de um espaço para o outro, eram também comuns nas “chanchadas”. As correrias traziam espaços distintos e contrastantes. Tratavam-se das perseguições, da relação comediante/vilão, misturando suspense com características cômicas, devido à maneira com que os atores se livravam dos seus problemas ou dos antagonistas. Isso se tornou habitual às “chanchadas”, podendo ser visto em *Barnabé, tu és meu* ou em *O Homem do Sputnik*, quando Oscarito foge das garras dos estrangeiros com o seu suposto satélite.

A consciência do repertório cultural adquirida por Oscarito e também do espaço no qual atuava possibilitaram que o cômico criasse novas posturas gestuais, compondo matrizes não cotidianas. Um bom exemplo de tal falta pode ser visto na película *Esse milhão é meu* (1959). Além de ocupar adequadamente o espaço no qual atuava, utilizava a língua portuguesa de forma simples, sempre complementando sua expressão corporal. Oscarito tinha, como já dissemos, um “timing” preciso e a simplicidade da utilização linguística, em termos lexicais, fonéticos, semânticos, torna suas falas mais próximas do imaginário popular, principalmente quando esse linguajar associa-se aos seus gestos tão comunicativos.

Além disso, a simplicidade decorre da espontaneidade, característica viva nas atuações de Oscarito, tanto no corpo como na língua. A economia linguística que ele promovia quando se deparava com textos enormes, recortando ora daqui ora dali, também facilitava que a oralidade fosse cada vez mais próxima da linguagem do povo. Muitas vezes, nem era necessário a fala, pois seu corpo, acompanhado dos dizeres de outro personagem, era capaz de significar mais do que a própria linguagem oral. Para sermos mais claros, observemos o excerto comentado e extraído do filme *Esse Milhão é*

Meu, no qual Oscarito é um funcionário público, *Felismino Tinoco*, e sua mulher, interpretada por Margot Louro, é *Gertrudes* (Fig. 25, 26, 27 e 28):

(No quarto, toca o despertador e o casal encontra-se deitado ainda)

Gertrudes: Felismino? Felismino!

(Chuta-o para fora da cama. Ele se assusta, olha para a mulher, espavorido, e se espreguiça todo, abrindo a boca e indo para o banheiro)

Gertrudes: Não está ouvindo o despertador, palerma? Sonhou que é grã-fino e quer ficar na cama até meio dia? Dezoito anos de casada e todo dia o mesmo inferno. Maldita a hora que eu fiz a burrada de me casar. Bem que a minha mãe me dizia: “Gertrudes, veja bem o que vai fazer!” Eu não sei onde estava com a cabeça, que não vi logo o fósforo queimado que você é!

Felismino: Fósforo Queimado!

Gertrudes: Pelo menos eu nunca vi aceso!

(Ao passo que a mulher acelera sua fala, o ator faz verdadeiros malabarismos para compor sua indumentária de funcionário público. Pula, samba, se mexe daqui se vira dali e vai aumentando sua pressa perante o nervosismo da mulher)

Gertrudes: Não me faça falar, Felismino. Você sabe que eu não sou de falar muito.

Felismino: Está se vendo!

Gertrudes: Não me provoque, Felismino! São dezoito anos amarrada a um saco vazio que mal se põe de pé. Desde que nós casamos e viemos passar um dia na casa de meus pais e até hoje fomos ficando.

(Nesse momento Oscarito, faz “caras e bocas” que denunciam ser costureira aquela cena, algo que se repete no cotidiano do casal. Seu corpo, aliado aos seus movimentos rápidos e à sua face que muda a cada segundo, representa a linguagem mais simples para a aquisição do espectador)

(Continua a fala da mulher) **Gertrudes:** Você é um funcionário de última categoria que não sabe dar os golpes que qualquer funcionário sabe dar. Você é a vergonha da classe. Compromete a repartição onde trabalha. Eu teria vergonha de chamá-lo de colega. E o pior não é isso. O pior é que você não toma uma atitude, não se decide.

Gertrudes: Aliás, você não é de resolver. Só sabe uma coisa: reclamar. Reclama o almoço, reclama o jantar, reclama de mamãe, reclama, reclama, reclama! E reclama quando eu reclamo! Que pena não ter divórcio no Brasil!

Gertrudes: Ainda bem que eu sou uma mulher tolerante e paciente que suporta tudo, inclusive um marido como você. E pare com esse negócio! Fica zanzando aí na minha frente [...]

(Descendo as escadas, escuta as últimas palavras da esposa)

Gertrudes: Não se esqueça de trazer a linguíça! E da grossa! Porque da fina mamãe não gosta.²⁸⁹

²⁸⁹ Transcrição feita a partir do filme: **Esse Milhão é Meu**. Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1959. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

Ao observar a filmagem, o que mais nos intriga é que a fala da mulher sofre uma gradação e à medida que se torna mais acelerada, o ator (Oscarito) acompanha em inúmeros passos o ritmo frenético da mulher. Seu corpo parece responder às reclamações e em saracoteios delirantes denota o medo que o marido tinha da esposa. Partindo dos pés, que saltitam sem parar, até o tronco, que recebe a vestimenta em movimentos bruscos, passando pelos braços que parecem desenhar o desespero do funcionário público, chegamos à face. Essa denuncia claramente a linguagem simples e popular de Oscarito: sua boca entorta, seus olhos esbugalham, suas pálpebras envergam e sua testa eriça. Tudo isso compõe um humor lírico, que acompanha o ritmo das palavras esbravejadas pela atriz Margot Louro, esposa de Oscarito.

O duplo sentido, presente na maioria das películas e no trecho acima, também compõe o universo do linguajar coloquial. Felismino, “o palito de fósforo que nunca acende”, causava um riso incontido nos homens da época e um sorriso grácil nas mulheres, que também iam ao cinema. Se para os críticos dos jornais do período esse fator empobrecia o gênero, que comparava alimentos com atributos humanos (como a linguiça), para a plateia aquele era o significado mais direto para tratar de assuntos comuns aos matrimônios.

A cena mais instigante, nesse filme, no entanto, trata-se do momento em que Felismino, diante da notícia de que herdara um milhão, por ser um bom funcionário, não faltando nenhum dia ao trabalho, vai com os colegas comemorar a grande sorte num cabaré. Aventurando-se a entrar em cena com a dançarina da casa, representada por Sonia Mamed, Oscarito primeiro simula um touro que avança em diferentes direções, para alcançar a bela toureira; seus descompassos rítmicos devido à bebedeira fazem com que o malandro não alcance a vedete. Quando cai aos seus pés, pedindo um encontro, Oscarito levanta-se e começa a dançar flamenco, música típica de sua cidade de origem, a Andaluzia. Improvisa, nas palmas dos colegas e ao som da guitarra, um sapateado digno de nota. As castanholas ditam movimentos rápidos, que se misturam a compassos de um corpo ágil, indo da dança aos trejeitos cômicos. Tal momento evidencia sua habilidade não só com os mecanismos do riso, como com o sapateado e até com instrumentos musicais, pois, conseguinte à dança, Oscarito executa boas notas no violão da banda daquele cassino. (Fig. 29, 30, 31 e 32)

Muitas outras atuações revelariam algumas dessas características aqui expostas sobre o trabalho do ator. No entanto, diante do que foi exposto, nos perguntaríamos: de

onde Oscarito teria adquirido toda essa habilidade? Admitir que ele mesmo a tivesse criado seria uma maneira de não enfrentar questões como as pontuadas acima, explanações sobre a formação e o trabalho do ator. Diríamos, assim, que pela influência de outros atores, como Cantinflas, Palitos, o tio Afonso Stuart e até Charles Chaplin, Oscarito dera os passos iniciais à sua carreira. Com o passar do tempo, seu trabalho aprimorou-se à medida que ia explorando diferentes maneiras de interpretar. Assim, como na reflexão de Décio de Almeida Prado, sobre a arte de João Caetano, renomado ator do século XVIII, poderíamos dizer quanto ao trabalho do ator cômico, seja na época de Oscarito ou mesmo atualmente:

A aprendizagem do intérprete teatral, apesar das escolas especializadas e da abundante literatura sobre a técnica interpretativa, efetua-se ainda hoje principalmente pelo exercício da profissão, pelos conselhos passados de boca em boca. O repertório dos gestos considerados expressivos, as modulações tradicionais da voz, transmitem-se pelo exemplo, por aquilo que o ator principiante vê e ouve ao seu redor.²⁹⁰

Além disso, compreendemos, por meio das películas e dos depoimentos, que o objetivo principal de Oscarito não esteve ligado a um princípio estético sublime, capaz de revolucionar toda a arte de atuar. Seu trabalho era produto de suas necessidades mais corriqueiras e das possibilidades que a Atlântida lhe fornecia. Não tinha paradigmas tão delimitados a seguir e, por essa razão, pôde criar muitos tipos, personagens que representavam facetas diferenciadas da sociedade, com certa liberdade para acrescentar-lhes características próprias de seu cotidiano, tornando suas figuras novas e inigualáveis.

²⁹⁰ PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano e a Arte do Ator**. São Paulo: Ática, 1984, p. 77.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

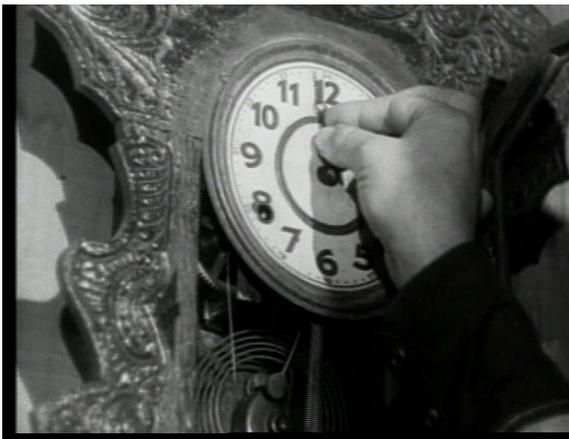


Figura 13

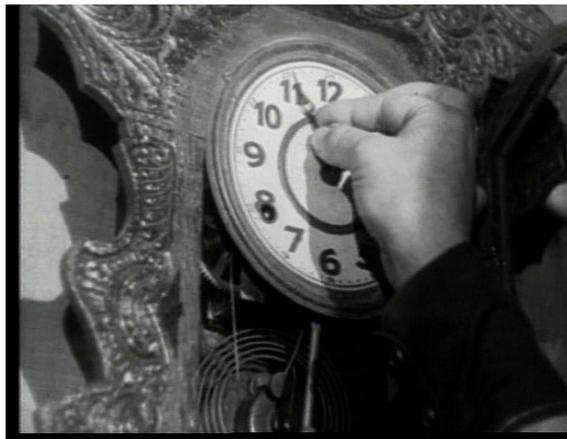


Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32

A COMPOSIÇÃO DAS PERSONAGENS RISÍVEIS: OSCARITO E O HERÓI CÔMICO

A CONSTRUÇÃO DOS personagens de Oscarito, segundo Rosângela Dias, na obra *O mundo como Chanchadas*, passa pela noção de herói cômico, aquele que interpreta o povo não sob o viés exclusivo da comicidade, mas como “[...] um mártir redentor”, encarnando nossos sofrimentos, “registrando-os sob a forma do risível”.²⁹¹

Recuperando um dos poucos trabalhos que tratam desse tipo de herói, analisado através das comédias de Aristófanes – Grécia Antiga, *Aristophanes and the Comic Hero*,²⁹² de Cedric H. Whitman, publicado em 1964, em Cambridge, o herói cômico seria o personagem que ao tratar de assuntos triviais, vistos por muitos como mesquinhos, simula, ironicamente, o modo heroico. Segundo Laura Lustosa, na sua tese intitulada *Lacan Leitor de Comédias: contribuições a uma ética do bem-dizer*, defendida em 2007, pela Universidade Federal de Minas Gerais, na qual faz referência aos pensamentos de Whitman, o herói cômico é: “[...] aquele a quem não pôde passar

²⁹¹ DIAS, Rosângela de Oliveira Dias. **O mundo como Chanchada**. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 22.

²⁹² WHITMAN, Cedric H. **Aristophanes and the Comic Hero**. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

despercebida a visão da porta entreaberta por onde deve ‘entrar de fininho’, ou seja, capturar a oportunidade de sair por essa brecha”.²⁹³

Essa oportunidade de “entrar de fininho” e compor análises e críticas ao meio social é dada, segundo Whitman, por uma figura que apresenta de maneira sólida nossas fraquezas, falhas e deficiências. Não estar provido sempre da coragem e da bravura, típicas do herói trágico, é o meio pelo qual o cômico encontra uma brecha para expor outras facetas do ser humano. Configurados dessa maneira: “[...] os personagens coadunam a categoria do humano a seu lado sombrio e insondável, por meio do qual, ascendem a uma posição de destaque, de perfeita supremacia e liberdade”.²⁹⁴

Whitman ainda destina a esse tipo de heroísmo uma individualidade típica dos heróis trágicos, mas que tende a excessos cômicos e satíricos. Tal figura não tem vergonha ao expressar seus desejos e, através da inversão dos ideais nobres e elevados, como a liberdade, a justiça, a fraternidade, constrói uma paródia capaz de criticar assuntos tidos como sérios pela sociedade ocidental, revelando-se um mártir dos desfavorecidos. Tais particularidades são relevantes quando o autor, Cedric Whitman, problematiza a conhecida definição de Aristóteles na *Poética*, na qual os personagens cômicos são apontados como inferiores, representantes do meio rural. Para o autor, muitos cômicos, ao desenvolverem seus personagens, dão um caráter ascendente a sua figura, com ações capazes de desvendar um equilíbrio entre o individualismo e a generosidade, trazendo-os à mesma posição grandiosa dos outros heróis.

Na figura desse personagem, temas considerados de pouca importância, como problemas do matrimônio, os desejos de um bêbado, os anseios de um varredor que gostaria de se tornar ator, os sonhos de um caipira, a impotência sexual (para citar assuntos ligados aos personagens de Oscarito), trazem uma “torção” (“a twist rules or a role reversal”) ao padrão de moralidade estabelecido em nosso meio e aos personagens mais cultuados na literatura.

Os heróis cômicos chegam a ser mais críticos e elevados, sublimes, ora contrapondo-se ora criando novas interpretações para assuntos que vão ao encontro da defesa do livre-arbítrio ou da igualdade, por exemplo. Aliás, essas figuras para Whitman

²⁹³ RUBIÃO, Laura Lustosa. **Lacan Leitor de Comédias**: contribuições a uma ética do bem-dizer. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, f. 170.

²⁹⁴ Ibid., f. 173.

podem ser mais perversas em suas ironias, quando, através do riso, atacam problemas do cotidiano, mesmo que não sejam tão centradas. Assim, ao afirmar que: “[...] whatever is heroic is individualistic, and tends toward excess, or at least extremes”,²⁹⁵ ou seja, tudo que é heroico é individualista e tende para o excesso, chegamos à definição de uma personagem não apenas imbuída dos exageros de caráter, mas desenhada sob os desvios risíveis. Suas excentricidades denunciam o aspecto cômico e indiretamente revelam traços do tradicional herói – de tendência altruísta e em alguns casos, egoísta, mas com ações justas.

Aliás, o cômico, como bem sabido, também manipula, revelando sua malícia, estando os seus intentos muitas vezes relacionados à fortuna e, assim, a objetivos que não estão tão distantes daqueles visados pelo herói trágico, só que colocados sob ações de grandezas distintas. No entanto, tal posicionamento – de uma comicidade presente na figura do herói – choca-se, segundo o autor, com a ideia de heroísmo criada pelos gregos, que não se reduziu a artefatos literários, estendendo-se aos aspectos religiosos da época e solidificados de tal maneira que são dificilmente questionados hoje. Dito de outra maneira:

The Greeks invented, among their other contributions to culture, the concept of heroism. Rather say, they invented heroes; for there was no initial concept to which the Homeric Achilles was drawn. The state of mind which produced such a figure embraced a certain group of associations and convictions – pictures, attitudes, and beliefs – rather than a philosophic estimate of the nature of man. These pictures and beliefs grew into a kind of religious vision, a vision which demanded at least a certain solemn respect, however.²⁹⁶

Dessa forma, a criação da ideia de heroísmo, para os gregos, abraçou convicções, crenças, imagens e atitudes do período, assumindo um caráter transcendental aliado à coragem para os seus personagens. Valentia que não poderia gerar o deboche, nem o riso, pois tais figuras deveriam ser dignas, segundo essa concepção, de glórias, fama e admiração, tendo em vista que são considerados semideuses. Esse ponto de vista impedia que fossem apontadas características em comum entre papéis cômicos e trágicos, estendendo-se tal conceito à compreensão da heroicidade.

²⁹⁵ WHITMAN, Cedric H. **Aristophanes and the Comic Hero**. Cambridge: Harvard University Press, 1964, p. 58.

²⁹⁶ Id. The Matrix of Heroism: *Ajax*. In: _____. **Sophocles: A Study of Heroic Humanism**. Cambridge: Harvard University Press, 1951, p. 58.

Entendemos, além disso, que tal imagem fora reafirmada não só no período do Renascimento, quando a *Poética* de Aristóteles é eleita como uma das obras fundadoras do pensamento filosófico e literário, mas é solidificada até os dias atuais, principalmente nos super-heróis do cinema. Aliás, a ideia de herói trágico ou dramático, que defende causas importantes à sociedade, corrobora também para o detrimento do cômico em vista do trágico, como já aferido no segundo capítulo. Em contraponto a esse fato, assinala Lustosa, sobre um dos traços mais caros ao herói cômico:

[...] é o fato de que aquilo que está na base de sua ação, ou o que determina sua busca febril, nem sempre está articulado a algo nobre e glorioso. Sua ação será motivada, por vezes, por míseras migalhas, tais como o prazer de julgar e condenar os suplicantes na tribuna ou o desejo de livrar-se de dívidas contraídas pelo filho pródigo. Mesmo quando as grandes causas (trégua, paz, liberdade) entram em questão é possível acompanhar, ao longo das intrigas, que elas recebem um tratamento muito particularizado ou são encarnadas por coisas mundanas, tais como sexo, comida, bebida etc. Esses enredos nos mostram – para além dos limites do que nos pôde legar a contribuição de Aristóteles – que seres diminutos, atados às motivações, na maior parte das vezes fúteis e mesquinhas, são também dignos de honra e merecem tomar a palavra.²⁹⁷

Mesmo que Whitman e Lustosa estejam analisando e se referindo aos personagens de Aristófanes, compostos há centenas de anos, poderíamos, a partir de seus estudos, guardando os diferentes contextos, tecer comparações com os personagens de Oscarito. Sabemos que na maioria dos filmes da Atlântida, o ator não representava figuras nobres ou gloriosas. Em *Matar ou Morrer*, Oscarito representa um bêbado e um xerife medroso; em *Carnaval no Fogo* é um varredor de hotel que almeja ser artista de teatro; em *O Homem do Sputnik* um caipira desejoso de fortuna e riqueza; em *Treze Cadeiras* é também um interiorano “duro e sem grana”; em *Pintando o Sete* e em *Os Dois Ladrões* um ator popular que sobrevive através de sua malandragem.

Além disso, seus personagens eram revelados em um espaço no qual predominava aspectos da vida mundana, como o “sexo, a comida e a bebida”. A perdição dos personagens de Oscarito, como em *O homem do Sputnik*, dava-se na maioria das vezes por dois pares de pernas bem delineados. Sem contar que as ambiguidades e o duplo sentido sempre estiveram, nos filmes carnavalescos, relacionados a esses caracteres. Em *Assim era a Atlântida*, vemos o recorte de uma cena

²⁹⁷ RUBIÃO, Laura Lustosa. **Lacan Leitor de Comédias**: contribuições a uma ética do bem-dizer. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, f. 177.

na qual Oscarito e Grande Otelo estão cozinhando e quando o negro pergunta ao companheiro se deveria colocar “nabo” no prato principal, Oscarito diz: “Nabo não, nabo é muito forte!”.

No filme *Treze Cadeiras*, com direção de Francisco Eichhorn, essa postura de herói cômico é facilmente notada. Bonifácio Boaventura, interpretado por Oscarito, ao receber da tia uma herança que não lhe apeteceu, um monte de cadeiras velhas, descobre, só após vendê-las, onde realmente estava o dinheiro: dentro de uma delas. Durante toda a película busca encontrá-la, ajudado por Ivone, representada pela atriz Renata Fronzi, preocupada somente com a bolada. A partir do que pontuou Whitman, Bonifácio Boaventura é individualista, ao longo de quase toda a fita, trapaceando e buscando, a todo custo, convencer e manipular aqueles que haviam comprado as cadeiras, com o intuito de resgatar a “dinheirama” e não dividi-la com Ivone.

Ao final, no entanto, quando observa que sua “cadeira premiada” havia parado numa instituição de caridade, o travesso se redime, não passando por cima daqueles que já eram tão vitimados. Assim, Boaventura volta para casa sem nenhuma benesse e, mesmo diante da fragilidade de sua personagem, revela certa consciência em relação à fraternidade, mesmo que isso seja dado por situações risíveis. Chegamos à conclusão de que o equilíbrio entre o aspecto individual e os traços de generosidade, pertencentes ao herói cômico, denunciam contornos no qual os melhores interesses são regidos por um bom coração. Por mais que personagens, como esse de Oscarito, apresentem vícios, ligados à bebida, ao dinheiro, às mulheres, são levados em momentos específicos das películas à retificação, revelando um sujeito capaz de sofrer, de se desenganar até quanto aos aspectos mundanos, desconstruindo certezas e estereótipos concedidos a muitos personagens da nossa própria vida cotidiana.

Já a película *Pintando o Sete*, com direção de Carlos Manga, tem como protagonista o malandro Catito (Oscarito), um singelo palhaço da cidade do interior, que, diante de um casamento não desejado, foge no porta-malas de um carro desconhecido, parando no Rio de Janeiro. Logo no início do filme, deparamo-nos com a assertiva da Atlântida, “Qualquer semelhança com fatos, pessoas e nomes, da vida real é mera coincidência”, demonstrando o aspecto crítico que guardavam essas películas em relação aos costumes do povo, da elite brasileira e à estreita proximidade entre cinema, cultura e sociedade. Aliás, Catito é um resgate de atores que, como Oscarito, trouxeram do circo ensinamentos caros ao teatro e ao cinema. O circo, o riso, o escracho, os

ciganos que perambulavam pelas ruas do Rio de Janeiro revelam situações, sentimentos, paixões e anseios que não deixaram de fazer parte do universo popular e da própria ideia de identidade nacional, mesmo em meados do século XX.

O singelo saltimbanco, Catito (Oscarito), estava preso por um crime inafiançável: havia deflorado a filha do Coronel e Prefeito da comarca de Peru Bonito (Ema Dávila e Grijó Sobrinho). Sua condenação, que parecia ser uma sentença de morte, sendo sua única saída, é acompanhada pelos murmúrios de um jovem padre e pelas lamentações dos amigos de cela: deveria casar-se com a senhorita Filomena Pureza. É nesse momento que o palhaço passa a revelar os traços discutidos acima, valendo-se, inicialmente, de sua astúcia e malandragem para ludibriar o juiz, o coronel, os soldados, distraíndo-os e fugindo no porta-malas de um carro que estava estacionado em frente à delegacia. O coronel pede a cabeça de Catito e sua filha se apavora dizendo: “Quero ele bem vivo, pois do contrário não adianta né pai?”.

Nessas primeiras cenas, vemos a ironia clara quanto aos postos que ocupavam os coronéis ainda no Brasil dos anos de 1950, sendo o personagem de Oscarito um verdadeiro “arauto” das mazelas sociais e políticas que dominavam nosso ambiente. A denúncia de um coronelismo tardio, relutante desde a antiga república, marca uma sátira aos mandatários do poder, aos grandes fazendeiros, aos aristocratas que contribuíam ainda mais para uma sociedade desigual. Ao palhaço fujão, mesmo com marcas do caipira, do malandro e do artista de circo, numa mistura de vários tipos, é cabido por situações cotidianas (“mesquinhas”) denunciar a mediocridade de nossa política, bem como da elite brasileira. Era, não obstante, naquele personagem que o público mais se encontrava. Além do mais:

Fugindo da alienação da “arte pela arte” e do “alheamento romântico” da subjetividade “idealistamente” encapsulada, o artista popular revolucionário opta pelo povo. Isto significa que o artista tem o dever de abandonar seu próprio mundo, valores e padrões para adotar os que não são os seus. [...] Sua condição de arauto popular exige, em primeiro lugar, que se adapte às qualidades e aos defeitos da fala do povo para tornar-se representante dele; em segundo lugar, que se submeta aos imperativos ideológicos populares; em terceiro lugar, que sua arte privilegie a comunicação em lugar da expressão, o conteúdo em lugar da forma, pois o povo não entende nem aprecia a sofisticação formal e não se interessa pelo lado expressivo da arte; em quarto lugar, que pesquise a linguagem para conquistar o máximo de

clareza possível, mas sem se deixar seduzir pela dinâmica imanente à própria linguagem [...].²⁹⁸

Mesmo que os filmes carnavalescos não trouxessem ao Brasil dos anos 50 um caminho revolucionário, perante as situações políticas e econômicas aqui colocadas, fica evidente que sua maior opção era o povo. Valendo-se do excerto acima, poderíamos dizer que os personagens das “chanchadas”, assim como Catito, pautavam-se pela comunicação simples, direta, sem a preocupação exagerada com o plano estético ou com uma sofisticação formal que será atribuída a outros movimentos do cinema brasileiro; o conteúdo descomplicado apresentado pelo riso era a maior arma desses filmes, que lotavam as salas de todo o país. Ali estavam os personagens do povo, a linguagem popular, os problemas enfrentados no cotidiano, bem como a situação política que entravava a mobilidade social.

Nesse momento, voltamos aos estudos de Whitman. Analisando os personagens de Aristófanes, o autor demonstra que esses, ao denunciarem algo, carregam, da mesma forma, características de impostores. Caso contrário, se isso não acontecesse, eles estariam na mesma posição do herói tradicional que, poucas vezes, comete erros, estando sempre respaldado por intentos louváveis. Dessa forma, Catito, através de trapagens e malandragens, revela problemas ainda maiores, tanto na esfera política como cultural; a aristocracia respaldada por políticos corruptos, a burocracia dos setores públicos, o problema do transporte, o descaso em relação aos anseios dos menos abastados, a desilusão de artistas que não veem lugar para sua arte e outras adversidades são sempre denunciadas em personagens como os de Oscarito.

A propósito, Catito, que é descoberto pelo médico Claudio (Cyll Farney), em seu veículo, recebe, já nos aposentos do doutor, uma proposta que para o malandro renderia algumas “abobrinhas”: como Catito afirmava ser um excelente artista, deveria se passar pelo mestre da pintura francesa Paul Picassô e impressionar todos os convidados de Cláudio, que logo viriam, saciando os desejos da namorada Silvia (Ilka Soares), desejosa de uma figura nobre nas reuniões familiares. Catito, “a expressão viva da arte”, aceita o pedido, emendando: “Laurence Olivier, perto de mim, é canastrão!”.

²⁹⁸ CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: seminários. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 88.

Diz ainda mais: “Se é para o seu bem e felicidade de todos diga ao povo que eu fico!”.²⁹⁹

Assim, são claras as alusões a uma aristocracia que pouco entendia de arte moderna e das novas formas de expressão artística, nascentes durante o modernismo, sejam no formalismo russo, no futurismo italiano ou no expressionismo francês. Ainda mais, com a frase de Dom Pedro I, Catito alerta para um Brasil que ainda era dependente não só politicamente como culturalmente de outras nações. Não adiantava negar totalmente o que era feito no cinema de Hollywood, se não tínhamos um público capaz de entender o que era feito na Europa, como o cinema francês da “nouvelle vague” e o neo-realismo italiano. Não deveríamos vendar os olhos para as influências nítidas que sofríamos, querendo algo tão autenticamente brasileiro.

Tendo em vista que o herói cômico traz muitas vezes a ausência de um caráter “sério”, digno de honrarias, e por outras, em suas ações, tem a possibilidade de revelar, por meio do risível, aspectos que questionam verdades e abusos cometidos pelos mandatários do poder, notamos seu aspecto dúbio. Na verdade, isso traz uma contradição a essa figura, que, em alguns momentos, lhe coloca como um paladino do riso, um mártir de nossas agruras, em outros representa claramente a inversão de qualquer atitude heroica.

Aliás, o riso, a face mais difundida do cômico, não só retira-lhe sua seriedade, mas, ao contrário do que muitos pensam, tornam suas personagens irônicas, questionadoras, maliciosas ou impostoras. O riso inverte, assim como os personagens de grandes cômicos podem inverter a ideia do bom sujeito que só quer nos entreter. É a partir da figura de Catito e das considerações de Laura Lustosa Rubião, na qual o herói cômico tende, atualmente, a uma figura de anti-heroísmo, que chegamos a duas questões fundamentais a esse trabalho: teriam os personagens de Oscarito indícios dos anti-heróis? Ainda mais: suas figuras teriam essa tendência ou estariam mais voltadas ao herói pícaro?

A análise de duas obras, da literatura brasileira, torna-se válida para investigar tais questionamentos: *Memórias de um Sargento de Milícias*, escrita por Manuel Antônio de Almeida, entre os anos de 1852 e 1853, e *Macunaíma*, de Mário de

²⁹⁹ Transcrição feita a partir do filme **Pintando o Sete**. Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1959. Reeditado pela Europa Filmes, na coleção Atlântida 65 Anos, 2007. [Transcrição nossa].

Andrade, publicada já no movimento modernista, no ano de 1928. Resgatamos tais obras, pois elas fornecem-nos exemplos da discussão tanto do personagem pícaro, especificamente na obra de Antônio de Almeida, e do anti-herói. Os dois livros, aliás, trazem elementos de humor e o mesmo dinamismo da narrativa vistos nos filmes da Atlântida.³⁰⁰

Em *Memória de um Sargento de Milícias* há sempre um teor cômico nas ações que, narradas em terceira pessoa, valem-se de uma linguagem de teor coloquial, próximas das películas carnavalescas. Leonardinho Pataca, protagonista da obra, leva-nos através de suas peraltices a um tipo nacional, presente em nossa literatura desde o século XVIII, ou seja, o malandro. Ambientada no Rio de Janeiro, durante o período no qual D. João VI, fugindo de Portugal, estabeleceu na cidade carioca a capital do Reino Unido Lusitano, a obra foi considerada por críticos do século XIX como uma antecipação do nosso realismo, que, seguindo a tradicional divisão dos períodos literários, só teria início em 1881, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Isso porque, como um romance de costumes, retratava de maneira crítica os hábitos e a cultura do Brasil entre as décadas de 1810 a 1830. Aliás, o início da obra dá-se com a assertiva: “Era no tempo do rei”.

Tratar essa obra com indícios prévios do realismo trouxe uma polêmica quanto ao personagem principal de Manuel Antônio de Almeida. Seria ele, como aferiu o escritor Mário de Andrade, uma figura que promovia o resgate de um gênero há muito conhecido, o romance picaresco, ou, como apontou o crítico Antonio Candido, Leonardo poderia ser visto como um prenúncio do anti-herói? O pícaro reflete, nos romances espanhóis, um pobretão esperto, impostor, aproveitador, capaz de resistir com jocosidade aos problemas do seu cotidiano.

Todavia, os romances pícaros de tradição espanhola, desenvolvidos desde o século XVI, traziam como narrador o próprio personagem, ou seja, o sujeito de baixa

³⁰⁰ Nesse momento fazemos uma comparação entre a personagem da literatura e as personagens do cinema e do teatro, desenvolvidas por Oscarito. No entanto, sabemos das diferenças guardadas entre a figura teatral e a literária. Aliás: “A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação [...]”. (CANDIDO, Antonio; et. al. **A personagem de ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 85.) Guardando as devidas diferenças, os personagens no cinema, mesmo que não estejam em confronto direto com o espectador, pois são reproduzidos a partir de uma filmagem, não deixam de transmitir a crença em determinada ficção, colocada diante dos olhos e ouvidos de quem assiste.

origem que nos conta suas artimanhas para sobreviver e se dar bem. Isso não é verificado na obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, que, ao trazer como recurso estilístico o uso do narrador onisciente (em terceira pessoa, como já dito), tem a preocupação de cercar o protagonista de personagens secundários, capazes de revelar sua malandragem.

Candido, em vez de considerar Leonardo como um pícaro, considerou-lhe como um malandro, ou melhor, como um anti-herói. Imbuído de ações desprovidas de um caráter honroso, no qual resolvia seus problemas através da malandragem, não lesava e não tinha como único objetivo o desconforto alheio. Além disso, esse tipo de personagem reúne caracteres populares e até eruditos, dando-lhe traços de um tipo que pode transitar e questionar tendências de diferentes classes.

O mesmo poderia ser aferido sobre os personagens de Oscarito que, mesmo não trazendo “modelos de virtude”, não revelam em suas ações um ideal pessimista da sociedade. Como suas figuras não dizem respeito à imagem do herói trágico, consciente de seus deveres e ganancioso por fama e bravura, o seu heroísmo cômico traz atos admiráveis, no qual até pela mediocridade e por assuntos tidos como “não sérios” revelam-se possibilidades de questionamento ao meio social, subvertendo sua lógica e, ainda, indo de encontro às ideais ditas superiores; tudo isso por meio de um humor dinâmico. Diferente dos personagens pícaros, as figuras difundidas por Oscarito não apresentam um olhar descompromissado e descrente com a sociedade, nem um “sarcasmo ácido”.

Dito de outro modo, nas personagens de Oscarito, seguindo o estudo de Whitman, temos a imagem do herói cômico, um impostor, um pobretão que, por assuntos banais, triviais, é capaz de revelar temas mais sérios, como a pobreza, o descaso, a inveja, a desilusão, os sonhos dos sujeitos simples. Pelo “não-sério” chegamos à crítica dos limites do sério; pelo “não-saber” temos verdades ainda não reveladas. Não obstante, as personagens de Oscarito, assim como o protagonista Leonardo Pataca, são aquelas que “entram de fininho”, promovendo a partir do baixo (de assuntos desprovidos de seriedade) problematizações sociais capazes de elevar suas ações. Antônio Candido, ao se referir sobre o pícaro e o malandro, um protótipo do anti-herói, na obra de Manuel Antônio de Almeida, diz:

Como os pícaros, ele vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão; mas ao contrário deles nada aprende com a experiência. De

fato, um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada. Mais coerente com a vocação de fantoche, Leonardo nada conclui, nada aprende; e o fato de ser o livro narrado na terceira pessoa facilita esta inconsciência, pois cabe ao narrador fazer as poucas reflexões morais, no geral levemente cínicas e em todo o caso otimistas, ao contrário do que ocorre com o sarcasmo ácido e o relativo pessimismo dos romances picarescos. O malandro espanhol termina sempre, ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação, ou mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão, que marca fortemente a literatura espanhola do Século de Ouro. Curtido pela vida, acuado e batido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traíndo os amigos, enganando os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse, disposto inclusive às acomodações mais foscas, como o pobre Lazarillo.³⁰¹

Caso analisemos todas as películas ou mesmo as peças teatrais nas quais atuou Oscarito, observaremos que os seus personagens vivem “ao sabor da sorte” e, como aferido por Antônio Candido, ao analisar o protagonista Leonardinho, não apresentam entre as suas diferentes ações, contidas num mesmo texto ou em diferentes filmes e espetáculos, um amadurecimento capaz de torná-los críticos. Seus personagens, ao subverterem a ordem (a lei, a moral, os valores), fornecem um instrumento de criticidade ao outro, ao público, mas não carregam neles próprios tal consciência.

Além disso, aos personagens de Oscarito dificilmente é dado um fim medíocre, no qual a desilusão e a desesperança soam como predicativos certos. Na verdade, em todas as películas há sempre um fim cômico, no qual seus personagens encontram sucessivamente uma saída, não sendo, assim, delineados pelos atributos da miséria. Contudo, o que é mais expressivo e mais notório nos personagens do comediante, diferenciando-os do pícaro, deve-se ao fato deles estarem providos necessariamente de uma carga de profundo sentimentalismo, de grande humanidade, capaz de amar e justificar suas trapaças pelo bem do próximo – um cômico aproximando-se do heroico, o riso revelando o trágico.

Assim como em *Memórias de um Sargento de Milícias*, sempre há nos personagens de Oscarito o encantamento por uma mulher, pela qual o ator se perde, ora devido aos aspectos físicos ora ao sentimento amoroso. Seu amor por Lolita (Maria Antonieta Pons), ao longo da película *Carnaval Atlântida*, é um dos exemplos

³⁰¹ CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, USP, n. 8, p. 68, 1970.

significativos que nos permite essa aproximação entre a literatura e a cinematografia. Outras películas, como *Nem Sansão nem Dalila*, revelam tal sentimento: o barbeiro Horácio (Oscarito) comete inúmeros erros, nas barbas dos clientes, devido a sua enorme admiração e amor pela manicure, interpretada por Julie Bardot; sem contar a mescla entre o simplório barbeiro e o valente ditador de Gaza (Sansão), que, apesar de interesses próprios, revela questões concernentes a toda sociedade: o problema do lotação, do transporte público, dos buracos, da comunicação, dentre outros. Da mesma forma, sobre Leonardo, nos dirá Candido:

O nosso Leonardo, embora desprovido de paixão, tem sentimentos mais sinceros neste terreno, e em parte o livro é a história do seu amor cheio de obstáculos pela sonsa Luisinha, com quem termina casado, depois de promovido, reformado e dono de cinco heranças que lhe vieram cair nas mãos sem que movesse uma palha. Não sendo nenhum modelo de virtude, é leal e chega a comprometer-se seriamente para não lesar o malandro Teotônio. Um antipícaro, portanto, nestas e outras circunstâncias, como a de não procurar e não agradar os “superiores”, que constituem a meta suprema do malandro espanhol. Se o protagonista for assim, é de esperar que o livro, tomado no conjunto, apresente a mesma oscilação de algumas analogias e muitas diferenças em relação aos romances picarescos.³⁰²

A definição acima marca claramente o aspecto dialético do personagem da obra de Manuel Antônio de Almeida. Leonardinho Pataca – desprovido de um modelo de virtude – reflete uma quantidade de elementos que oscilam entre oposições e conciliações. No pensamento de Candido, isso marcou um conceito conhecido como “dialética da malandragem”, que partindo do protagonista abarcaria toda a estrutura narrativa da obra, indo da ordem, estabelecida pela milícia, à desordem, rompendo-se as conveniências da época pela figura do antipícaro, ou melhor, do anti-herói. Utilizando-se do termo dialética da malandragem, temos novamente uma figura cômica que, através de suas peraltices, coloca em xeque muitos princípios do período, elevando-se, gradativamente, de uma imagem ligada a um mundo sensível, cheio de vícios, às realidades inteligíveis. Assim, tal dialética capaz de dar outro lugar aos personagens cômicos, vistos em filmes e em obras literárias, estaria de acordo com aquilo que expusemos sobre o herói cômico, discutido por Whitman.

Talvez essa lógica, entre a moralidade e a imoralidade, mesmo que não seja observada em todos os filmes estrelados por Oscarito, também possa ser percebida na

³⁰² CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem* (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, USP, n. 8, p. 68, 1970.

obra cinematográfica *Os dois ladrões*, dirigida por Carlos Manga em 1960. Nessa película há traços que evidenciam o movimento de conveniência e de opostos, que, para Candido, não só representa nossos personagens como toda a sociedade brasileira. Jonjoca, personagem interpretado por Oscarito, é ajudante do refinado ladrão Mão Leve (Cyll Farney). Seguem uma cartilha antiga de bons trapaceiros: “Tiram de quem tem para dar a quem não tem”. No entanto, o papel de Oscarito, construído sobre condições popularescas, não deixa de revelar um aspecto egoísta e ensimesmado com aquilo que lhe dá prazer.

Quando Mão Leve o procura para mais um plano, depara-se com o malandro barbeando-se dentro de uma tubulação de concreto, sua casa. Assim que o amigo revela que precisava dele para ajudar outras pessoas, Jonjoca diz: “Ora Mão Leve! Quando é que você vai deixar de ser samaritano? Faça como eu que sou capitalista!”. Chamado pelo outro ao trabalho, acrescenta ainda mais: “[...] meu trabalho é o meu bem-bom. Eu não troco nada por isso: casa, comida, dinheiro dos inquilinos e sossego”.³⁰³

A situação cômica, a partir do diálogo acima, gerada pelo contraste do local onde mora o personagem, em manilhas jogadas à beira da Bahia de Guanabara, também revela um caráter típico do anti-herói desenvolvido por Mário de Andrade, em sua obra *Macunaíma*. Jonjoca, assim como o personagem principal da obra modernista, só queria saber de sossego e das coisas que lhe apeteciam. Mesmo diante de tamanha preguiça, há tanto em *Macunaíma* como em Jonjoca a busca por driblar as condições adversas da vida com malandragem, sendo, por esse motivo, necessário gozar com intensidade os poucos momentos prazerosos do dia-a-dia (sempre relacionado aos temas mundanos, como o sexo, a bebida e o sossego).

Do mesmo modo que *Macunaíma* revela a preguiça, o oportunismo, o apetite sexual, a inteligência a serviço da esperteza, a falta de espírito de sacrifício, Jonjoca, assim como a maioria dos personagens de Oscarito, também é levado por todos esses caracteres de amoralidade – agindo segundo sua própria satisfação, sem sentimentos de culpa. Muitas dessas características são reafirmadas ao longo da película, principalmente quando o malandro engana as grã-finas, roubando-lhe suas joias. Com esse intuito, de roubar a milionária Madame Gaby (Eva Todor) e parodiando os irmãos

³⁰³ Transcrição feita a partir do filme **Os dois Ladrões**. Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1960. Reedição pela produtora Europa Filmes, 2007. [Transcrição nossa].

Marx do lendário *Hotel de Fuzarca*, veste-se de maneira idêntica a Eva Todor, imitando-a com tamanha perfeição, sendo um legítimo “espelho” da atriz. Entretanto, vemos na atitude do personagem de Oscarito uma ruptura, na qual o malandro redime-se e, mesmo não tendo um caráter íntegro, apresenta boas ações, representando e discutindo problemas típicos ao cenário nacional brasileiro das décadas de 1950 a 1960.

Voltando à comparação, um dos grandes estudiosos da obra de Mário de Andrade, Cavalcante Proença, faz os seguintes comentários sobre Macunaíma, também válidos para nossa análise:

[...] é um herói excepcional da literatura popular, aquele herói que não tem preconceitos, não se cinge à moral de uma época e concentra em si próprio as virtudes e defeitos que nunca se encontram reunidos em um único indivíduo [...] cujas dimensões excedem a realidade: tanto está fora do bem e do mal como transcende o espaço e o tempo.³⁰⁴

É por esse motivo que se torna profícuo comparar os dois personagens, ainda mais quando sabemos que esse tipo de herói está mais ligado ao cômico do que ao trágico. Tanto Macunaíma como muitos papéis construídos pelo comediante em questão apresentam aspectos de um anti-herói – a fuga da ideia de herói clássico – e se configuram, portanto, no esquema de herói cômico, no qual transcender e estar entre o bem e o mal, entre o sagrado e o profano, é um dos maiores alibis para questionar a hegemonia das instituições “superiores”. Com efeito, poderíamos classificar esses tipos de personagens, como pontuou Flávio Kothe, em sua obra *O Herói*, como heróis modernos, sendo que seu percurso é:

[...] a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser [...] o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e classe baixa.³⁰⁵

Por esse e outros motivos, o próprio Mário de Andrade referia-se ao seu protagonista – Macunaíma – como um “fuzarqueiro”, considerando-o como “uma sátira mais universal ao homem contemporâneo, principalmente, sob o ponto de vista desta sem-vontade itinerante, destas noções morais criadas no momento de as realizar”.³⁰⁶

³⁰⁴ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978, p. 19.

³⁰⁵ KOTHE, Flávio R. **O Herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 65. (Série Princípios)

³⁰⁶ ANDRADE, Mário de Apud SOUZA, Gilda de Mello. **O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, p. 269.

Sem contar que o próprio autor de *Macunaíma*, sobre o teatro de revista e o gênero cômico, dizia: “Os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda pode frequentar no Brasil são o circo e a revista”. Talvez venha daí a própria ideia de seu personagem, regido pela fuzarca, pela malandragem e por uma malícia que não poderia se configurar na ideia de um herói nacional, nos modelos trágicos, mas sim jocosos.

Aliás, a esperteza, a malandrice e as demasias presentes tanto nos personagens de Oscarito, como no de Mário de Andrade, configuram o que por vezes foram denominados personagens tipos e em outros momentos “de costumes”. Para esclarecer tal dúvida, vejamos as aproximações dessas classificações. O crítico literário, Antonio Candido, ao organizar a obra *A personagem de Ficção*, diz:

As “personagens de costumes” são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles. Como se vê, é o processo fundamental da caricatura, e de fato ele teve o seu apogeu, e tem ainda a sua eficácia máxima, na caracterização de personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos. Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada.³⁰⁷

Dessa maneira, analisando os personagens de Oscarito a partir da citação acima, vemos que esses são tecidos pelo seu comportamento em sociedade, por suas relações sociais, numa visão normal em relação ao homem do cotidiano; personagens expressivos e típicos de nossa identidade, portanto. Além disso, mesmo que tais figuras não tragam traços caricaturescos, suas ações previsíveis denunciam papéis que não sofrem transformações íntimas, são “personagens planas” como afere Antonio Candido. É por esse motivo, que esses personagens, manifestando ou não determinadas excentricidades (caricaturas), são distinguidos sempre pelo outro, por aquele que os analisa de fora (leitor ou espectador), sendo incapazes de comporem uma autocrítica.

Assim, os personagens de costumes, ao revelarem aspectos planos, não trazendo rupturas psicológicas tão notórias ao longo da trama, aproximam-se, então, da denominação de tipo. Em outras palavras, dirá Candido por meio das assertivas do estudioso Forster:

³⁰⁷ CANDIDO, Antonio; et. al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 61-62.

As personagens planas eram chamadas temperamentos (humours) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera.³⁰⁸

Desse modo, os personagens de Oscarito, assim como Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, e Macunaíma, de Mário de Andrade, não deixam de refletir tais características. Assim, mesmo que Oscarito fosse capaz de fazer inúmeros personagens tipos, como bêbados, pobretões, caipiras, palhaços, há um traço que prevalece em todos eles, ou seja, a malandragem. Por trás do bom funcionário público, em *Esse milhão é meu*, ou por trás do xerife Kid Bolha, em *Matar ou Morrer*, a exemplo, sempre há a astúcia, a esperteza, configurada tanto nos trejeitos cômicos do ator, repetindo “caras e bocas”, como na própria construção e concepção do personagem. Nesse sentido, se Oscarito não tem um “clown” tão definido como o de Charles Chaplin, através do vagabundo Carlitos, em todos os seus papéis o que prevalece é a imagem de um sujeito malandro que luta para sobreviver, comer e trabalhar, sempre gerando conflitos com pessoas da alta sociedade.

É importante salientar, contudo, que ao adotar de maneira incontestável esquemas de análise para dividir as personagens em planas, esféricas, típicas e de costumes, corremos o risco de fixá-las somente em uma categoria, “engessando” outras possibilidades críticas. Com efeito, mesmo que a malandragem tenha sido a característica mais difundida nos diferentes tipos encarnados por Oscarito, conferindo-lhes um jogo de oposições e convenções já aludido, isso não impediu que o ator trouxesse outros caracteres a distintos personagens, diferenciando-se, dessa forma, de cômicos como os citados acima – Charles Chaplin e Mazaropi.

Na verdade, esses dois últimos atores cristalizaram um único tipo ao longo de suas carreiras – o vagabundo (o “little tramp” Carlitos) e o jeca brasileiro – enquanto nas figuras de Oscarito, por mais que a malandragem as atravessasse, revelavam-se facetas de distintos sujeitos nacionais. Isso também nos traz uma outra afirmação: algumas personagens de Oscarito, a partir do que afere Forster, parecem caminhar para uma espécie de curva que, em alguns casos, nega-lhe totalmente seu aspecto plano. Exemplo disso é o personagem Anastácio Fortuna, em *O homem do Sputnik*, analisado

³⁰⁸ FORSTER, Edward Morgan Apud CANDIDO, Antonio; et. al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 62.

no terceiro capítulo. Ao final da película, Anastácio já é capaz de julgar os despropósitos daqueles que lutavam pelo poder durante a guerra fria.

Assim, mesmo que muitos personagens de Oscarito sejam planos e não possam ser colocados, totalmente, na modalidade de esféricos, não possuindo realizações tão altas e elevadas, sabemos que essas personagens “rendem mais quando cômicas”, pois “[...] uma personagem plana séria ou trágica arrisca tornar-se aborrecida”.³⁰⁹ É o riso, nesse sentido, capaz de trazer às personagens lineares uma possibilidade para que os espectadores ou os leitores as vejam próximas de si e, assim, plausíveis de uma crítica direta, não só da sua identidade, como da ideia de nação na qual esses sujeitos se inserem. Acrescenta-se a isso o argumento de Flávio Kothe, no qual “nem todo personagem marcante [...] precisa ser um personagem esférico”.³¹⁰ Nesse sentido:

Supor que o socialmente alto é elevado apenas por suas qualidades constitui um passe de mágica que está de acordo com a perspectiva do poder. Aí não se discute a natureza da qualidade nem se ela efetivamente é uma qualidade ou apenas a máscara de uma qualidade. Ao que parece, a qualidade positiva ou negativa de um gesto depende mais da perspectiva em que ele é iluminado do que de qualquer valor “em si”. Não há “fatos”, apenas versões. Mas há também a lógica da história. Da perspectiva dos vencidos, é mais pelos defeitos e pelas qualidades negativas que as carreiras ascendentes são feitas: à custa de cotovelaços, mentiras, espertezas, gestos calculados, ações sem escrúpulos, safadezas etc. Tais atos podem, por sua vez, ser apresentados como atitudes certas, necessidades do momento, astúcia, previsões inteligentes, ações consequentes, fins justificadores dos meios etc.³¹¹

A partir disso, para entender os personagens de Oscarito sem cair em assuntos triviais, de questões atinentes às nomenclaturas, é necessário notar que, entre o baixo (herói cômico) e o alto (herói trágico), há uma análise que não está voltada apenas à forma ou à estrutura de uma narrativa fílmica. É preciso, antes de tudo, observarmos que determinadas experiências, entre “vencidos” e “vencedores”, já estão delimitadas em exames ou críticas cristalizadas, dando aos personagens, então, sempre um estereótipo pronto e inquestionável. As qualidades dos gestos ou das atitudes de Oscarito em cena são versões que acompanham uma lógica histórica de seu tempo, do

³⁰⁹ FORSTER Apud CANDIDO, Antonio; et. al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 63.

³¹⁰ KOTHE, Flávio R. **O Herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 38. (Série Princípios)

³¹¹ Ibid.

seu espaço e carregam “necessidades do momento”, fazendo alusão não só a sua sociedade como ao humano em si.

É por esse motivo que, ao longo dessa pesquisa, repetimos inúmeras vezes que os tipos do comediante ditavam diferentes maneiras de resgatar distintos sujeitos do povo, numa diversidade de elementos que se expressava não só pelos macetes do ator, mas principalmente pela humanidade (personagens que embora não tivessem um caráter grandioso eram capazes de questionar aquilo que afligia à população da época), aspecto que coincide com a construção de “heróis cômicos”.

Com efeito, diferente das críticas e do que é apontando na película *Assim era a Atlântida*, os personagens de Oscarito não são tão ingênuos, pois, como já vimos, trazem indícios das “macunaimices”, ou melhor, por meio da figura do herói sem nenhum caráter desvendam um modo privilegiado de abordar pelo riso as fraquezas, as ardilezas e os lados mais obscuros do humano. Desse modo, assim como os personagens de Mário de Andrade e de Manuel Antônio de Almeida, na literatura, Oscarito e suas figuras trouxeram traços evidentes de nossa nacionalidade, expondo-os e criticando-os.

Retomando o que já foi explanado, a ideia de representar o povo nas telas, por meio das “chanchadas”, viera, como na comédia ou no romance de costumes, por personagens que, mesmo voltados ora para suas individualidades ora para o coletivo, representavam tipos humanos, identificados primeiramente pela profissão, pelo comportamento, pela classe social, numa aproximação direta entre a imagem do povo e a sua interpretação posta em cena.

Enfim, para entender os personagens cômicos do comediante Oscarito, é necessário, como vimos, compreender não só a noção de uma figura que se contrapõe diretamente ao herói trágico (o anti-herói), mas principalmente entender que nesse anti-heroísmo persiste uma aspecto dual que mantém um jogo de opostos. Tal jogo ora traz o personagem para o âmbito de um mártir, que ao buscar distintas fortunas acaba revelando-se um defensor risível dos ideais coletivos, ora leva-o à malícia e a desobediência para que faça tudo em torno dos seus próprios interesses.

CONCLUSÃO

ASSIM QUE AS LUZES SE ACENDEM

AS LUZES SE ACENDEM E, ao contrário do que muitos pensam, podem trazer o fim e não o começo. Assim, como no cinema, quando o filme acaba, acendem-se feito brasa os nossos textos, nossas palavras, os nossos dias. O escuro que resta, talvez seja até mais oportuno: pois num paradoxo irrequieto podemos iluminar aquilo que já se passou, mas numa luz de meia vida, de duração contida.

Volto a repetir, como dito na **Introdução** desse trabalho, que na cidadezinha de meu tempo, que sofrera transformações como todas as outras, a permanência de um cinema antigo era o ensejo para se apreciar poucos filmes nacionais ainda veiculados. Poder assistir a filmes antigos, por baixíssimos preços, já não era uma prática comum aos meninos da década de 1980. Ali, eu podia ver aquilo que tanto o meu avô como meu pai viram.

O término do encantamento do cinema dava-se assim que as luzes se acendiam. Durante o dia, a realidade pesava mais quando saíamos do cinema. As saídas do único cinema que restara davam diretamente para a rua. O tapa na cara dado pelo sol tardio, depois da matinê do domingo, nos tirava do resto de transe que ainda teimava em nos possuir.

Quando o filme era de força, como chamávamos os de super-heróis, nós, os meninos, olhávamos furtivamente para os nossos braços raquíticos na esperança de vê-los mais grossos, mesmo que só um pouquinho. Se fosse de riso, como alcinhávamos os de Oscarito e Cantinflas, que muitos garotos das cidades repletas de “shoppings” mal conheciam, saíamos a fazer pacobas e palhaçadas pela rua. Se o filme era de amor, o único consolo era invejar os casais que passeavam pela praça, que já se preparava para mais um domingo. O pipoqueiro, o mesmo da época do meu pai, já nos seus afazeres de preparar seu carrinho, a igreja de portas abertas esperando pelos seus “castos” fiéis, o velho guarda da praça com seu uniforme amarelado, com um cassetete magro de borracha na cinta. Ficava lembrando daquelas duas horas dentro do cinema. Eram de um encantamento único. Aqui fora, enfrentávamos novamente as mazelas da vida. Eram as lembranças de Oscarito que me faziam rir diante das situações adversas do cotidiano. Embora, poucos amigos compartilhassem da mesma sorte.

Como disse um dos diretores da Atlântida, Carlos Manga: “Assim como o mundo preserva a memória de Chaplin, o brasileiro deveria preservar a de Oscarito. Os

jovens precisam saber quem ele era”.³¹² Dessa forma, a intenção dessa dissertação, ao abordar as distintas iniciativas de revalorização das “chanchadas”, bem como do comediante abordado, é suscitar novas discussões que revelem as facetas cômicas e os mecanismos risíveis utilizados dentro da comédia. Além disso, demonstrar como esse gênero, a partir de grandes figuras como Oscarito, é capaz de pregar pelo riso novas formas de conhecimento e verdades.

Ainda mais, por meio de Oscarito, refletir sobre a identidade do povo brasileiro e sobre a ideia de nação difundida não só em sua época, mas nos dias atuais, trazendo-o como um dos principais ícones de nossa cultura artística. Se durante as décadas de 1940 a 1960 ele representou o gosto da grande massa, hoje ele deve também ser retomado, seja na televisão, no teatro ou no cinema, trazendo contribuições para os novos atores e reflexões sobre o que foi e o que é a nação brasileira, vista como uma continuidade, nos distintos segmentos artísticos. Revelar por meio de sua imagem traços que ao comporem o universo da memória coletiva trazem-nos um legado da importância de muitos atores, diretores, fotógrafos, cenógrafos, sujeitos ligados a exibição que foram esquecidos, não só no âmbito acadêmico, como no popular – na televisão por exemplo. Para tal, a última discussão que devemos fazer, visto que ela atravessa todos os capítulos dessa dissertação, refere-se à ideia dos conceitos populares e nacionais.

Aliás, a discussão do nacional-popular foi um dos assuntos levantados no segundo capítulo, no qual muitos intelectuais apontavam ser o povo ainda não educado e “semi-colonizado”. Movimentos como o Cinema Novo, alicerçados em grandes teóricos, pretenderam legitimar uma ideia de nação e buscar um modelo europeu que anulava os personagens desenvolvidos nas chanchadas, como se esses fossem apenas cópias do que era feito em Hollywood. Assim, como vimos, os personagens de Oscarito traziam uma ideia de identidade, de tipos nacionais, que estavam estreitamente ligados à literatura modernista, que segundo críticos como Bosi foi o fausto da nossa nacionalidade. Tudo isso revela a necessidade de observarmos como o conceito “nacional-popular” fora tratado antes, durante e até posteriormente ao aparecimento de Oscarito.

Do mesmo modo que figuras vindas da literatura, como Leonardo Pataca, de Manuel Antônio de Almeida, Macunaíma, de Mário de Andrade e Jeca Tatu, de

³¹² MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 56.

Monteiro Lobato, são alçadas aos moldes do que é ser brasileiro, naquele período e também no atual, o mesmo poderíamos dizer dos personagens desenvolvidos por Oscarito. Na verdade, os personagens desses literatos sempre estiveram unidos ao ideal de nacional-popular, enquanto o que foi realizado no teatro de revista e nas “chanchadas” nem sempre alcançam a mesma visão.

Sendo o conceito de nação o conjunto de imagens que se formam dela, compreendemos que há distintas maneiras para definir o que é a tese nacionalista. Cada um, ao seu modo e em determinada época, compõe quadros diferentes para definir essa ideologia. Alguns, como os intelectuais, preocupam-se em desenhar, seja quanto ao conteúdo ou quanto à estética, em determinada prática cultural e em certo período, um conjunto de ideias que seja capaz de definir o que é o nacional.

Dessa forma, esses pensadores guardam para os diferentes segmentos sócio-culturais, como o teatro, o cinema, a literatura, imagens que muitas vezes se solidificam no meio acadêmico e no universo popular, conferindo ao imaginário suas concepções para o sentimento nacionalista. Imprimem, por meio de suas análises, não só características ao que é ser brasileiro como tencionam influenciar o próprio sentimento do sujeito social.

Buscam, de certa forma, agregar o conceito de nacional, com temas e formas que merecem considerações notáveis, importantes, ao popular, que, segundo tais estudiosos, como apontado pela *Geração Clima*, citada no segundo capítulo, não deve ser tomado só por meio da comédia, da paródia, do escracho, ou seja, daquilo que diz respeito, na maior parte das vezes, ao gosto da grande massa. Não obstante, em contraponto, trazemos aqui o “[...] nacional como o resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante, popular como expressão da consciência e dos sentimentos populares, feita seja por aqueles que se identificam pelo povo ou por aqueles que saem do próprio povo”.³¹³

Nesse sentido, os intelectuais já referidos, pertencentes ao âmbito acadêmico, seja quanto ao nacional ou ao popular, pretende “[...] tornar-se consciência da cultura, uma consciência que tem a posse da verdade do todo, esclarecedora e com pretensões de unir aquilo que a própria realidade política se encarrega de separar”.³¹⁴ Não obstante, se

³¹³ CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: seminários. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 17.

³¹⁴ NOVAES, Adauto. Introdução. In: *Ibid.*, p. 9.

as condições políticas e econômicas segregam a sociedade, retalhando-a em distintos segmentos sócio-culturais, muitos projetos no âmbito cultural, amparados por órgãos de fomento do próprio governo, surgem com a ambição de construir a identidade cultural e uma unidade social que a legitime. Paradoxal num olhar desatento e um álibi engenhoso e perspicaz para deter o controle das diferenças apresentadas na sociedade. Para tal, a construção do conceito de identidade aliado à ideia de nacionalismo percorre a maioria das manifestações artísticas, tendo cada uma delas, como a literatura, o teatro e o cinema, uma justificativa social favorável a partir do aceite desses “donos do saber”.

À literatura nacional, mesmo diante de autores que estiveram preocupados com a questão da linguagem, com uma estética diferenciada e com temas políticos e culturais próprios ao Brasil do século XIX, como José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Arthur de Azevedo, Martins Pena e Lima Barreto, para citar alguns, foi dado, pelos críticos literários da época e muitos da atualidade, o fausto do nacionalismo brasileiro particularmente ao período *Modernista*, no século XX. Tal movimento foi o desenlace ou a solução para que muitos pensadores buscassem para as outras artes, como a teatral e a cinematográfica, marcos que as legitimassem.

Como vimos, essas análises partiram de nomes como Antonio Candido, Décio Pignatari, Alfredo Bosi, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Gilberto Freire, Décio de Almeida Prado, Alberto Guzik, Jacob Guinsburg, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Paulo Emílio Salles Gomes, dentre outros, que contribuíram, ao longo do século XX, para a disciplina histórica, bem como para a construção da “história” da literatura, do teatro e do cinema no Brasil. Uma estética e um conteúdo para o sentimento nacionalista fora dada, ou melhor, criada através de diferentes áreas de conhecimento e distintos modelos de análise.

No entanto, muitos não deixaram de reafirmar em seus projetos o ideal nacionalista já consagrado pelos antigos críticos, estabelecendo, além disso, marcos para aproximar um conjunto de ideias sobre a nossa identidade que estivessem estreitamente ligados à questão política. Aliás, o político, relativo ou pertinente ao dever de cidadania e aos negócios públicos, tinha como principal aliado os “assuntos sérios”, os textos clássicos, como as tragédias, e no setor cultural refletia-se, como apontavam esses novos críticos, numa literatura que não tinha o riso como seu simpatizante direto, distanciando-se, assim, das comédias que aqui tinham grande aceitação popular. Ao

molde de pensadores do século XVII, muitos intelectuais e acadêmicos apontam em suas análises que:

A verdade primordial sobre o homem e o mundo só pode ser expressa em tom sério. Na literatura, o riso ocupa um lugar entre os gêneros menores. Volta-se à concepção de Aristóteles, de que a comédia se refere aos estratos mais baixos da hierarquia social. O riso passa a ser visto simplesmente como um divertimento ou uma forma de punição social para os seres inferiores.³¹⁵

Em contrapartida, fora pelo riso, pelo divertimento, que tivemos nossas primeiras investidas num teatro que passou a contar com a presença de um público cativo, no final do século XIX e início do XX. Na verdade, pelo vernáculo de Martins Pena e Arthur Azevedo começávamos, ao nosso modo, a reler os cenários postos no cotidiano nacional. Mesmo não encontrando respaldo de muitos escritores, jornalistas do período, as revistas, gênero teatral cômico que alternava troças, piadas, sátiras e cantorias, amarradas por um fio condutor, um personagem que dava sustentação ao enredo, à lógica textual, formaram nossos atores e incentivaram a continuidade de novos movimentos teatrais, fossem comédias ou não.

No início do século XX, tanto na arte dramática como na cinematográfica, encontrávamos, assim, dois movimentos: de um lado, aqueles que arriscaram as primeiras tentativas de fazer teatro e cinema no Brasil, sem uma teoria ou uma escola de ator e diretor que os amparassem, e de outro, os jornalistas da época, “homens de letras”, sem qualquer formação na área da qual escreviam, pouco incentivando, então, os trabalhos artísticos aqui desenvolvidos. Aos primeiros coube a tarefa de construir um palco com ensinamentos que vinham de outros países, dando, ao mesmo tempo, um teor “abrasileirado” para o que naquela ocasião era feito. A arte era uma verdadeira caricatura de um meio social, que contava com portugueses, franceses, italianos, índios, alemães, dentre outros.

Dessa forma, não havia, como também acontecia nos países da Europa, uma maneira de assumir algo que fosse tipicamente nacional. O nacionalismo vinha pelo improviso de artistas que começavam a traçar os primeiros contornos da identidade brasileira por meio do outro, principalmente pelos sujeitos do povo, ou seja, pelo popular. Assim, como em outros países e em inúmeras línguas um termo estava

³¹⁵ DRUMOND, Josina Nunes. A comédia ao longo dos séculos. **Contexto**, Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Dossiê o teatro e suas arenas, n. 17, p. 97, Jan. 2010.

imbricado ao outro, tomando distinções mais claras a partir de uma tradição elitista e universitária.

Dessa maneira, entender conceitos como o nacionalismo, a identidade cultural, o popular, à luz de movimentos artísticos como o Teatro de Revista e os filmes carnavalescos, partiu, nessa pesquisa, de uma análise que averiguou quem eram os críticos da época, geralmente jornalistas, e principalmente, entender como os acadêmicos, pouco a frente, criaram conceitos que visavam o efeito de povo-nação. A incumbência desses intelectuais, como Paulo Emilio Salles Gomes e Glauber Rocha, não ficou restrita apenas ao campo conceitual, aos modelos de análise, mas, amparados de um ideal de engajamento intelectual, pretenderam auxiliar o nosso país a alcançar níveis de desenvolvimento culturais semelhantes aos observados nos grandes centros, como na Inglaterra ou mesmo na França. Eles que tanto criticavam muitos autores, peças teatrais e filmes carnavalescos por serem “cópias baratas” do que era visto lá fora, também se valiam dos modelos de análise da filosofia e da história europeia, sem muito ressignificá-los no momento da pesquisa e da escrita. Até nossos críticos modernos tinham uma espessa “pitada” de eurocentrismo mal deglutida.

Além das influências europeias e, posteriormente, norte-americanas, tínhamos, tanto para os palcos como para os sets de filmagens, exemplos que vinham da literatura brasileira. José de Alencar já havia proposto a discussão da nossa língua e Lima Barreto o retomara indiretamente em suas obras, advertindo que além da língua o projeto nacional contava com questões bem mais amplas, ou seja, a questão cultural, econômica e política. O certo é que, mesmo antes da Semana de Arte de 1922, tínhamos, tanto no plano estético como nos temas tratados, assuntos que já demarcavam o nosso caráter de brasilidade. Em outras palavras, já dominávamos a discussão dos gêneros textuais, da língua, como um meio de individualização de nações distintas. Já havíamos avançado muito em relação ao português herdado de nossos colonizadores. Além disso, a própria maneira de ler a realidade, por meio de personagens, contava com aspectos nossos.

O malandro, o agregado, o barbeiro, o bêbado, os imigrantes, aqui estabelecidos, já traziam, mesmo na pena de nossos maiores autores, o teor nacional e brasileiro que os críticos só apontariam mais a frente. Não obstante, se antes do movimento de 1922, faltassem muitos elementos estéticos, uma maneira mais adequada de tratar a forma, a expressão, dos distintos gêneros textuais por meio de uma linguagem nacional própria, que diferenciasses a nossa literatura, tínhamos discussões

quanto ao conteúdo bem sólidas. Além disso, uma estética (enredo e personagens; metáforas e metonímias; métrica e rimas; estrutura e forma), que mesmo amparada nos moldes eurocêntricos, já se mesclava às expressões e linguagens concernentes a cada período anterior a Semana de Arte.

Muitos temas e personagens que podemos encontrar ao longo do século XX foram criados através do teatro de Martins Pena, Arthur Azevedo e dos próprios atores que estavam em cena, no conhecido Teatro de Revista, que mesclava números vindos do circo, músicas carnavalescas e acontecimentos cotidianos. Quanto aos personagens, poderíamos citar, a exemplo, o malandro que, mesmo trazendo alguns aspectos do palhaço italiano ou mesmo do bufão, nascera de uma mistura de sujeitos aqui já estabelecidos, como mineiros e cariocas, manifestando, ao seu modo, a malandragem como uma forma de fazer justiça social.

Diante da situação política e econômica, que segregava a sociedade entre fazendeiros e trabalhadores rurais, grandes comerciantes e pequenos, sujeitos bem abastados e indivíduos miseráveis, instituída desde o Brasil Colônia até a República, os imigrantes e seus filhos brasileiros forjaram maneiras e costumes que marcaram não só a engenhosidade e astúcia para sobreviver, mas uma das características que confirmam o conhecido adágio: “tirar proveito de tudo”. Driblar autoridades, manipular pessoas não marcam só o “jeitinho”, a esperteza do brasileiro, mas desde o final do século XIX e no início do século XX uma maneira de viver que adentraria tanto a literatura quanto os palcos e o cinema nacional.

Em oposição à malandragem e ao riso provocado por personagens que saíam das revistas, colocou-se como um dever nacional os assuntos ou temas circunspectos, que segundo críticos amadores e, posteriormente, professores universitários, deveriam compor o cerne da arte literária, teatral e cinematografia em nosso país. Nesse sentido, a preocupação com um teatro e com um cinema de cunho educativo, pedagógico, definia o que era, para os críticos dos jornais da época e para os estudantes da USP, a nossa “independência cultural”; a política deveria encontrar-se com a arte para criar modelos estéticos e abordagens sociais que fossem nossas.

Por mais que esses intelectuais assumissem a postura de sujeitos que se identificavam com o povo e que, dessa maneira, deveriam trazer-lhes ideias, situações e sentimentos que redimensionassem o político e o econômico, deixaram de perceber que o gosto popular era o melhor caminho para isso. Não enxergaram que fora as revistas, as

“chanchadas”, os cassinos que trouxeram os nossos modelos mais diretos para compor o que era o brasileiro e como deveríamos abordá-lo. Além disso, não notaram que aquilo fazia parte da vida do povo e que o povo se enxergava naquelas apresentações. Ali estava o popular, como se vê na perspectiva gramsciana: “[...] o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem”.³¹⁶

Ao contrário, ao teatro de revista de ano e ao teatro feérico, de grandes produções musicais, dos anos 1940 e 1950, que muito embasaram as comédias da Atlântida, foram destinados estudos e críticas que salientavam pouco sua real importância. Não coube somente às revistas teatrais essa visão, mas também às “chanchadas”, que não traziam ao país, segundo muitos jornalistas da época, um Cinema de “C” maiúsculo. Nessa mesma vertente, o projeto de nacionalização do teatro brasileiro, analisado por intelectuais a partir dos modelos franceses e do ideal de mudança social, de transformações políticas, encabeçava, no ano de 1955, assertivas como a seguinte: “Há 20 anos, pode-se afirmar com absoluta certeza, não havia teatro no Brasil”. Havia, nesses anos, apontamentos sobre antigos autores e artistas ingênuos com “pecinhas de uma filosofia de bairro e barata”, que nada contribuíam para a trajetória cultural do país. Atores despreparados e sem direção e orientação, ao molde dos antigos “canastrões”.

Diante de tais colocações poderíamos levantar breves questionamentos, valendo-se de uma ironia evidente. O que dizer das obras e dos trabalhos de Martins Pena e Arthur Azevedo? Anteriormente, como se referir aos textos teatrais de Machado de Assis e de José de Alencar? Seriam obras destacadas do seu momento histórico? Quais lugares destinar a uma gama de atores, como Oscarito, Carmem Miranda, Mesquitinha, Benjamim de Oliveira e Aracy Cortês? Poderiam ser vistos como atores soltos e sem um contexto próprio? Como analisar tais atores comparando-os com futuros profissionais que seriam reconhecidos por um órgão do governo? Quem seriam nossos antigos canastrões?

Além disso, o que fazer com uma infinidade de peças musicais e seu riso tão brasileiro, com temas políticos e paródicos? Será que tudo se resumiria na ingenuidade e na imitação da cultura europeia ou norte-americana? Essas revistas não teriam uma

³¹⁶ CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: seminários. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 17.

estética própria, com uma linguagem nacional, desprendida dos modelos portugueses e franceses? Como apontar maus hábitos e defeitos tremendos nessa arte, que tem como grande engenho a alternância e a repetição? O que dizer de “pecinhas” como as de Luiz Carlos Peixoto? Por fim, que palavras nos restariam diante da afirmação de Mário de Andrade: “Os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda pode frequentar no Brasil são o circo e a revista”?

Nem o mais inversivo dos risos seria capaz de subverter essa relação hierárquica, construída e amparada por discursos acadêmicos, que preconizam um lugar privilegiado para o que é reconhecido como um teatro e um cinema “sério”, com uma estética e temas nacionais, e outro lugar dado ao “teatrinho e ao cineminha inocente”, visto como grotesco e ingênuo, ou seja, a imitação revisteira como o nosso retrato mais bem postado do subdesenvolvimento cultural, político e econômico do país.

O que aqui soa como panfleto, como um discurso acalorado, repleto de jargões e discussões já alimentadas, encerraria a mesma razão de ser do riso irônico e acusador; teríamos uma constatação óbvia: a alternância, a variação de períodos favoráveis e incômodos, apresenta-se também dentro de momentos “reconhecidos” e “respeitáveis”. Em outras palavras, encontramos espetáculos engenhosos tanto em períodos apontados como áureos, plausíveis das teses nacionalistas, como em momentos indicados como fruto do nosso subdesenvolvimento, que deturpam um projeto nacional sério e não veem no popular uma expressão da consciência do povo capaz também de modificar o contexto histórico. Da mesma forma, poderíamos dizer sobre as peças e os “filmes de má qualidade”. Enfim, não caberia uma ideia de uniformidade para ciclos teatrais ou cinematográficos, no qual muitos panoramas, como o de Paulo Emilio Salles Gomes e Alex Vianny, apontam ao traçar a trajetória do Cinema Nacional.

O mesmo poderia ser dito quando tratamos da literatura ou do teatro, que só ganham “notoriedade”, na invenção nacionalista, a partir de peças e momentos que consagram todo um ideal de nação, que muitas vezes esteve longe do que fora tratado como popular, tornando quase antônimos os termos nacional e popular. Se o conceito de nacional amplia-se na literatura no ano de 1922, isso se deu no teatro e no cinema só mais tarde. Aliás:

O primeiro a ser lembrado dentro de uma perspectiva histórica é o do teatro de Arena de São Paulo, particularmente no período que se inicia em 1955, com o ingresso de jovens atores e dramaturgos, como

Gianfrancesco GUARNIERI e Oduvaldo VIANNA FILHO,
provenientes do Teatro Paulista do Estudante [...].³¹⁷

Já o cinema, sob essa perspectiva, passa a ser notado, essencialmente, a partir do advento do chamado Cinema Novo, movimento de jovens intelectuais que, mesmo querendo trazer o povo para as telas, distanciava-os, pois ao abordá-los fazia isso com uma estética ousada e quase ininteligível para a grande massa. Execravam as chanchadas, que para eles apelava para uma comicidade grosseira e vulgar, mas esqueciam-se de que dentro delas havia películas que mantinham estreitos laços com a vida do povo e aumentava a relação ator, diretor e público.

A partir disso, vimos que na literatura, anterior ao advento do modernismo, no teatro de revista, bem como nas produções da Atlântida Cinematográfica, existem exímias obras teatrais e fílmicas. As películas aqui abordadas, por meio do trabalho de Oscarito, revelam-se não só representantes do popular, devido à linguagem e a maneira que os atores compunham seus personagens e as cenas, como também trazem indícios do que era a nação brasileira naquele momento. Diferente do cinema novo, as “chanchadas” de maneira simples e direta refletiam o gosto da grande massa, como tratavam de problemas urgentes inseridos no cotidiano do brasileiro. Através de seus personagens havia uma aproximação direta entre espectadores e atores. Alcançavam, desse modo, não só a compreensão daqueles que assistiam como era um reflexo do nosso meio.

Diferentemente, o cinema novo, através da sua maneira inovada de tratar a forma de expressão e o conteúdo do brasileiro, tendo início por volta do ano de 1952, pouco atingiu o público, pois apesar de representá-lo trazia uma estética, para abordar conteúdos do cotidiano, incompreensível aos olhos do povo. Verdade seja dita, nem os sujeitos da elite, filhos de grandes fazendeiros ou muitos acadêmicos das poucas universidades brasileiras, conseguiam entender o que era colocado pelos jovens do Cinema Novo. Isso é facilmente retratado em um dos filmes abordados nessa dissertação, *Pintanto o Sete*. Quando as madames e os senhores da sociedade se deparam com os quadros falsos de Picansô, na verdade as obras do malandro Catito, consideram tudo como “uma magnífica concepção da arte contemporânea”. Mal

³¹⁷ BETTI, Maria Silvia. Nacional Popular. In: GUINSBURG, J.; FARIA, Joao Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006, p. 194.

entendiam a forma, a expressão, mas importava demonstrar sapiência e um contato próximo com aquele tipo de arte. Não importava o que aquilo significava, mas sim dizer que era algo francês, afrescos inolvidáveis.

Mas voltando ao cinema novo o que seriam aquelas novas investidas estéticas, na qual figuravam as tendências francesas e italianas pouco apreciadas pelo público? Aquilo seria o projeto nacional-popular mais plausível para um país de iletrados? Era daquela forma, com um cinema sério, com temas e uma estética diferenciada que o grande público seria atingido e tomaria consciência da situação calamitosa que o Brasil arrastava desde a Colônia até o final dos anos de 1950?

Voltando novamente a película *Pintando o Sete*, apenas como uma forma de aquecer ainda mais esses questionamentos e encerrar a escrita desse trabalho, uma cena que nos instiga trata-se do momento que Oscarito, interpretando Picansô, está num restaurante sofisticado, requisitando o cardápio para pedir os pratos, para ele e para uma dama que o acompanhava. Após olhar o “menu” diz: “O nome dessa casa é em inglês, o cardápio é em francês, o uísque é escocês, e os cigarros, americanos. Vocês não tem nada brasileiro por aí não, hein? – prossegue – Por exemplo, um tutu de feijão com torresmos, uns bolinhos de taioba”. Nesse momento, há uma resposta do próprio diretor, Carlos Manga, sob as acusações que eram feitas pelos jovens do cinema novo. Diziam que os filmes da companhia carioca, estrelados na maioria das vezes por Oscarito, não passavam de “cópias baratas” de Hollywood. Seriam mesmo cópias baratas de Hollywood?

**DOCUMENTAÇÃO E
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

FONTES

OBRAS

FAJARDO, Elias. **Oscarito**: Nosso Oscar de Ouro. Rio de Janeiro: AC&M, 1990.

MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989

DEPOIMENTO DE OSCARITO. Transcrição realizada por Daniela Pereira de Carvalho. In: CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. **O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Ano 12, nº 13, 2004, p.111.

DIAS, Rosângela de Oliveira Dias. **O mundo como Chanchada**. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

FILMES

Pintando o Sete. Direção de Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica. Lançado em 1959. Reeditado pela Europa Filmes, na coleção Atlântida 65 Anos, 2007.

A voz do Carnaval – Rio de Janeiro, 1933. Cinédia Produções. Dir. Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro. El. Pablo Palitos, Paula de Oliveira Gonçalves, Elsa Moreno, Jararaca, Eduardo Arouca, Lamartine Babo, Moraes Cardoso, Castelar, Oscarito, Margot Louro, Edmundo Maia, Carmem Miranda, Carvalho Netto e outros.

Carnaval no Fogo – Rio de Janeiro, 1949. Prod. Atlântida. Dir. Watson Macedo. El. Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Anselmo Duarte.

Carnaval Atlântida – Rio de Janeiro, 1952, Prod. Atlântida. Dir. José Carlos Burle. El. Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, Eliana Macedo, José Lewgoy, Colé, Maria Antonieta Pons.

A Dupla do Barulho – Rio de Janeiro, 1953. Prod. Atlântida. Dir. Carlos Manga. El. Oscarito, Grande Otelo, Renato Restier, Wilson Grey.

Matar ou Correr – Rio de Janeiro, 1954. Prod. Atlântida. Dir. Carlos Manga. El. Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Renato Restier, Wilson Grey, Jonh Herbert.

Nem Sansão Nem Dalila – Rio de Janeiro, 1954, Prod. Atlântida. Dir. Carlos Manga. El. Oscarito, Cyll Farney, Neide Aparecida, Zezé Macedo, Norma Bengell.

Garotas e Samba – Rio de Janeiro, 1957. Prod. Atlântida. Dir. Carlos Manga. El. Renata Ronzi, Francisco Carlos, Sonia Mamede, Zé Trindade, Adelaide Chiozzo, Jece Valadão, Pituca, Zezé Macedo.

Este Milhão é Meu – Rio de Janeiro, 1958, Prod. Atlântida. Dir. Carlos Manga. El. Oscarito, Sonia Mamede, Francisco Carlos, Afonso Stuart, Zezé Macedo.

Treze Cadeiras – Rio de Janeiro, 1958, Prod. Atlântida. Dir. Francisco Eichhorn. El. Oscarito, Renata Fronzi, Zé Trindade, Zezé Macedo, Grijó Sobrinho, Oswaldo Elias, Duarte Morais, Maurício Shermann, Rosa Sandrini, Francisco Moreno, Jesus Ruas, Alfredo Ruas, Dalila, Benito Rodrigues, Monsueto e sua escola de samba e outros.

O Homem do Sputnik – Rio de Janeiro , 1959, Prod. Atlântida. Dir. Carlos Manga. El. Oscarito, Cyll Farney, Zezé Macedo, Neide Aparecida, Norma Bengell, Jô Soares, Alberto Peres, Luiz Carlos, Hamilton Ferreira, Heloísa Helena, Grijó Sobrinho, Abel Pêra, Fregolente, João Labanca, César Viola e outros.

Assim era a Atlântida – Rio de Janeiro, 1975. Prod. Atlântida. Dir. Carlos Manga. El. Anselmo Duarte, José Lewgoy, Inalda de Cravalho, Fada Santoro, Adelaide Chiozzo, Cyll Farney, Norma Bengell, Grande Otelo e Eliana Macedo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DISSERTAÇÕES

ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a Corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho**: do texto dramático à encenação do Grupo Tapa de São Paulo. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

FERNANDES, Renan. **Cena Teatral e Recepção Estética** – o olhar dos críticos para os espetáculos *Trono de Sangue* (1992) e *Macbeth* (1992). 2011. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as Coxias: A arte do efêmero perpetuada por mais de *Sete Minutos***. 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

OLIVEIRA, José Regino de. **Dramaturgia da ação cômica: o desempenho do ator na construção do riso**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Brasília, Brasília, 2008.

PRADO, Antonio Teixeira do. **A estética da fome em *Rio, 40 graus* e a cosmética da fome em *Cidade de Deus***. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Linguagem) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RUBIÃO, Laura Lustosa. **Lacan Leitor de Comédias**: contribuições a uma ética do bem-dizer. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

BIBLIOGRAFIAS GERAIS

ABREU, Brício. Tudo começou no picadeiro. **Jornal O Cruzeiro**, p. 12, 28 de abr. de 1956. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/11)]

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia – Inferno**. Tradução de Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.

ANDRADE, Geraldo Edson. Oscarito, o bem-amado. **Jornal do Brasil**, p. 35, 4 de ago. de 1972. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/11)]

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do Cinema – Uma Introdução**. (Título original: The major films theories: an introduction). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção: Os Pensadores)

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 1993.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. V. 1. (Obras escolhidas)

BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Ensaio sobre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Cia. das letras, 2007.

_____. **Cinema Brasileiro**: Proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica Do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice** – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BOLOGNESI, Mário Fernando. O corpo como princípio. In: _____. **Clowns**: dramaturgia, interpretação e encenação. Marília: Unesp, 2000.

BORBA, Hermilo. Oscarito contra a cabeça de burro. **Jornal Última Hora**, p. 26, 11 de out. de 1956. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/15)]

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BROOKING, May. **Oscarito**: Dez anos de Saudade. Catálogo disponível na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”. [Coletado no dia 11 de julho de 2011 (Código: D 388/ Arquivo da Biblioteca)].

BURKE, Peter. História como memória social. In: _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo**: uma biografia. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, São Paulo, USP, n. 8, 1970.

_____. Sérgio, o radical. In: NOGUEIRA, Arlinda Rocha; PACHECO, Floripes de Moura; PILNIK, Márcia; HORCH, Rosemarie Érika. **Sérgio Buarque de Holanda**: vida e obra. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura/Arquivo do Estado/USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 1988.

_____; et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARREIRA, Antunes Netto; CARVALHO, Ana Luiza Fortes. Autobiografia Sumárias: O Paradoxo do Ator. **CEART**, v. 4, n. 1. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenic/autobiografia_s.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2011.

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Ano 12, n. 13, 2004.

CAVALCANTI, Salvyano. Os nossos artistas. **Folha do Rio**, Rio de Janeiro, 1942.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHACRA, Sandra; GUINSBURG, Jacob. A improvisação teatral. In: SILVA, Armando Sérgio da. (Org.). **Diálogos sobre Teatro**. São Paulo: Edusp, 1992.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: seminários. São Paulo: Brasiliense, 1980.

COXE, Anthony Hippisley. No começo era o picadeiro. **O Correio da UNESCO**, Paris, n. 3, ano 16, p. 6, mar. 1988.

DAHL, Gustavo. (Org.). Oscarito faz rir... Choram os diretores. **Filme Cultura edição Fac-Similar 13-23**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTAV, 2010.

Depoimento concedido por Oscarito ao entrevistador Brício de Abreu, em 19/05/1962. Material coletado no Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios TR – 2305/SMC-PMSP. Divisão de Pesquisas e Equipe Técnica de Artes Cênicas.

DIAS, Rosângela de Oliveira Dias. **O mundo como Chanchada**. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Escala, 2006. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal ‘54’)

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma Vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

DRUMOND, Josina Nunes. A comédia ao longo dos séculos. **Contexto**, Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Dossiê o teatro e suas arenas, n. 17, Jan. 2010.

DUBOIS, Jean; et al. **Dicionário de Linguística**. Tradução de Frederico Pessoa de Barros, Gesuína Domenica Ferretti e Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo: Cultrix, 2004.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FAJARDO, Elias. **Oscarito**: Nosso Oscar de Ouro. Rio de Janeiro: AC&M, 1990.

FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais**. O século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp / Imprensa Oficial do Estado S.A / Imesp, 2001.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro / Sinergia, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

FRAIHA, Grace Yatudo. **The Great Characters in the History of Brazilian Cinema**. Hamburg: Printers, 2002.

FREUD, Sigmund. **Cinco Lições de Psicanálise**; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal estar na civilização; Esboço de Psicanálise. Tradução de Durval Marcondes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GAG. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema**. O caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: UnB, 2009.

GAY, Peter. **O estilo na história**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

GOMES, Angela de Castro; et al. **A República no Brasil**. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006.

GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosângela. A revista dramática e o Ideário do teatro como amálgama da nação. **Revista Dramática**, São Paulo, 1860 – Ed. Fac-Similar – Apresentação de Luiz Gonzaga Bertelli. São Paulo, Edusp; Academia Paulista de História, 2007.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da Linguagem**. Tradução de Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (Texto publicado originalmente em 1966).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.

ISER, Wolfgang. Problemas da Teoria da Literatura atual. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ativa, 1994.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac-SP, 2009.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

LAFFAY, A. **Lógica Del Cine: creación y espectáculo**. Tradução de Fernando Gutiérrez. Barcelona: Labor, 1966.

LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 2. ed. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1992.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro**. Das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERRERA, Marieta de Moraes. (Orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

MARINHO, Flávio. **O riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAURÍCIO, Augusto. Camisa Amarela. **Jornal do Brasil**, p. 9, 3 de mar. de 1939. [Tiragem: 85.140. Ano IV – RJ. Material microfilmado (MT-30) coletado no Arquivo do Estado de São Paulo, no dia 14 de julho de 2011.]

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MENDONÇA, Carlos Süssekind de. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Mendonça Machado e Cia, 1926.

MORIN, Edgar. **Le stars**. Paris, Éditions Du Seuil, 1957.

O Estado de São Paulo, p. 26, 03 ago. de 1980. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/37)]

OLIVIER, Laurence. **Confissões de um ator**. Tradução de Aurea Brito Weissenberg. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, 2006, [En línea], p. 6, Puesto en línea el 28 enero 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1560>>. Consultado em: 29 de março de 2011.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano e a Arte do Ator**. São Paulo: Ática, 1984.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

PROUST, Sophie. **La Direction d'acteurs**: dans la mise en scène. Paris: L'Entretemps editions, 2006.

RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada. **Fênix** — Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, V. 2, Ano II, n. 4, f. 1-15, Outubro/Novembro/Dezembro de 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.

RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____; MIRANDA, Luis Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 1997.

REVISTA FATOS e FOTOS, Brasília, n. 712, Ano XV, 16 abr. de 1975. [Material coletado na “Hemeroteca Cinemateca Brasileira”, em São Paulo, no dia 11 de julho de 2011 (Código: 691/38)]

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta. (Coords.). **Usos e abusos de história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem Espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction.** New York: Routledge, 2002.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro.** Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SISTEMA POSITIVO DE ENSINO. Ideias que mudaram o mundo. **Apresentação do cinema nacional, sua história e gêneros que marcaram época.** Curitiba: Gráfica e Editora Posigraf S/A, 2007, v. 3, 9. ano.

SKETCH. **Oxford English Dictionary.** Oxford UK: Oxford University Press (OUP), 2005.

SOUZA, Gilda de Mello. **O Tupi e o Alaúde:** uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.

STAM, Robert. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** 17. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Manual do ator.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VAZ, Antonio Carlos Martins. **O Rei do Cinema, a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar:** Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas: UNICAMP, 1996.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato** – Uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro.** Rio de Janeiro: Revan, 1993.

WHITMAN, Cedric H. **Aristophanes and the Comic Hero.** Cambridge: Harvard University Press, 1964.

_____. The Matrix of Heroism: Ajax. In: _____. **Sophocles: A Study of Heroic Humanism.** Cambridge: Harvard University Press, 1951.

ZARUR, George de Cerqueira. **A Utopia brasileira** – Povo e Elite. São Paulo: Brasília Abapé, 2004.