

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP

FIGURAÇÕES PARÓDICAS BRASILEIRAS NAS CHANCHADAS:
OBJETOS DE CENA NO CINEMA NOS FILMES *MATAR OU MORRER E*
MATAR OU CORRER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para a obtenção do título de mestre em Comunicação.

ROBERTO CARLOS CAVALCANTI DA CONCEIÇÃO

SÃO PAULO

2019

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP

FIGURAÇÕES PARÓDICAS BRASILEIRAS NAS CHANCHADAS:
OBJETOS DE CENA NO CINEMA NOS FILMES *MATAR OU MORRER E*
MATAR OU CORRER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para a obtenção do título de mestre em Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Solange Wajnman.

ROBERTO CARLOS CAVALCANTI DA CONCEIÇÃO

SÃO PAULO

2019

Conceição, Roberto Carlos Cavalcanti da.

Figurações paródicas brasileiras nas chanchadas : objetos de cena no cinema nos filmes *Matar ou Morrer* e *Matar ou Correr* / Roberto Carlos Cavalcanti da Conceição. - 2019.

121 f. : il. + CD-ROM.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2019.

Área de concentração: Cinema.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Solange Wajnman.

1. Cinema. 2. Paródia. 3. Chanchada. 4. Cenário. 5. Figurino.
I. Wajnman, Solange (orientadora). II. Título.

ROBERTO CARLOS CAVALCANTI DA CONCEIÇÃO

FIGURAÇÕES PARÓDICAS BRASILEIRAS NAS CHANCHADAS:
OBJETOS DE CENA NO CINEMA NOS FILMES *MATAR OU MORRER* E
MATAR OU CORRER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para a obtenção do título de mestre em Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Solange Wajnman.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Solange Wajnman – Universidade Paulista – UNIP – SP

Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente – Universidade Paulista – UNIP – SP

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana – Universidade de São Paulo – USP – SP

*À minha mãe, Alineia Cavalcanti da Conceição.
E a todos os leitores e pesquisadores apaixonados
pelo cinema brasileiro.*

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus que é o possibilitador de todas as coisas, a minha família, minha mãe, minha irmã e meu pai José Ignácio, que se esforçaram e tiveram um papel fundamental *na minha formação de vida*, e a todos os amigos com quem eu compartilhei meus anseios e expectativas acerca deste trabalho.

Sou grato também a todos os professores que tive oportunidade de conhecer durante esta caminhada de mestrado, que abriram minha mente, tornando possível meu crescimento intelectual. A todos os meus amigos de estudo, que foram fundamentais para me sentir confortável e amparado durante o curso, e aos funcionários da UNIP que foram sempre cordiais e atenciosos em todo o tempo, dentre os quais gostaria de destacar o James, o Marcelo e a Christina.

Quero agradecer também imensamente a minha orientadora Profa. Dra. Solange Wajnman, que acreditou em mim quando nem eu mesmo acreditava, e me apresentou um novo universo transformador do qual tenho orgulho de fazer parte hoje. Por toda a sua dedicação e empenho em retirar o melhor de mim em todas as situações, meu muito obrigado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES –, que facilitou muito e tornou possível esta dissertação, graças ao auxílio fundamental em forma de bolsa de estudo.

“O sonhador que não realiza, morre sonhando.”

Provérbios 21,25

Resumo

A presente dissertação se propõe a fazer a comparação entre o clássico *western* estadunidense *Matar ou morrer* (*High noon*, EUA, 1952) e a paródia chanchadesca *Matar ou correr* (Brasil, 1954), com o objetivo principal de compreender as reconfigurações e apropriações expressivas visuais decorrentes da direção de arte. Com base na análise crítica sobre adaptação e paródia (Hutcheon e Propp) e com vistas a iluminar aspectos referentes à poética de criação das chanchadas, a análise empírica que apresenta as nuances e técnicas empregadas nos dois filmes discute cenários e figurinos utilizados, a partir do entendimento do contexto histórico do cinema no Brasil e nos Estados Unidos, bem como suas relações com o gênero *western*. Como resultado desta investigação demonstramos a manifestação da chanchada como paródia, a partir da interpretação de uma obra pertencente a uma cultura estrangeira, apresentando um estudo comparativo de *frames*, que demonstram como os objetos de cena e figurinos foram responsáveis por esta reconfiguração. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Palavras-chave: cinema; paródia; chanchada; cenário; figurino.

Abstract

The present dissertation proposes to compare the classic American western *Kill or Die* (*High Noon*, USA, 1952) and the chanchades parody *Kill or Run* (Brazil, 1954), with the main objective of understanding the resulting expressive reconfigurations and appropriations of art direction. Based on the critical analysis on adaptation and parody (Hutcheon and Propp) and with a view to illuminating aspects related to the poetics of creation of the slaps, the empirical analysis that presents the nuances and techniques employed in the two films discusses scenarios and costumes used, from the understanding of the historical context of cinema in Brazil and the United States as well as its relations with the western genre. As a result of this investigation, we demonstrate the manifestation of the slap as a parody, from the interpretation of a work belonging to a foreign culture, presenting a comparative study of frames, which demonstrate how the objects of scene and costumes were responsible for this reconfiguration. The present work was carried out with the support of the Coordination of Improvement of Higher Education Personnel – Brazil (CAPES) – Financing Code 001.

Keywords: cinema; parody; chanchada; scenario; costume.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Carlos Manga e Watson Macedo	20
Figura 2. Abertura dos filmes da Atlântida cinematográfica13	
Figura 3. Carmem Miranda no filme <i>Banana da terra</i> (1939)	31
Figura 4. Cena do filme <i>Bonequinha de seda</i> (1936)	37
Figura 5. Cena do balcão de Romeu e Julieta no filme <i>Carnaval no fogo</i>	41
Figura 6. Cartazes de chamadas dos filmes <i>Matar ou morrer</i> e <i>Matar ou correr</i>	43
Figura 7. Cena do espelho em <i>Os dois ladrões</i> e em <i>Hotel da fuzarca</i>	51
Figura 8. Cartaz no filme <i>O barbeiro que se vira</i>	53
Figura 9. <i>Frames</i> extraídos dos filmes <i>Matar ou correr</i> e <i>Matar ou morrer</i>	64
Figura 10. Oscarito	66
Figura 11. Grande Otelo	64
Figura 12. Fred Zinnemann	78
Figura 13. Elenco de <i>Matar ou morrer</i>	79
Figura 14. Visão aérea da cidade de Headville	82
Figura 15. Comparação dos cenários entre os filmes	83
Figura 16. Comparação da cena do barbeiro entre o original e a paródia	83
Figura 17. Imagens dos relógios presentes nos filmes	84
Figura 18. Interior da casa de Helen Ramirez	85
Figura 19. Figurino do xerife	88
Figura 20. Figurino de personagens femininas	89
Figura 21. Close na sela do cavalo	90
Figura 22. Vestido de casamento	90
Figura 23. Detalhe da gravata do dono do <i>saloon</i>	91
Figura 24. Xerife defendendo sua donzela com a arma	93
Figura 25. Elenco de <i>Matar ou correr</i>	94
Figura 26. Fontes de abertura dos filmes.....	95
Figura 27. Bilhete recebido pelo personagem Kid Bolha.....	96
Figura 28. Figurantes em <i>Matar ou correr</i> e <i>Matar ou morrer</i>	96
Figura 29. Letreiro da cidade	97
Figura 30. Cenas em <i>Matar ou correr</i> e <i>Matar ou morrer</i>	98
Figura 31. Cenas dos estábulos em <i>Matar ou correr</i> e <i>Matar ou morrer</i>	99
Figura 32. Relógio em <i>Matar ou morrer</i> e sátira de Oscarito atrasando as horas.....	100

Figura 33. Linhas de trem em <i>Matar ou morrer</i> e <i>Matar ou correr</i>	101
Figura 34. Cenários dos <i>saloons</i> em <i>Matar ou morrer</i> e <i>Matar ou correr</i>	101
Figura 35. Cenas do duelo final em <i>Matar ou morrer</i> e <i>Matar ou correr</i>	102
Figura 36. Figurinos femininos de Inalda de Carvalho e Julie Bardot	104
Figura 37. Figurinos femininos em <i>Matar ou morrer</i> e <i>Matar ou correr</i>	104
Figura 38. Figurino de Oscarito e Grande Otelo	105
Figura 39. Figurino de Oscarito e Grande Otelo	105
Figura 40. Figurino de Oscarito e Grande Otelo	106
Figura 41. Figurino dos coadjuvantes em <i>Matar ou morrer</i> e <i>Matar ou correr</i>	107
Figura 42. Figurino dos bandidos em <i>Matar ou morrer</i> e <i>Matar ou correr</i>	108
Figura 43. Personagem do guichê em <i>Matar ou morrer</i> e <i>Matar ou correr</i>	109
Figura 44. Presença da arma em <i>Matar ou correr</i>	110

SUMÁRIO

Y

INTRODUÇÃO	13
1 INFLUÊNCIAS DE HOLLYWOOD NO BRASIL – 1930/1940	17
1.1 Apropriações e particularidades das chanchadas	23
Erro! Indicador não definido.	
1.2 Apropriações de Hollywood pelas chanchadas	32
1.3 A chanchada como lócus do <i>kitsch</i>	38
2 A CHANCHADA COMO PARÓDIA	42
2.1 Metalinguagens no contexto fílmico	46
2.2 Construções paródicas nas chanchadas	49
3 ASPECTOS CULTURAIS	54
3.1 Origem e representação <i>western</i> no cinema	55
3.2 Imaginário <i>western</i> nos faroestes brasileiros	69
3.3 A composição paródica de <i>Matar ou correr</i>	62
4 MATAR OU MORRER X MATAR OU CORRER	69
4.1 <i>Matar ou morrer</i> (1952)	71
4.1.1 Cenários	81
4.1.2 Figurinos	86
4.2 <i>Matar ou correr</i> (1954)	94
4.2.1 Cenários	99
4.2.2 Figurinos	102
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
6.1 Bibliografias online	118

INTRODUÇÃO

As chanchadas foram uma forma cinematográfica híbrida de grande sucesso e apelo à grande massa. Elas surgiram no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950, um período conturbado no plano político do país e também uma época de grande evidência do cinema estadunidense. Os filmes brasileiros dessa época traziam personagens familiares geralmente em tramas descomplicadas de troca de identidades, com pausas para números musicais que apresentavam canções populares, interpretadas por grandes astros do rádio.

Nessa temática do cinema brasileiro, é relevante pensarmos nos recursos expressivos através da comunicação visual. Objetos, figurinos e cenários traduzem a temática do filme. Nos filmes a ser comparados, percebe-se uma adaptação desses recursos para torná-los uma paródia: figurinos informais, objetos “falsos” e cenários adaptados transmitirão ao público a ideia de que não se trata de um cinema com intenção de chegar à verossimilhança ou a uma cópia do original, e sim de uma adaptação paródica.

Em 1950, o cinema hollywoodiano era motivo de grande inspiração para o cinema brasileiro, que se encontrava no auge de sua produção. Esse período se caracterizou como um dos mais prolíficos no que diz respeito à industrialização, distribuição e exibição de filmes no mercado de cinema brasileiro (VIEIRA, 1987). “As chanchadas parodiavam o cinema americano e satirizavam tanto a sociedade que o produzia quanto sua hierarquia social” (DIAS, 1993, pp. 44-50), e o filme *Matar ou correr*, de Carlos Manga – que analisarei no decorrer deste trabalho –, é um claro exemplo dessa paródia.

Segundo Sérgio Augusto (1993), o termo “chanchada”, adotado pejorativamente pela imprensa, designa um tipo de comédia que surgiu também na Itália, na Argentina, no México, em Cuba e Portugal.

Em sua infância etimológica, significou “porcaria, depois peça teatral sem valor, destinada apenas a produzir gargalhadas”, pondo assim em relevo sua proximidade com *chancho*, sinônimo de porco e sujo nos países ibero-americanos. (AUGUSTO, 1993, p. 17)

“Com seu humor quase sempre ingênuo, às vezes malicioso e até picante, a chanchada se impôs como um entretenimento de massa” (AUGUSTO, 1993, p. 17). As chanchadas traziam personagens familiares; a dupla de comediantes Oscarito e Grande Otelo era o grande destaque da categoria que deixou marcas importantes em nossa cultura, como notam Silva e Ferreira:

[...] as chanchadas materializam em sua linguagem os elementos que compõem a identidade e a memória da cultura popular brasileira em suas visões, pela *mise-en-scène* artística, por componentes estilísticos, repertório musical, situações, enredo e comicidade, que povoam nosso imaginário cultural. (SILVA E FERREIRA, 2010, p. 173)

Perseguições esdrúxulas e personagens caricaturados são elementos comuns às comédias e às paródias, que nesse caso eram feitas baseadas nos filmes estadunidenses, trazendo consigo elementos paródicos próprios. O objetivo, neste trabalho, é fazer um “inventário” dos filmes comparando figurinos, cenários, planos e fotografias, mas sem entrar na discussão da qualidade dos diálogos ou mesmo na coerência, originalidade ou beleza do roteiro.

Importante notar que a forma como o diretor usa a câmera, as escolhas de planos e fotografia têm influência direta na nossa percepção, apreciação e conhecimento de cenários e figurinos em um filme, porque é exatamente a técnica empregada pelo diretor quem delimita no espectador (que olha e contempla a grande tela) o que ver e o que não ver, e o que vê mal, de maneira pouco evidente e relevante no filme. (SILVA; MADIO, 2016, p. 975)

Outro fator relevante é o fato de que todo filme feito em preto e branco se funda em uma única base: o contraste entre claro e escuro, entre luz e sombra. Não existem cores, dessa forma se torna menos possível medir esteticamente o valor de figurinos com a mesma força e dimensão que se faz com a película colorida, e isso é relevante em qualquer análise criteriosa. Por sorte, ambas as produções foram filmadas em preto e branco, o que compromete qualitativamente a avaliação, mas também neste caso as equipara. Sobre a

iluminação em figurinos, Lopes (2010) destaca a importância de o diretor e o iluminador estarem atentos ao planejamento de luz, de preferência fazendo isso depois da definição de cenário, figurino e marcações, pois a iluminação pode alterar os tons da roupa e dos acessórios, realçar seus brilhos ou ofuscá-los, assim como é possível criar através dela funções de lugar, hora, estação climática, tensão ou euforia nas cenas.

Em seu artigo “Sangue, sêmen e outros fluidos corporais como traje de cena da performance”, Fausto Viana cita Patrice Pavis no que se refere à materialidade dos trajes no teatro, o que nos permite perceber a importância dos trajes em cena:

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator”, de que falava Tairov no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade. (PAVIS, 1999, p. 80 apud VIANA, 2018, p. 280).

A partir das citações anteriores, entendemos que o figurino no cinema vai muito além de peças de roupas. Através das formas, das cores e texturas, o figurino é capaz de dialogar e distinguir os arquétipos dos personagens para o público, revelando classe social, período histórico, estados de espírito – como tristeza ou alegria –, situações climáticas da cena, localização geográfica, sexo ou fatores psicológicos, como iremos expor neste trabalho, dentre outros elementos fílmicos, como cenários, objetos e narrativa. (VIANA, 2014)

Dessa forma, partiremos do estudo comparativo entre o filme estadunidense *Matar ou morrer* (*High Noon*, 1952, Fred Zineman) e o filme brasileiro *Matar ou correr* (1954, Carlos Manga), com o objetivo principal de

identificar elementos da direção de arte – fazendo uma análise geral a partir da visualidade – e discutir as reconfigurações e apropriações expressivas no contexto geral dos filmes analisados, de modo a elucidar aspectos referentes à poética de criação das chanchadas.

1 INFLUÊNCIAS DE HOLLYWOOD NO BRASIL – 1930/1940

Na década de 1930 no Brasil, o governo de Getúlio Vargas entendia a necessidade de estimular o sentimento nacional e sua representação no exterior através dos meios de comunicação, como o rádio e o cinema. Nesse sentido, ele favoreceu, ainda que indiretamente, a criação das chanchadas, ao proporcionar alguns subsídios diretos (verbas para documentários oficiais) e indiretos (criação de leis de proteção para a exibição de filmes nacionais) (DIAS, 1993, pp. 97-8). No entanto, longe de ser um modelo idealizado de um Brasil que se moderniza, o cinema das chanchadas se mostrou portador de uma forma estética e narrativa muito diversa daquela do cinema apresentado por Hollywood.

O Rio de Janeiro era o maior palco para a produção de chanchadas, visto que as maiores produtoras de chanchadas se localizavam nessa cidade. Segundo Ferreira (2003), é necessário considerar que as chanchadas foram um fenômeno cinematográfico tipicamente carioca, pois a retratação de outros estados do país era quase inexistente; dessa forma, a cidade do Rio se tornou o grande polo cinematográfico do Brasil. Soma-se a isso o fato de o Rio de Janeiro ter mantido uma intensa produção na área da cultura popular e erudita.

Nas primeiras décadas do século XX, a capital brasileira da época, a cidade do Rio de Janeiro, passava por drásticas mudanças. A ideia era civilizar a capital fazendo-a passar por um processo de europeização. Paris foi tomada como modelo para a reforma que seria realizada no Rio, e para isso todo um conjunto de medidas foi tomado.

Dentre essas medidas estava a reurbanização da área central da cidade e seu saneamento, o que afastaria a população menos privilegiada financeiramente do centro, ao demolir seus cortiços, estalagens e casarios antigos. O objetivo aparente era higienizar a cidade, constantemente atingida por epidemias como a febre amarela e varíola. Mas também havia a ideia de civilizar a cidade do Rio de Janeiro fazendo-a passar por um processo de europeização, tornando-a a “Paris dos Trópicos”. Assim, novas avenidas foram abertas na área

central, configurando-se um novo planejamento da cidade (FERREIRA, 2003, pp. 95-8).

Suzana Ferreira nos ajuda a entender a situação da população nesse período: o banimento das classes trabalhadoras de baixa escolaridade para a periferia e a proibição de muitas práticas comuns ao cotidiano daquelas pessoas, como as rodas de batuques, a capoeiragem, as manifestações religiosas, como o candomblé e várias outras.

A cidade, nesse estado de mudança, levou as classes trabalhadoras de baixa escolaridade a organizarem sua própria diversidade cultural, como por exemplo o início do samba, que foi trazido pelas baianas descendentes de cultura africana (FERREIRA, 2003, p. 32). Nesse movimento de expulsão das classes trabalhadoras de baixa escolaridade que acaba de ser mencionado, observa-se surgir uma camada média, com o crescimento industrial; por sua vez, o crescimento do serviço público fez a oferta de empregos subir, o que levou a classe média a criar novos hábitos de consumo. Esse aburguesamento da sociedade fez com que ela quisesse consumir também literatura, música, teatro, cinema, dentre outros meios de cultura, sem ter de berço o gosto por tais coisas (FERREIRA, 2003, p. 32), visto que era alta a taxa de analfabetismo nessa época. A população urbana então começa a mover-se em um ambiente que se voltava para os ideais modernos: os estabelecimentos comerciais já apresentavam novos espaços visuais repletos de cartazes, luminosos, que eram moda nos padrões das estrelas de Hollywood... Enfim, temos aí um quadro visual moderno à maneira das grandes capitais americanas e europeias.

Proclamava-se naquela época a ideia de uma política de boa vizinhança entre os Estados Unidos e os demais países americanos. Essa boa vizinhança significaria um convívio harmônico e respeitoso entre todos os países do continente. Significaria também uma política de troca generalizada de mercadorias, valores e bens culturais entre Estados Unidos e o restante da América. Foi nesse contexto que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma bebida de gosto estranho e artificial chamada Coca-Cola. Começaram também a trocar os sorvetes feitos em pequenas sorveterias por um sucedâneo industrial

chamado Kibon, produzido por uma companhia que se deslocara às pressas da Ásia, por efeito da guerra. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada chiclets e começaram a usar palavras novas que foram se incorporando à sua língua falada e escrita [...] e começaram a ver muito mais filmes produzidos em Hollywood. (MOURA, 19984, p. 3)

Nesse contexto de afastamento das classes trabalhadoras de baixa escolaridade, da ascensão de uma nova classe média e da europeização do Rio é que as chanchadas vão organizar suas formas; formas híbridas, formas que se configuram em torno da circularidade cultural, da carnavalização e da visibilidade, empregando para tal efeito estratégias da paródia e do *kitsch*.

Com a chegada do cinema, a nova elite emergente, nascida da reestruturação do Rio de Janeiro baseada na Europa, começou a consumir esse produto que trouxe não só entretenimento, mas despertou nos produtores a vontade de fazer nosso próprio cinema, porém sempre tendo como base o cinema importado de Hollywood (DIAS, 1993, pp. 31-2), fazendo-os quererem alcançar o modelo americano para a produção dos filmes. Nessa época, a produtora cinematográfica Atlântida foi uma das grandes responsáveis pelo sucesso das chanchadas e a pioneira em adotar temas que parodiavam filmes de Hollywood e musicais com temas carnavalescos. Carlos Manga¹ e Watson Macedo² eram alguns dos maiores diretores da época.

1 Junto com Watson Macedo, Carlos Manga foi um dos principais diretores dos anos 1950 da Atlântida, onde esteve à frente de clássicos como *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Matar ou correr* (1954) e *O homem do Sputnik* (1959). Sua estreia foi em um filme produzido em 1952 pela antiga companhia, dirigido por José Carlos Burle: *Carnaval Atlântida* (1952). No total, trabalhou em 32 filmes no cinema.

2 Um dos principais diretores de cinema do Brasil, Watson Macedo foi o responsável por transformar os atores Grande Otelo, Oscarito, Cyll Farney, Eliana Macedo – que era sua sobrinha – e José Lewgoy nos grandes nomes das comédias musicais da década de 1950.



Figura 1. Carlos Manga e Watson Macedo

Fonte: adorocinema.com

Nesse momento, o Rio de Janeiro já estava há muito tempo pondo em prática as tentativas de se adequar ao modelo estrangeiro em várias áreas da vida cultural, política e social, embora a miséria das classes populares não estivesse distante. Porém, essa presença do estrangeiro no Rio fez com que a população se afastasse da realidade do Brasil e tomasse como modelo representações nada verossímeis apoiadas no imaginário europeu (FERREIRA, 2003, p. 50).

Para sermos mais exatos, a chegada visível de Tio Sam ao Brasil aconteceu mesmo no início dos anos 40, em condições e com propósitos muito bem definidos. A presença econômica, menos visível, era bem anterior e certas manifestações culturais, como o cinema de Hollywood, já inculcavam valores e ampliavam mercados no Brasil. Mas a década de 40 é notável pela presença cultural maciça dos Estados Unidos, entendendo-se cultura no sentido amplo dos padrões de comportamento, da substância dos veículos de comunicação social, das expressões artísticas e dos modelos de conhecimento técnico e saber científico. O traço comum às mudanças que então ocorriam no Brasil na maneira de ver, sentir, explicar e expressar o mundo era a marcante influência que aquelas mudanças recebiam do *american way of life*. (MOURA, 1984, p. 3)

Grande parte da população urbana ainda era analfabeta: 28% dos moradores das áreas urbanas e 67% das áreas rurais (DIAS, 1993, p. 35). Dentro

desse contexto, não é de se estranhar que a linguagem das chanchadas fosse repleta de gírias e de nomes populares. O linguajar usado nas chanchadas era o falar cotidiano, que não respeitava os padrões gramaticais e que se aproximava do idioma falado na rua. Os próprios títulos dos filmes sugeriam uma linguagem popular e recheada de gírias, como: *É fogo na roupa*, *A baronesa transviada*, *Três vagabundos*, *Caçula do barulho*, dentre outros. Manga queria dialogar com as massas, as camadas populares, ao colocar atores como Oscarito e Grande Otelo à frente de seus filmes – e não só eles como outros astros, como Wilson Grey, José Lewgoy, Eliana Macedo, Dercy Gonçalves, dentre vários outros (DIAS, 1993, p. 22) que também vinham de classes populares –, interpretando papéis de classe média, popular ou superior e muitas vezes tratando a ascensão dos personagens das classes populares para as classes superiores.

Observamos, nas chanchadas, um esforço para seguir os padrões narrativos e visuais dos filmes de Hollywood. No entanto, essa própria história universal moldada pelos padrões da cultura burguesa era satirizada e parodiada. Dessa forma, grandes mitos da história são ridicularizados, ou os filmes consagrados de Hollywood recebem sua mais profunda descontextualização e ironia. Filmes como *Nem Sansão nem Dalila* (1954) e *Matar ou correr* (1954) são claros exemplos das paródias das chanchadas dos filmes hollywoodianos, respectivamente *Sansão e Dalila* e *Matar ou morrer*.

Segundo Propp (1992),

a paródia é considerada como um exagero das peculiaridades individuais, que se diferencia da caricatura porque, ao contrário desta, nem sempre contém um exagero. A paródia é uma forma de imitação das características exteriores daquilo a que se refere, ocultando ou negando seu sentido inerente. Ao fazer isso, a paródia tende a esvaziar o sentido por trás das formas exteriores de uma manifestação, motivo pelo qual consiste em um dos instrumentos mais poderosos de sátira social, tornando-se cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado. (PROPP, 1992, pp. 84-7)

Também podemos perceber sátiras e comicidade acerca das questões sociais cotidianas pelas quais o Brasil passava, transformando em piadas fatos do dia a dia, como a falta d'água e de luz, o preço do feijão ou do leite, a falta de dinheiro e as burocracias do funcionalismo público (DIAS, 1993, p. 35). Expunham também uma visão irônica da alta sociedade.

Rosângela Dias revela que uma característica muito importante das chanchadas é aquela que se opõe ao cinema clássico, ao naturalismo hollywoodiano. As chanchadas se aproximavam muito de formas populares como o circo ou o teatro de revista, de onde provinha a maioria de seus principais atores, que certas vezes até dialogavam com o público através das telonas (DIAS, 1993, p. 21). O uso do espaço teatral como boates, hotéis, ou mesmo espaços cênicos privados, como as casas dos protagonistas da trama, eliminava qualquer afinidade com o naturalismo (DIAS, 1993, p. 30). As chanchadas não estavam interessadas em simular ou trazer ilusões de espécie alguma, elas eram a própria experiência presencial de multidões que se atropelavam na fila do cinema em busca de um ingresso.

Uma das estratégias das revistas da época era expor a ascensão social das estrelas de cinema, ao narrar a história de vida dos artistas, como observa Dias (1993). Fazia parte dessa trajetória a seguinte sequência: pobreza, perseverança, estoicismo e sucesso, a fim de estabelecer maior empatia com o leitor que acreditava que, para chegar ao auge do sucesso, precisaria apenas de sorte e uma boa moral.

As revistas de cinema da época trabalhavam muito bem essa possibilidade de ascensão social, para criar uma ligação maior entre o público leitor e os artistas, igualando-os aos demais mortais. O que diferenciava os artistas das outras pessoas não era um preparo especial, pois qualquer um poderia ser ator, desde que contasse com dois requisitos básicos: a sorte e uma moral irrepreensível. (DIAS, 1993, p. 23)

A chegada do fonógrafo no Brasil fez com que as músicas populares como o samba tomassem grande força (FERREIRA, 2003, p. 34), consagrando vários

cantores da época. Nesse contexto, as chanchadas também serviam como cenário para que antigos e famosos cantores de rádio pudessem ser exibidos de corpo inteiro nos cinemas, através de musicais inseridos nos filmes, às vezes sem fazer necessariamente parte do contexto do mesmo, mas que faziam grande sucesso entre o público desejoso de ver seu ídolo por inteiro e não apenas escutar sua voz, diferentemente dos musicais de Hollywood na década de 1930, que se caracterizavam por roteiros musicais contextualizados que mesclavam danças e cantos. No início dos filmes falados, os musicais sofrem grande influência do teatro.

1.1 Apropriações e particularidades das chanchadas

As chanchadas eram filmes que traziam personagens familiares geralmente em tramas de simples entendimento, com pausas para números musicais que apresentavam canções populares, interpretados por grandes astros do rádio, como Carmen Miranda e Francisco Alves e, mais tarde, a dupla de comediantes Oscarito e Grande Otelo. Esses filmes, mesmos inspirados em fórmulas do cinema estadunidense, constituíram uma filmografia marcada pela brasilidade, evidenciando problemas de nossa sociedade, como transporte público, falta de água, o populismo na política etc. (VASCONCELOS, 2012).

Podemos dizer que as chanchadas tiveram sua base no teatro de revista, gênero teatral de gosto popular que vamos entender a partir dos estudos de Neyde Veneziano. Da mesma maneira que as chanchadas, que sofriam diversos tipos de preconceitos de críticos da época, com o teatro de revista não foi diferente. Na época, o teatro musical brasileiro era chamado gênero alegre. E a luta contra o preconceito era manifestada nos textos teatrais. Cansados de serem atacados pela crítica, os autores reivindicavam seus direitos de reconhecimentos baseados no grande sucesso de bilheteria e aplausos da plateia. O público era o juiz, e foi assim que se firmou, entre nós, o gênero alegre dedicado ao público e não aos críticos.

O primeiro tipo de teatro musical³ que tivemos no Brasil foi um espetáculo de variedades com números de dança, canto, ginastas e um corpo de baile de francesas que levantavam a saia e mostravam as pernas envoltas em justíssimas meias grossas no centro do Rio de Janeiro, as quais levavam os homens de todas as classes sociais à loucura. Esse tipo de teatro suscitou a forte crítica de jornais, religiosos e intelectuais da época, porém a essa altura a sociedade carioca aplaudia e cantarolava os motivos do espetáculo francês. Vale ressaltar que, embora os espetáculos fizessem grande sucesso, e todos iam elegantemente assisti-lo, a verdadeira sátira da opereta, uma paródia ao mito de Orfeu e Eurídice e à ópera de Gluck, nem sempre era compreendida pelo público, pois pressupunha o conhecimento da Antiguidade grega. Foi então que o ator Vasques, conhecido como o Rei do Riso, viu a necessidade de aproximar a obra de seu público, escrevendo assim a primeira paródia brasileira baseada na paródia francesa, estreando em 1868 a opereta-paródia *Orfeu na roça*. Foi um sucesso absoluto, recorde de bilheteria e mais de cem apresentações consecutivas. Vendo todo esse sucesso, os preconceituosos ficaram ainda mais enfurecidos, pois se antes havia dançarinas “quase nuas”, pelo menos elas cantavam em francês, era no mínimo *chic*, mas já agora, a partir de *Orfeu na*

3 O teatro musical, além da revista, tem outros gêneros: o *vaudeville*, o *musichall*, o *cabaret*, a opereta, a burleta. [...] **Opereta** é um musical mais lírico, que tem história brejeira em uma linha de equívocos e situações imprevistas até o reencontro e o final feliz. [...] entremeada de números musicais, a opereta referia-se, também, a assuntos do cotidiano imediato. [...] A **burleta** é uma comédia musical com andamento mais rápido e falas entremeadas de canções. Pode-se dizer que, na burleta, as músicas são mais populares do que na opereta. [...] **O cabaret e o café-concerto** eram lugares de distrações populares, onde também se proporcionava aos assistentes o consumo de bebidas. O gênero se confundia com a casa em que se apresentava. Isto é, em um café-concerto (casa) se apresentava um café-concerto (espetáculo). Um programa de café-concerto incluía diversas atrações: números de orquestra, cançonetistas e bailarinas, ginastas, cantores e cantoras e comédicos. No final, exigia-se sempre uma brilhante marcha. Durante sua execução apareciam a diva do espetáculo, que também poderia ser uma vedete, e mais todos os outros participantes. *Strass*, plumas e lantejoulas brilhavam nos figurinos. Era a apoteose. Na revista, havia as vedetes que enlouqueciam a plateia masculina. Na opereta, as divas e *soubrettes* eram as mulheres mais elegantes da época. Mas entre rosas, leques, beijos roubados e saias rodadas, essas mulheres delicadas e aparentemente ingênuas amavam, metiam-se em complicações e mostravam as pernas no canção. Na burleta, havia as ingênuas e as caricatas. Atrizes que cantavam. Mas o objetivo maior era atingir o tempo certo da comédia. No café-concerto, havia de tudo e os números se chamavam *atrações*. Nota: Quem escreve peças de teatro é dramaturgo. Quem escreve revistas, no meio artístico, é chamado de “revisteiro”. (Veneziano, 2006, p.77)

roça, a deusa Diana passou a se chamar Dona Ana e o inferno de Orfeu se tornou um galinheiro do sítio de Apolo, transformado em político brasileiro. (VENEZIANO, 2010)

Com *Orfeu na roça* iniciou-se uma fórmula que seria mantida por muito tempo: a junção da música com o texto nos teatros musicais e nas comédias brasileiras. A partir daí, assumimos nossa vocação paródica, de quem ri de tudo, até de si mesmo. Esses acontecimentos preparam uma base sólida para o teatro de revista e posteriormente as chanchadas.

O teatro de revista, assim como a opereta, teve origem na França, e depois de passar por Portugal chegou ao Brasil como “revista de ano”⁴, porém sem muita aceitação do público devido ao excesso de sátiras políticas. O gênero se instalou entre nós definitivamente em 1884, com a revista *O mandarim*, que retratava de forma divertida os problemas do Rio de Janeiro, como as epidemias que ameaçavam o Carnaval e a chegada de um mandarim para tratar da imigração chinesa que substituiria a mão de obra escrava.

Revista é um gênero teatral fragmentado que se adapta ao país no qual se aloja. É francesa se feita na França, portuguesa se for em Portugal, e assim por diante. Isso porque o arcabouço textual revisteiro se apresenta totalmente elástico, com espaços para os fatos do cotidiano local, para o desenvolvimento de personagens-tipo de cada país e para a inclusão de músicas nacionais. Dessa forma, [...] chegou ao Brasil e foi, imediatamente, povoada de malandros, mulatas, caipiras, portugueses. Juntaram-se a esses tipos acontecimentos sociais e políticos e, sobretudo, nossa música popular. (VENEZIANO, 2010, p. 4)

4 Um tipo de teatro musical e divertido que passava *em revista* os acontecimentos do ano anterior. A **revista de ano** tinha, além dos quadros musicais, convenções peculiares, importadas da França. Havia, sempre, uma dupla que *vinha de fora* e chegava à cidade grande, metendo-se em encrencas a cada episódio. A dupla andava pela cidade e, nessa estrutura de movimento, se deparava com problemas, modas, políticos, costumes e assuntos diversos que haviam sido manchete no ano anterior. Além dos tipos característicos que desenhavam o panorama da cidade grande, a dupla podia topar com estranhas alegorias que representavam instituições, teatros, epidemias, males sociais, jornais. Era comum, no final das revistas de ano brasileiras, surgir o *Jornal do Brasil*, por exemplo, oferecendo-se para ajudar a dupla metida em apuros. A dupla que ligava os quadros era conhecida como *compadres*. E, no final, vinha sempre uma apoteose musical, com desfile de toda a companhia fechando o espetáculo. (VENEZIANO, 2006, p. 79)

No final do século XIX, as revistas já eram um enorme sucesso entre o público, e responsáveis pela divulgação da música popular brasileira, mas ainda sem apoio dos críticos da época. Na década de 1920, o tema “carnaval” predominou na revista, definindo ainda mais a identidade “brasileira”, distanciando-se dos modelos importados os quais, na época, se dividiam em dois segmentos: a revista de enredo e a revista de virar páginas. Criou-se a “revista carnavalesca” que, além do tema, trazia estrutura de enredo própria, conduzida pelo mais apropriado dos *compère*⁵: Rei Momo. (VENEZIANO, 2010, p. 5)

Na década de 1930, iniciaram-se as tentativas de dar moldes industriais ao cinema brasileiro, através dos estúdios cariocas, e nessa época podemos destacar a Cinédia, que teve como influência para suas produções os musicais estadunidenses, adaptando-os para musicais carnavalescos, a exemplo do filme *Alô, alô Carnaval* (1936), que juntava os maiores cantores de rádio do Brasil na época, como Carmen Miranda e Francisco Alves, dentre outros, em um filme que trazia como cenário o glamoroso mundo do show business. No ambiente luxuoso do cassino, os personagens desfilavam smokings e bebiam champanhe enquanto os números musicais eram apresentados no palco. Nesse contexto já podemos identificar elementos paródicos, pois trazem referências de cenários, figurinos e outros elementos inseridos no contexto de Nova York para musicais carnavalescos do Rio de Janeiro. Essa reprodução do glamour do mundo do entretenimento era sem dúvida um chamariz a mais para o público, e nesse contexto percebemos uma das características do *kitsch* segundo Umberto Eco, que é se constituir em “meio de afirmação cultural fácil, por um público que se ilude, julgando consumir uma representação original do mundo enquanto, na verdade, goza apenas de uma imitação secundária da força primária das imagens” (ECO, 2005).

5 *Compère* era um personagem fixo das revistas de ano que desempenhava a função de apresentador. Poderia vir disfarçado com outros nomes. Costurava os quadros, compactuava com a plateia e servia, também, como “coringa”. No Brasil, foi chamado de compadre.

Em 1941 é criada a Atlântida, que passa a produzir uma média de três chanchadas por ano, e em 1949 a Vera Cruz, que pretendia explorar o polo cinematográfico em São Paulo. [...] Entre 1935 e 1949 tinham sido produzidos em São Paulo somente seis filmes. A criação desses novos centros de produção tem consequência direta no mercado cinematográfico nacional. (ORTIZ, 2001, p. 42)

A empresa cinematográfica Atlântida foi fundada por intelectuais, que queriam um compromisso com o cinema sério. Dessa forma, a empresa surgiu com um manifesto, “O Manifesto da Atlântida”, uma espécie de carta de intenções escritas por Alinor Azevedo e Arnaldo de Farias. A Atlântida descobriu nos filmes carnavalescos um grande negócio, capaz de fazer muito sucesso entre o público brasileiro. E foi uma das grandes responsáveis pelo sucesso das chanchadas e a pioneira em adotar os temas carnavalescos em forma de musicais. Depois do esgotamento da fórmula que fazia uso de temas carnavalescos, a Atlântida passou a adotar argumentos, enredos e situações mais complexas e heterogêneas.



Figura 2. Abertura dos filmes da Atlântida cinematográfica

Fonte: <<https://www.aicinema.com.br/cinema-latino-americano/>>

Segundo o diretor Carlos Manga, um dos mais importantes do gênero, a estrutura das histórias era dividida em quatro partes: mocinho e mocinha se metem em apuros; cômico tenta protegê-los; vilão leva vantagem; vilão é

vencido. Mesmo com essa fórmula bastante simplista, o público lotou os cinemas brasileiros para assistir a chanchadas até meados da década de 1950.

Aprofundaremos, neste projeto, a busca por referências da paródia no filme *Matar ou correr*, como concepção do cenário, móveis, suvenires, luminárias, mesas, tapetes, assentos, quadros, esculturas, arquitetura, dentre outros; assim como no figurino, explorando tecidos, estampas, acessórios, chapéus e outros elementos de vestimentas, não se esquecendo de analisar também a linguagem trazida para o contexto dos filmes, as referências internacionais, as músicas utilizadas e o discurso das narrativas.

Na década de 1910, houve uma invasão do cinema estrangeiro, em especial dos Estados Unidos, nas salas de cinema, e essa entrada da produção de cinema estadunidense redirecionou a concepção de cinema no Brasil, tendo como primeiro grande projeto de cinema nacional as comédias de Adhemar Gonzaga, com gêneros e temáticas voltados para o contexto brasileiro (VIEIRA, 2003).

Desse modo, os filmes hollywoodianos, os cantantes nacionais e o teatro de revista contribuíram para a conformação discursiva dos elementos da linguagem das comédias, e a memória de gênero passou a ser um elemento que tornou o diálogo possível entre o passado e o presente a partir da troca de culturas. Assim, as chanchadas foram, por muito tempo, consideradas uma cópia vulgar dos gêneros hollywoodianos, justamente por estarem alinhadas ao código de produção estadunidense, ou seja, aos interesses comerciais das elites.

Nesse sentido, a concepção bakhtiniana de gênero, segundo a qual o discurso proferido é compreendido como espaço de disputa de diferentes vozes, e não como espaço de reprodução de uma única voz (BAKHTIN, 2008), permite a melhor compreensão dos sentidos em disputa na linguagem constitutiva da chanchada.

As tensões entre os produtores, diretores e atores das chanchadas e a intelectualidade brasileira eram patentes e revestidas de muitas facetas; nelas estão implicações de caráter nacionalista, a influência hollywoodiana, o preconceito puro e simples contra o popular e a falta de um cinema que fosse

não só das massas, mas também autoral, que pensasse o Brasil com maior profundidade estética e política. Nos depoimentos a seguir podemos perceber como o cinema brasileiro era considerado pela elite e pela crítica da época:

O que se chama no Brasil comédia cinematográfica é a pura “chanchada”, é o disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e frases de duplo sentido. Influência do baixo teatro, da burleta e do pior radiologismo. [...] Em sã consciência é possível chamar de cinema brasileiro a essas peças de aventura? Pois, em caso afirmativo, se *Carnaval em Marte* ou *Carnaval em Lá Maior* for cinema brasileiro, então eu confesso que sou contra o cinema brasileiro... O que se tem feito com grande energia [...] é explorar o mau gosto das massas, incentivando seus instintos primários, iludindo e confundindo, baixando o cinema para o público, ao invés de elevar o público para o cinema. (DIAS, 1993, pg. 31)

Havia certa aversão ao popular e às suas vertentes no meio intelectual brasileiro, aversão esta que é de caráter político antes de ser estético. A falta de compromisso da chanchada com o cenário de conflitos, pobreza e exclusão que vivia o Brasil era, aos olhos dos intelectuais, não só alienação, mas um instrumento de serviço dos donos do poder, e associava-se a isso a falta de uma identidade estética. Por outro lado, nas várias revistas do rádio e no *Cruzeiro*, a chanchada era tratada como um espaço que era o lugar de astros e estrelas em busca de ser uma cópia ou uma imitação do mundo hollywoodiano. (CONCEIÇÃO⁶, 2017).

O cinema brasileiro começou a se desenvolver no século XX e na década de 1930 surgiram as primeiras empresas cinematográficas do gênero chanchada (MICELLI, 1980). Na década de 1950 houve transformações no Brasil, como a migração e a industrialização, implantando-se um núcleo básico de indústrias de bens de produção nas zonas urbanas, sendo o Rio de Janeiro a área preferida dos migrantes de todo o país (MICELLI, 1980).

6 Toda vez que este autor for mencionado, refere-se ao artigo “O imaginário nas chanchadas”, de minha autoria, publicado nos anais da Intercom no ano de 2017, que está disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1602-1.pdf>>.

A população migrante e urbana, não encontrando moradias a preços condizentes com seus salários, habita áreas de difícil edificação, mas próximas ao mercado de trabalho. No Rio, essas áreas serão os morros, primeiro os do centro da cidade e posteriormente os localizados na zona sul. Em 1950, a população moradora da favela do Rio de Janeiro era de 7%, e cresceu para 10% em 1960. (IBGE: *Censo demográfico 1950-1960*).

No Rio de Janeiro havia um problema sério de falta de emprego, e, além disso, houve uma corrida imobiliária alucinante. Assim, as favelas começaram a surgir a partir dos anos 1950 e a partir da década de 1960 o Estado intensificou a erradicação das favelas.

As mudanças ocorridas no país durante as décadas de 50 e 60 não foram somente de ordem econômica, a sociedade brasileira se modificou, resultando em uma grande efervescência cultural e artística, principalmente nas grandes cidades. Em termos cinematográficos, que é o que nos interessa aqui, teremos durante os anos 50 um fato inusitado, uma extrema popularidade dos filmes nacionais, com as chanchadas produzidas no Rio de Janeiro. Foi graças a elas que o cinema brasileiro conseguiu produzir trezentas obras entre 1950 e 1960. (SILVA, 1976, pp. 22-7)

Toda essa revolução ocorrida gerou um processo de modernização e o surgimento de um cinema que objetivava causar uma transformação social, fazendo o Rio de Janeiro aparecer nas chanchadas. O grande salto de desenvolvimento do cinema nacional ocorreu somente na década de 1960. Com o conhecido “Cinema Novo”, vários filmes ganharam destaque nos cenários nacional e internacional. Podemos dizer que o marco inicial dessa época de prosperidade cinematográfica nacional foi o lançamento do filme *O pagador de promessas*, escrito e dirigido por Anselmo Duarte. Esse foi o primeiro filme nacional premiado com a Palma de Ouro do festival de cinema de Cannes, retratando a vida real, os problemas sociais de forma crítica e cultural.

Já na década de 1970 e 1980 houve uma crise no cinema nacional, com a época da pornochanchada, no qual a qualidade foi deixada de lado e a

produção se dava em larga escala (MICELLI, 1980). A década de 1930 é marcada pela diversidade de temas e enfoques. O filme passa ser um produto rentável e a “indústria cinematográfica” ganha impulso em busca de grandes bilheterias e altos lucros. Nesse sentido, as produções brasileiras procuram atender a públicos diversos. As chanchadas foram um tipo de filme muito popular em reuniões amorosas, e comédias que intercalavam números musicais entre os anos 1930 e 1950. A popularidade das chanchadas se deu pela elevada identificação existente entre os personagens e o público, que em sua maioria vinha da classe média e de baixa renda (CATANI, 1983).

A música, principalmente, tinha um papel destacado nesses filmes, pois era o principal produto de nossa cultura, bem ao qual tinha acesso grande parte da população via rádio, importante meio de comunicação de um Brasil pré-televisão (GOLDFEDER, 1976, p. 71).



Figura 3. Carmem Miranda no filme *Banana da terra* (1939)

Fonte: youtube.com

Além disso, o ingresso no cinema era muito barato, facilitando o aumento da popularidade. Destaca-se que a principal produtora de chanchadas foi a Companhia Atlântida Cinematográfica, que ficava localizada no Rio de Janeiro, em 1941, voltando-se quase que exclusivamente para o público mais popular,

tendo em vista que as chanchadas usavam uma linguagem de paródia, sátira e deboche (ORTIZ, 1988, p. 70)

O desenvolvimento da TV no país, o surgimento do cinema novo – um outro estilo de filme, mais politizado – e o desgaste natural do gênero fizeram com que as chanchadas fossem perdendo espaço. Mas elas entraram para história ao marcar um dos períodos mais produtivos do cinema nacional. (MUNDO ESTRANHO, 2011).

1.2 Apropriações de Hollywood pelas chanchadas

Neste tópico, veremos, a partir da circulação das imagens dos filmes hollywoodianos, como o público brasileiro recebia e repercutia as criações norte-americanas além das salas de cinema.

O cinema é tratado não só enquanto obra estética, mas também como um prisma de significações que estão dentro e fora da tela ao mesmo tempo. O cinema produz a si mesmo e ao seu público em uma cadeia que vai desde seus temas, a propaganda ou a indústria das estrelas e seu culto, até a produção dos ideais de beleza, moda e comportamentos veiculados nas revistas femininas ou de cinema, cuja existência está diretamente atrelada. (SCHVARZMAN, 1996, p. 202)

Durante a Segunda Guerra Mundial, vemos o investimento do cinema estadunidense na produção de filmes latinos, como o sucesso de Carmem Miranda ou da criação de Zé Carioca, com a intenção de conquistar a simpatia da população brasileira em relação aos Estados Unidos. Cristina Meneguelli (1996), em sua obra, retrata o enraizamento dos costumes estadunidenses pelos brasileiros ao dizer que os “modos de ser hollywoodianos são vários e, longe de estarem isolados para os momentos no templo dos sonhos, estão altamente cotidianizados” (MENEGUELLI, p. 134). Seus estudos foram baseados em revistas de variedades (*O Cruzeiro* e *A Cigarra*) e especializadas (*Cinelândia*, *Cena Muda*, *Filmelândia*, *Cine Revista* e *Cine-Fan*) produzidas no circuito Rio-São Paulo. Dessa forma, ela conclui que “os temas que são específicos ao

cinema americano e à constituição de modos de vida, desenhados por filmes e revistas, efetivamente produzem seus espectadores” (p. 179).

O pensamento de Otto Friedrich (apud LABAKI, 1995) expressa o sentido que Hollywood tem para esse trabalho: “Hollywood é uma cidade imaginária que existe na cabeça de qualquer pessoa que tenha vivido imaginariamente lá” (p. 80).

Para melhor explorarmos e analisarmos o filme *Matar ou morrer* e sua paródia, faz-se necessário entendermos Hollywood, “fábrica de sonhos”, o polo de produção e distribuição cinematográfica encravado na Califórnia, costa oeste dos Estados Unidos, e o universo de filmes estadunidenses e suas contribuições historiográficas, pois estas nos mostram “[...] contundentemente que os significados e motivos de um filme não podem ser adequadamente compreendidos sem uma sistemática análise da arquitetura de Hollywood” (LANGFORD, 2010, p. XII).

Studio system é um termo que, embora usado até hoje, foi criado para se referir à prática de produção e distribuição de grandes estúdios cinematográficos entre as décadas de 1920 e 1940. O período que vai da introdução do som até o começo do fim do *Studio system*, entre as décadas de 1930 e 1960, é referido por alguns historiadores como a Era de Ouro de Hollywood, com superproduções como *A dama das camélias*, *E o vento levou*, *O morro dos ventos uivantes* e *Casablanca*. Nessa época, cinco estúdios se destacavam, pela capacidade de atuarem nas três áreas do cinema, sendo elas: produção, distribuição e, por serem donos de várias salas de cinema pelo país, também atuavam na exibição. Esses estúdios eram na época conhecidos como “*majors*” ou “*big five*”, e eram compostos das seguintes indústrias: Warner Brothers, 20th Century Fox, RKO, Paramount e Loew’s Inc. (dono da MGM).

Outro grupo integrante do *Studio system* eram os “*little three*” ou “*minors*”, composto pelos estúdios Universal, Columbia e United Artists, porém tinham menor destaque, por dependerem das salas de cinemas dos *big five* para a exibição de seus filmes. De meados da década de 1920 até os anos 1950, essas oito companhias dominavam uma parte considerável do mercado

cinematográfico estadunidense. Produziam 75% do total de filmes realizados no país, o que correspondia a 90% das bilheterias nacionais (ANDERSON apud SILVA 1994, p. 24).

Os grandes atores e atrizes eram uma das bases de mais importância para o *studio system*, por serem o principal veículo de promoção de um filme. Eles formavam o elo de identificação do público com o filme a ser exibido. Como não havia muitas opções de filmes e geralmente o público ia ao cinema assistir ao que estivesse sendo exibido, a melhor forma de garantir audiência era a divulgação a partir dos nomes de seus astros e estrelas, como: “o novo filme de Gary Cooper”, “estrelando Clark Gable”.

Podemos entender como essas companhias detinham o domínio sobre a indústria cinematográfica da época a partir das considerações de Gomery:

Companhias gigantes que conspiravam para afastarem a concorrência. E seus produtos apresentavam estrelas que eram controladas por contratos com um estúdio. Estruturalmente, a indústria do cinema consistia em algumas poucas firmas cuja conduta servia para lembrar a todos que olhassem de perto que eles estavam dispostos a tirar toda vantagem de seu poder oligopolista, verticalizado e integrado. (GOMERY, 1986, p. 6)

No entanto, vemos o declínio desse sistema por diversos motivos, tais como a censura por parte da Igreja, que via o cinema na década de 1920 como peças de moralidade a fim de ilustrar para a massa o comportamento adequado e esperado por ela, a crise de 1929 que refletiu com intensidade no ano de 1934, e o decreto contra a Paramount, em 1948 que tornou ilegal o estúdio ter o domínio sobre as três fases, fazendo assim com que eles vendessem suas salas de cinema, reduzindo drasticamente os lucros. O contexto social e político também influenciou, pois depois da Segunda Guerra Mundial muitas famílias migraram para o subúrbio, ficando assim distantes das salas de cinema que se localizavam em regiões centrais, e por fim a concorrência com a televisão, que se tornara popular entre as décadas de 1940 e 1950.

Na década de 1950, investigações do Comitê para Atividades Antiamericanas (House Un-American Activities Committee – HUAC), comissão ligada diretamente ao Congresso dos Estados Unidos e comandada pelo senador Joseph McCarthy, foram responsáveis por criar um clima de tensão e medo dentro da indústria cinematográfica norte-americana. As averiguações do Comitê levaram à criação de uma “lista negra” de diversos profissionais que foram acusados de simpatizarem com a ideologia comunista. (SKLAR, 1975 apud SILVA)

Dessa forma, tais companhias tiveram de mudar seu perfil e atuação: não eram mais companhias independentes e desempenhando a função de produtor, distribuidor e exibidor, e sim atuavam mais fortemente na área de distribuição, diminuindo seus números de funcionários e de suas obras, optando por fazer grandes produções que poderiam ter um retorno financeiro maior. Esse foi o caso de grandes épicos como *Os dez mandamentos* (*The Ten Commandments*, dirigido por Cecil B. DeMille, 1956). Nesse momento, a “linha de montagem fabril” do *studio system* já havia sido desmontada e absorvida por grandes corporações (SILVA, 2016).

O período do final da década de 1940 e início da década de 1960 revelou uma perda na qualidade dos filmes de Hollywood devido à crise, porém houve trabalhos importantes, como as obras de Hitchcock e as produções dos estúdios Disney para televisão. Essa época do desmonte do *studio system* foi fundamental para a nova fase do cinema hollywoodiano que vemos depois de 1967, conhecido como Nova Hollywood.

Na década de 1970, tudo era permitido aos jovens, e por isso a década é marcada pela avalanche de ideias novas e ousadas. Em 1967, dois filmes, *Bonnie e Clyde — Uma rajada de balas* e *A primeira noite de um homem*, fizeram a indústria tremer. Os diretores da Nova Hollywood, pelo contrário, não tinham a menor vergonha e, em muitos casos, com toda razão, em assumir o manto do artista, e tampouco hesitavam em desenvolver os estilos pessoais que os distinguiam de outros diretores.

Muita energia que impulsionava a Nova Hollywood vinha de Nova York, e os anos de 1970 foram uma década em que Nova York engoliu Hollywood (DIAS,

2008). Os sonhos da Nova Hollywood transcendiam a individualidade de cada filme. Os cineastas dos anos 1970 pretendiam derrubar os estúdios, ou pelo menos torná-los irrelevantes, por meio da democratização do processo de fazer filmes, colocando-o nas mãos de qualquer um com talento e determinação (DIAS, 2008).

A sensação do momento eram os cineastas buscando destruir a hierarquia que dominava as atividades técnicas. Assim, a Nova Hollywood durou pouco mais que uma década, mas, além de nos legar um conjunto de filmes históricos, ensinou muito sobre como Hollywood funciona hoje.

As chanchadas, segundo Vieira (1987), tiveram seu período de auge de distribuição e exibição nas décadas de 1930 a 1950. Nessa época, o Brasil tinha laços de dependência com a cultura norte-americana, o que gera atitudes colonizadas dos produtores, do público e da crítica. Dessa forma, as chanchadas passam a basear-se na paródia do cinema dos Estados Unidos para atrair o público. Segundo Leite destaca, o enorme sucesso das produções da Atlântida demonstrou que o cinema nacional poderia ser comercializado de maneira bem-sucedida: “Em outras palavras, os filmes da Atlântida provaram as possibilidades reais de lucro desse tipo de produção dirigida para os segmentos sociais mais populares” (LEITE, 2005, p. 70).

Podemos citar como exemplo a comédia romântica musical *Bonequinha de seda* (1936). O enredo do filme trata da chegada de Marilda (Gilda de Abreu), que se faz passar por uma jovem educada em Paris e é o grande evento de um vilarejo: todo mundo quer descobrir quem é essa garota francesa, que frequentou as grandes escolas de Paris e desfila com grande elegância pelas ruas brasileiras. Os homens brigam para sair com ela, as mulheres sonham em copiá-la, em ter os mesmos vestidos e a mesma educação europeia. Mas logo a farsa é revelada e todos descobrem que Marilda jamais pisou na Europa. O filme se destaca pelos cenários luxuosos, em estilo *art déco*, e personagens da alta sociedade carioca. A cenografia e os figurinos exprimiam os princípios de qualidade hollywoodiana, o que deixa claro a exaltação da cultura estrangeira em detrimento da brasileira.



Figura 4. Cena do filme *Bonequinha de seda* (1936)

Fonte: *Frame* extraído do filme

Nessa época, com a invasão do cinema americano no Brasil, houve uma grande influência de seus costumes e gostos da cultura norte-americana por parte dos brasileiros. Cada filme lançado trazia novos modelos de figurinos, costumes e tendências para o país. O uso generalizado de maquiagem entre as mulheres nessa época se deve, indiscutivelmente, à influência do cinema na moda. Nos anos 30/40, os estúdios de Hollywood forneciam fotografias organizadas em um álbum – o *press-book* – mostrando os modelos que as atrizes estariam usando nos filmes que seriam lançados em breve. Não só roupas, mas todo um conjunto de produtos que ia desde o sabonete até a decoração da casa, eram divulgados através da publicidade indireta dos filmes, influenciando os usos e lançando padrões de comportamento. (NACIF, 2001)

A vida imaginária dos deuses e heróis é uma imagem que faz com que os “mortais” tentem suprimir sua vida tediosa; sonham em ser como eles e viver suas aventuras, e o filme, que é uma duplicação da vida, projeta essa identificação, fazendo dos atores e atrizes modelos e espelhos de imitações, e até mesmo uma mercadoria; é a multiplicação de sua imagem, uma potência mítica que atrai febrilmente. Segue-se o regime alimentar e corporal

da estrela. Adotam-se a maquiagem e os cosméticos que ela usa, imitam-se sua toilette, seu comportamento e seus tiques. (MORIN, 1989, p. 67 apud LOPES, 2010, p. 21)

Consideramos então, a partir das informações mencionadas, que a população brasileira foi altamente influenciada por Hollywood e sua cultura norte-americana, em vários aspectos, como estética, vestuário, movelaria e até mesmo costumes e manias.

1.3 A chanchada como lócus do *kitsch*

Na trajetória da sociedade e suas classes, por natureza, as camadas mais baixas e que não tinham acesso às maiores tendências culturais de moda, arte, música e entretenimento adquiriam o costume de aplicar os conceitos mundiais dentro de suas próprias realidades, o que podemos entender através do conceito de *kitsch*. Por isso, eventualmente os objetos de tais categorias muitas vezes são vistos como bregas e inferiores no Brasil, representando a classe média em ascensão, que não conseguia compreender e aceitar a arte da vanguarda, com suas propostas inovadoras, mas desejava participar do universo artístico. A educação que demanda um bom gosto cultural não estava presente nessa população, porém a necessidade de se inserir no meio artístico fez emergir tais objetos e novas culturas (BATISTA, 2014).

O *kitsch*, em aplicações gerais, é um termo de origem alemã utilizado para caracterizar objetos de valor estético distorcido e/ou exagerado, considerados inferiores à sua referência existente. Segundo Moles (2001), a palavra *kitsch* surgiu em Munique por volta de 1960. *Kitschen* é uma palavra bem conhecida no sul da Alemanha e está associada ao ato de atravancar, amontoar detritos ou barro nas ruas, e ao instrumento com que isso era feito. *Kitsche* significava também fazer móveis novos a partir de velhos, e poderia estar ligada à palavra *verkitschen*, que significa trapacear, vender uma coisa no lugar de outra. Dessa forma, a palavra traz consigo um pensamento pejorativo e uma negação do

autêntico. Em outro trecho, complementa-se: “O *kitsch* é, portanto, um fenômeno social universal, permanente, de grande envergadura...” (MOLES, 2001, p. 11).

Em grande parte das chanchadas brasileiras, como *Nem Sansão nem Dalila* ou *Barnabé, tu és meu* (que reproduz o imaginário dos contos das mil e uma noites), entre outros musicais aleatórios, percebe-se adereços, exageros e objetos fora do real contexto. Solange Wajman esclarece, em seu artigo “Forma *kitsch* e teoria pós-moderna”, essa descontextualização de objetos:

As emissões de variedades destinadas ao grande público parecem oferecer um exemplo paroxístico da transformação de sentido e das mudanças de contexto dos objetos. Tais emissões superpõem elementos heteróclitos extraídos de tempos e de espaços diferentes. Mostram de maneira exemplar, no domínio dos valores, como o objeto cultural é definitivamente desestruturado. Em seu lugar, encontramos um imenso mosaico, um empilhamento composto de restos e fragmentos, de pedaços de informações, de banalidades. O reenvio de elementos a outros tempos e espaços é uma constante. Nessas emissões, os estilos de decoração fazem referência a outras épocas e a outros estilos. As colunas podem sugerir colunas romanas ou gregas, as escadas dos castelos maravilhosos podem pertencer a épocas remotas. (WAJNMAN, 1996, p. 5)

Entendendo o *kitsch* como uma estética popular, podemos dizer que ele se apoia no tripé indústria cultural (ADORNO E HORKHEIMER, 1999), meios de comunicação e cultura de massa. Quando intermediada pela indústria cultural, a arte é processada e resulta em um produto divulgado e distribuído em massa para a sociedade de consumo. A cultura de massa é um elemento facilitador, no momento em que coopera para a integração do indivíduo à sociedade de massa.

Historicamente, o *kitsch* parece ser constituído por uma relação de duas vias entre felicidade e melancolia – a arte da felicidade como contraponto à melancolia da arte. No centro dessa relação estaria a subjugação da cultura à avassaladora lógica de mercado que se instaura com o capitalismo, regendo a partir de então todos os aspectos da vida. Como já foi colocado por Greenberg e Adorno, há uma correspondência entre a ascensão do *kitsch* e a

reinvenção dos gêneros artísticos, diante de seu esgotamento – fato pouco explorado no campo teórico da arte, que normalmente se propõe a ler o *kitsch* em seus aspectos puramente formais. As relações entre aquilo que chamamos *kitsch* e a percepção de uma melancolia generalizada que permeia a maior parte do Ocidente industrializado servem de pontos de partida para uma leitura diferenciada dos dilemas e ironias que a confrontam na contemporaneidade. (KIELWAGEN, 2007 apud TAMAS, 2010, p. 41)

Nessa estrutura, podemos falar também do consumismo destacado por Moles (2001, p. 20), que diz que o fenômeno *kitsch* se baseia em uma civilização consumidora, que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a de aceleração. Justificamos esta pesquisa por percebermos, na maioria das comédias brasileiras da época estudada, características que correspondem a esse conceito.

Como elemento próximo à paródia, a inserção do elemento *kitsch* nas chanchadas torna-se, dentro de nossa leitura, um procedimento compreensível. Como observou Bernadete Lira em seu livro *Fotogramas do Brasil*, os cenários das produções eram completamente fantasiosos, artificiais ao extremo, objetos completamente descontextualizados de suas funções. As caracterizações de personagens estereotipados constituem a melhor definição do espírito *kitsch* dessas chanchadas. No filme *Carnaval no fogo*, percebemos a paródia de Oscarito e Grande Otelo interpretando respectivamente Romeu e Julieta na famosa cena do balcão na obra de Shakespeare (LYRA, 2014, pp. 89-92).



Figura 5. Cena do balcão de Romeu e Julieta no filme *Carnaval no fogo*

Fonte: *Frame* extraído do filme

Nesse caso, não existe só a sátira em si, mas também todo o cenário construído com materiais rudimentares, o figurino exagerado, como as perucas claras usadas pelos personagens, a lua pintada sobre a tela e paredes de papel. Se olharmos na perspectiva do *kitsch*, vemos que esses artificialismos da obra e dos objetos de cenário e figurinos desviam a racionalidade que estes deveriam proporcionar.

No entanto, concluímos através do conceito exposto que, embora na maioria das produções chanchadescas perceba-se a presença do *kitsch*, na chanchada de nossa análise, *Matar ou correr*, por se preocupar em se parecer o máximo com o original estadunidense, inclusive com a ausência de musicais aleatórios nos filmes, como veremos à frente, não se percebe (além dos figurinos dos personagens centrais e dos caubóis mexicanos) a presença do *kitsch*, tanto quanto percebemos em outros filmes da categoria.

2 A CHANCHADA COMO PARÓDIA

A chanchada brasileira *Matar ou correr* se esforça, em seus cenários e figurinos, para se adequar ao original estadunidense *Matar ou morrer*, porém traz consigo o exagero em personagens como Grande Otelo e Oscarito, que têm seus figurinos totalmente estereotipados, assim como no enredo, composto de sátiras exageradas de cenas do filme original, como a escrita do testamento originalmente feita por Gary Cooper e parodiada por Oscarito, com exacerbação do uso de pantominas.

À paródia estão intimamente ligados os diversos procedimentos do exagero. Alguns teóricos conferem a esses procedimentos um significado excepcional e decisivo. “A questão do exagero cômico”, afirma Z. Podskálski, “é a questão-chave para caracterizar tanto as representações da imagem cômica quanto a situação cômica” (30, 19). I. Bórie expressa um pensamento semelhante: “Na sátira, o exagero e a ênfase constituem a manifestação de uma lei mais geral: a de formação tendenciosa do material da vida, que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica” (12, 363). N. Hartmann afirma muito categoricamente: “A comicidade tem sempre a ver com o exagero” (16, 646). Essas definições são corretas, mas não suficientes. O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. (PROPP, 1992, p. 88)

A comédia brasileira, copia com certa fidelidade aquilo que é valorizado pela imagem e se enquadra na moda do *western*. Na análise da narrativa, a trama sofre algumas alterações, adaptando-se à realidade brasileira. As paródias brasileiras dos filmes americanos eram totalmente assumidas, como podemos ver em uma nota feita ainda durante as gravações a respeito do filme *Matar ou correr* a fim de fazer a divulgação do mesmo:

Nesta película, o objetivo é percorrer, com sentido humorístico, os lugares-comuns dos *westerns* americanos, um gênero de violência e de ação em que os cineastas de Hollywood, seus criadores, tornam-se mestres inimitáveis. Não há pois, imitação, mas sim paródia dos filmes de oeste, por isso utilizamos o título de um dos mais conceituados *westerns*, *High Noon* [Matar ou morrer], para uma contrafação de humorismo. (DIAS, 1993, p. 18)



Figura 6. Cartazes de chamadas dos filmes *Matar ou morrer* e *Matar ou correr*

Fonte: <<http://cinema-ads.blogspot.com2019021-9-5-4-january-to-june.html>>.

João Luiz Vieira identificou cinco categorias de paródias nos filmes brasileiros (1995, pp. 259-61), a saber: paródias de celebridades do cinema ou figuras históricas associadas com cultura erudita; filmes que fazem referências específicas, mas não isoladas a um filme hollywoodiano; paródias de filmes e seriados de TV americanos ou de seus famosos personagens, dirigidos para o público jovem; filmes que eram produzidos para faturar em cima do sucesso de algum filme estrangeiro no Brasil através da adaptação do título sem, de fato, parodiá-lo e, finalmente, chanchadas que seguiam de perto a estrutura narrativa do filme original, como em *Nem Sansão nem Dalila* e *Matar ou correr*.

As adaptações de filmes ou livros são muito estudadas por diversos autores. Linda Hutcheon, professora na Universidade de Toronto, que dá aulas sobre Literatura Comparada, é uma estudiosa da cultura pós-modernista, e em seus livros analisa paródias e rearranjos feitos a partir de obras originais. No livro *Uma teoria da paródia*, Hutcheon analisa a paródia da seguinte forma:

[...] paródia é, pois, em sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícito um distanciamento crítico entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas essa ironia tanto pode ser bem-humorada como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual [...] entre cumplicidade e distanciamento. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

Hutcheon (2006, p. 106) caracteriza em seu livro o que ela chamou de “modos de engajamento”, que são três formas com que a obra analisada faz relação com o intérprete:

- a) Contar;
- b) Mostrar;
- c) Interagir.

Com isso, a noção de pensar nas artes com a intenção de avaliar o modo com que elas se relacionam com o intérprete é limitadora, porém abrange a diversidade de linguagens entre elas.

Desse modo, a prática de “contar” interage com várias linguagens artísticas da narrativa, com todo o artifício artístico da literatura; “mostrar” é onde se dão as interações imagéticas, muitas vezes visuais, como ocorre no cinema e nas pinturas; e “interagir” se refere aos processos que envolvem a arte e que dependem muito da opinião do intérprete, o que acontece nos teatros e nos estudos culturais. Em cada um desses modos o intérprete tem uma função importante, mas no último modo se torna ainda mais fundamental.

No decorrer de seu livro, a autora avalia a maneira como as diversas mídias interagem com fatores de tempo, metáfora, símbolos, ironia etc. E também faz críticas a diversos preconceitos que provavelmente têm sua origem na arte ocidental, caracterizados pela iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e pela logofilia (a sacralização da palavra), em que ocorre a valorização com os postos mais altos, advindos da ideia pós-romana da originalidade e genialidade. Com isso, a literatura estaria sempre no topo entre as artes, e traz para o processo de adaptação um estereótipo de cópia, imitação e roubo de uma ideia.

Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; ao contrário das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, 2011, p. 24)

Outro ponto discorrido em seu livro é como as pessoas reagem às adaptações. E assim, nota-se que a adaptação é bem recebida se seu intérprete conseguir ser inovador na nova versão, mas também fiel à obra original. Tal capacidade de leitura também é diferente de acordo com os conhecimentos de quem receberá a adaptação, o que faz as adaptações serem difundidas e recepcionadas de maneiras diferentes e em lugares diferentes, justamente porque as pessoas são diferentes (DIEGO, 2011).

A paródia é um relacionamento de textos distantes entre si (“transcontextuais”) e ao mesmo tempo uma função crítica da leitura. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irônica e crítica. Se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra, em seu todo. A identidade estrutural do texto como paródia

depende, portanto, da coincidência, em nível de estratégia, da descodificação (reconhecimento e interpretação) e da codificação. (HUTCHEON, 1985, p. 51)

No fim de sua análise, Linda Hutcheon traz o enfoque sobre os contextos em que as adaptações são inseridas. Logo, trata-se as adaptações de maneira que estas transitem de uma cultura para a outra, e o ambiente e o período retratados influenciam nas mudanças que o sentido da obra sofre. Assim, os fatores sociais e culturais são repassados da obra original para sua releitura, o que interfere na reação e aprovação ou desaprovação da adaptação. Com isso, observa-se também que uma releitura nunca é impessoal, já que sofre influências de seu intérprete, e também do tempo e local onde é realizada.

Sobre a impossibilidade de se fazer uma adaptação neutra, de acordo com todas as influências internas e externas, Hutcheon destaca: “O contexto pode modificar o sentido, não importa onde ou quando” (HUTCHEON, 2011, p. 147).

Entendemos então que a efetuação da paródia está intrinsecamente ligada ao receptor ou espectador, que poderá ou não entender como adaptação e comicidade ou depreciação o que lhe é emitido, respeitando suas contingências intelectual, cultural e física.

Pelas análises de Linda Hutcheon, a adaptação, no caso da paródia baseada no filme *Matar ou morrer*, é um exemplo de como fazer uma produção a partir de um produto. A releitura do *western*, que foi transformado em uma comédia altamente irônica, mostra que uma obra pode ter diversas versões, de acordo com a interpretação que lhe é atribuída.

2.1 Metalinguagens no contexto fílmico

Observando as chanchadas a partir das paródias e sátiras, é possível identificar a reprodução dos filmes nos moldes de Hollywood. Em geral, tem-se uma metalinguagem como forma de parodiar o próprio gênero, e as chanchadas se caracterizam pelo gênero vulgar que se afina com as massas populares

(DIAS, 1993). Nos gêneros populares tem-se uma cosmovisão otimista, com hábitos e culturas que mostram uma abundância de possibilidades, absorvendo falas e gestos, deformando-se com as críticas, sem que se deixasse nada escondido (VENEZIANO, 1996).

A cosmovisão popular pode ser encontrada nos rituais carnavalescos medievais, com orientação oficial que se dava à vida social, como instrumento de compreensão de fenômenos artísticos, caracterizando-se pela polivalência da refração da linguagem. A carnavalização paródica avança além de seu limite pelas alusões, pelo exagero – chegando-se ao caricato –, pela sensualidade e interação corporal (VENEZIANO, 1996).

Bakhtin (1981) define a carnavalização como uma celebração do riso, sendo que a paródia é o elemento mais próximo à sua teoria, visto que através do deboche e da sátira se subverte a ordem e a realidade, estando assim relacionada ao universo da inversão, do deslocamento e da contradição. A sátira possui semelhança com a paródia, mas não são sinônimos, tendo em vista que a paródia se manifesta através da representação cômica para a crítica e a sátira utiliza o humor como uma intervenção política e social.

Cita-se a paródia como uma imitação da obra original e a sátira como uma caracterização da utilização de uma obra como forma de comparação com o objeto original.

Explica Matthew Hodgard:

O tópico perene da sátira é a própria condição humana. [...] Não pareceria haver nenhum futuro concebível e menos problemático que o passado problemático, menos cheio de absurdos que o pesadelo da história. Existem várias formas de encarar essa vida, e a sátira é uma delas. Responder ao mundo com uma mistura de risada e indignação não é, talvez, a maneira mais nobre nem a mais provável de levar a bons trabalhos ou arte de qualidade; mas é a forma da sátira. Sátira, “o uso do ridículo, sarcasmo, ironia etc. para expor, atacar, ou degradar vícios, folias etc.” (de acordo com a definição do dicionário), tem sua origem no estado de mente que é crítico e agressivo, normalmente de irritação pelos últimos exemplos de absurdo, ineficiência ou maldade humana. Se as situações para a sátira são infinitas e constantes na

condição humana, os impulsos por trás da sátira são básicos da natureza humana. (HODGARD, 2010, p. 10)

A crítica na sátira envolve uma essência destrutiva em seu conteúdo, tornando-se importante observar o alvo da crítica da sátira ou paródia, podendo assim considerar a arte como um meio de declaração política e social. Nesse ponto, a crítica da paródia deixa em aberto um espaço para a regeneração do objeto parodiado, e a sátira sentencia o objeto à falha, indicando um exercício a autorreflexão.

A paródia remete-nos imediatamente a um objeto que existe anterior a ela e que se torna a razão de sua própria existência. Desse objeto artístico original, seja ele uma peça teatral, musical, um romance ou um filme, até o novo objeto ocorrerá um processo de transformação no qual a paródia procura imitar o original de forma cômica. Imitação que nos dá a impressão de algo grosseiro, vulgar, de segunda mão, apresentando elementos de humor, nonsense e de ridículo. (VIEIRA apud DIAS, 1993, p. 18)

De acordo com Hutcheon (1985), a paródia é um processo de revisão/reexecução, inversão e “transcontextualização” – formas de reciclagem – de obras anteriores. O texto-alvo da paródia é sempre um texto ou outra forma de discurso codificado [...] uma transgressão autorizada.

Dentro da esfera popular, segundo a autora, a paródia é um eficiente acerto de contas e uma reação, que é crítica e criativa em relação à sociedade e cultura predominante, estabelecendo entre o artista e sua plateia um relacionamento dialógico entre a identificação e a distância.

A partir desse momento é fundamental, em primeiro lugar, conseguir diferenciar a paródia de outras formas de “transcontextualização” irônica, como o pastiche, o burlesco, a farsa, o plágio, a citação e a alusão. Para isso vamos utilizar o trabalho de Bastos e Alvarenga (2006), que fazem suas colocações também a partir dos estudos de Linda Hutcheon.

A diferença entre a paródia e o pastiche está no fato de a paródia procurar “a diferenciação em seu relacionamento com seu modelo; o pastiche opera mais

por semelhança e correspondência” (HUTCHEON, 1989, p. 55). Já a distinção entre a paródia e o plágio é necessária de ser ressaltada pelo fato de ambas serem utilizadas como sinônimos, além da questão da intenção, que tem um grande peso. No caso da paródia, “imitar com ironia crítica” (HUTCHEON, 1989, p. 57), ou, no caso do plágio, “imitar com intenção de enganar” (apud HUTCHEON, 1989, p. 57). Ao tratarmos da confusão da paródia com o burlesco e a farsa, devemos levar em consideração também a questão da intenção, em especial, a intenção do ridículo, pois tanto um quanto o outro envolvem necessariamente o ridículo, a paródia não. De acordo com Linda Hutcheon, a diferença de intenção serve também para “distinguir a paródia da citação” (HUTCHEON, 1989, p. 58).

A repetição “transcontextualizada” é sem dúvida uma característica da paródia, mas a distanciação crítica que define a paródia não está necessariamente implícita na ideia de citação: referir-se a um texto como a paródia não é o mesmo que se referir a ele como paródia e não é o mesmo que se referir a ele como citação, ainda que a paródia tenha sido esvaziada de qualquer característica definidora que sugira o ridículo. (HUTCHEON, 1989, p. 59)

Por fim, a alusão, que é um recurso utilizado para a ativação simultânea de dois textos, porém essa relação se estabelece através de correspondência, e não da diferença, como é no caso da paródia.

2.2 Construções paródicas nas chanchadas

Um gênero visceralmente brasileiro, as chanchadas traziam em si de maneira cômica várias referências aos filmes de grande sucesso produzidos em Hollywood. Definimos essas cenas à luz de Hutcheon como paródias, visto que estas exigiam de seus diretores e intérpretes o conhecimento e informação dos

filmes originais para fazer com inteligência as apropriações necessárias para torná-los cômicos.

Ela tem a função de separar e contrastar elementos, exigindo uma distância irônica e crítica para que haja a completa compreensão da mensagem a ser transmitida. Nesse sentido, a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano como o conhecimento e reconhecimento de um contexto de fundo. (HUTCHEON, 1989, p. 50)

Entre as diversas chanchadas produzidas, podemos destacar *Matar ou correr*, *Nem Sansão nem Dalila* e *Garotas e samba*, pois as narrativas desses filmes são livremente inspiradas e parodiadas dos filmes hollywoodianos *High Noon* (1952), *Samson and Delilah* (1949) e *How to marry a millionaire* (1953), respectivamente. Essas apropriações também se fazem presente em diversos outros filmes chanchadescos, como *Carnaval no fogo* (1949), de Watson Macedo, no qual, em uma das sequências, os atores Oscarito e Grande Otelo apresentavam a cena do balcão de Romeu e Julieta, de William Shakespeare. A cena do balcão de *Carnaval no fogo* se abre com o célebre verso de Romeu: “*He jests at scars that never felt a wound*”. A versão da linha no roteiro da chanchada – “Só ri do sofrimento aquele que nunca sofreu” – é uma tradução fiel do texto inglês. O ator que interpretou Romeu com figurino renascentista foi o mais querido dos atores cômicos do cinema brasileiro: Oscarito.

No filme *Carnaval Atlântida*, a chanchada assume claramente suas limitações ao se verem impossibilitados de reproduzir Helena de Troia nos moldes hollywoodianos, transformando-o em musical carnavalesco. Nessa obra narra-se a história do produtor Cecílio B. de Milho, referência paródica óbvia ao diretor estadunidense Cecil B. de Mille, conhecido por suas superproduções épicas. *Nem Sansão nem Dalila* é uma paródia da superprodução hollywoodiana *Sansão e Dalila*, deste autor, e é um dos melhores exemplos de comédia brasileira de caráter político, satirizando as manobras para um golpe populista e

as tentativas de neutralizá-lo. Qualquer semelhança com o governo do presidente Getúlio Vargas não é coincidência.

Uma sequência antológica de *Este mundo é um pandeiro* mostra Oscarito travestido de Rita Hayworth parodiando uma cena do filme *Gilda*, e em outras cenas alguns personagens criticam o fechamento dos cassinos. Já o filme *De vento em popa* traz Oscarito fazendo uma hilariante imitação de Elvis Presley, o rei do rock 'n' roll. Com uma guitarra desajeitada, Oscarito dança enlouquecidamente e canta a canção “Calypso Rock ‘n’ roll”.

Os dois ladrões traz Oscarito imitando os trejeitos de Eva Todor em frente ao espelho, em uma referência a *Hotel da Fuzarca* (*The Cocoanuts*, 1929), com os irmãos Marx. Parodiando uma performance dos irmãos Marx, Carlos Manga dirigiu uma das cenas mais antológicas da história da chanchada: Oscarito imita, em todos os detalhes, os movimentos da estreante Eva Todor, como se ele fosse seu perfeito reflexo no espelho.



Figura 7. Cena do espelho em *Os dois ladrões* (à esq.), e em *Hotel da fuzarca* (à dir.)

Fonte: movieclips.com

Talvez a crítica mais contundente à dominação estrangeira esteja em *O homem do Sputnik*, divertida comédia sobre a “guerra fria”, faz uma contundente crítica ao imperialismo estadunidense e é considerado pelos especialistas o melhor filme produzido pela Atlântida.

Garotas e samba, por exemplo, leva a premissa básica do glorioso filme em technicolor *How to marry a millionaire*, mas dá à trama o típico tratamento de primo pobre. A humilde pensão habitada pelas três mulheres protagonistas não poderia ser mais diferente do elegante apartamento em Manhattan onde Lauren Bacall, Marilyn Monroe e Betty Grable moram no filme hollywoodiano. Essa chanchada exagera nos típicos e frequentemente depreciativos elementos da vida brasileira/carioca e nas piadas populares para criar uma oposição cômica a Hollywood. Por exemplo, o único milionário a aparecer no filme é o dono da maior fábrica de aparelhos sanitários da América Latina, e seu semiescatológico toque cômico forma um delicioso contraste com os barões do petróleo de *How to marry a millionaire*.

Em *O barbeiro que se vira*, de 1958, o trocadilho explícito faz referência à famosa ópera *O barbeiro de Sevilha*: “Abram alas para o faz-tudo, Fígaro, o barbeiro de Sevilha” é o trecho inicial da composição. Só que aqui Fígaro é Arrelia, um barbeiro de um pequeno povoado; além de exercer as funções de dentista, é farmacêutico, veterinário, entre outras, remetendo às diversas habilidades de Fígaro.



Figura 8. Cartaz no filme *O barbeiro que se vira*

Fonte: *Frame* extraído do filme

Filmes estrangeiros eram um alvo lógico para o tratamento de paródia, o que permitia que cineastas brasileiros satirizassem os ilustres originais, pegassem carona em seu sucesso e ainda admitissem suas próprias limitações criativas.

3 ASPECTOS CULTURAIS

Para analisarmos melhor a cultura brasileira, podemos trazer à luz os estudos de Renato Ortiz, um pensador do ramo das ciências sociais que estudou e discerniu vários elementos que fazem parte da cultura brasileira. Em seu livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, publicado no ano de 1985, Ortiz discute sobre o motivo pelo qual é tão difícil definir o brasileiro como um povo específico por tantos autores de diversos períodos distintos. No entanto, essa é uma discussão que ainda não teve conclusão, e permanece presente na tentativa de entender a constituição da nação brasileira; mas, mesmo assim, Ortiz conseguiu trazer seu ponto de vista sobre a identidade brasileira.

[...] a procura de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória” brasileira que seja sua essência verdadeira é um falso problema. [...] a pergunta fundamental seria: quem é o artífice dessa identidade e dessa memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem? (ORTIZ, 1994, p. 139)

Com o intuito de conhecer as divergências que envolvem o assunto, Renato Ortiz tenta expor a falta de definição do brasileiro, alegando que isso ocorre porque, no Brasil, a formação simbólica da cultura é limitada às relações de poder. Mesmo com uma diversidade grande entre a população, o que é representado fica restrito à minoria que detém o poder.

Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença [...]. Porém a identidade possui uma outra dimensão, que é interna. Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos. (ORTIZ, 1994, pp. 8-9)

Para o autor, embora a ideia de evolucionismo seja vigente na definição das sociedades, é necessário avaliar a diversidade da sociedade brasileira para assim criar uma noção da realidade da população. Na tentativa de definir o povo brasileiro, nem as explicações de raça nem as explicações de meio eram o

suficiente para fazer sentido. Com muitas explicações sobre raças, Ortiz traz em seu livro a ideia de que a mestiçagem ocorrida no Brasil foi fundamental para tornar a sociedade brasileira única, assim com sua cultura. Também considera negativas as influências dos colonizadores na formação do caráter nacional.

O autor faz a análise a partir de conhecimentos teóricos da área de Ciências Sociais e assim chega ao conceito de sincretismo e memória coletiva. Nesses casos, o que o autor afirma é que as ideias formadas por intelectuais interferem na escolha das teorias e, dentre elas, as que fazem referência à identidade nacional e à formação do povo brasileiro. (ORTIZ, 2008).

Visto isso, a paródia *Matar ou correr* demonstra um caráter nacional não definido, como Ortiz analisa de acordo com seus estudos. Com isso, o protagonista e seu amigo engraçado, bem como o vilão malfeitor e outros personagens, caracterizam tipos de personalidades presentes em meio à população brasileira. Além disso, é notável a influência americana nas definições de padrões éticos para a sociedade brasileira.

3.1 Origem e representação *western* no cinema

High Noon, ou *Matar ou morrer* traduzido para o português, se encaixa no gênero *western*, um clássico do cinema estadunidense, também conhecido e popularizado no Brasil como bang-bang ou faroeste, adaptado da expressão inglesa “*Far* (distante) *west* (oeste)”, visto que a temática desse gênero retratava a expansão norte-americana para o Oeste do país entre 1840 e 1890, onde os colonos desbravavam vastos territórios de clima desértico, habitados por populações indígenas, estas nos filmes retratadas sempre como o alvo a ser abatido, culminando em conflitos para a ocupação de terras e a busca pelo ouro.

Assim, as características do caubói americano estão ligadas ao maniqueísmo mais simples.

Na primeira metade do século XX, os caubóis eram sinônimos do bem que luta contra o mal e, acima de tudo, eram defensores da moral puritana americana e de seus ideais relativos ao trabalho e à família. Elevados a uma

escala sobre-humana, eles também contribuíram para a associação entre as ações de povoamento do país e o heroísmo dos desbravadores. Billy the Kid é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O caubói é um cavaleiro. (BAZIN, 1991, p. 206)

O primeiro filme do gênero a ser lançado foi *O grande roubo do trem*, uma película de dez minutos veiculada em 1903, e a partir desta podemos perceber estereótipos que seriam trabalhados nos próximos filmes. Cidades do Oeste compostas, geralmente, de uma avenida principal onde se destacam o *saloon*, a cadeia, onde reside o xerife, caubóis honrados e valentes, civis prontos para defender sua terra e mulheres doces e delicadas, cenas de ação e aventura com intensas troca de tiros entre mocinhos e vilões que deixavam o público excitado ao ver as armas apontadas em sua direção na tela do cinema.

Westerns precisam ter um certo tipo de ambientação, um elenco particular de personagens e seguir um número limitado de linhas de ação. Um *western* que não é localizado no Oeste, perto das fronteiras, em um ponto da história em que a ordem social e a anarquia estão em tensão, e que não envolve algum tipo de busca, simplesmente não é um *western*. (CAWELTI, 1972, p. 121)

Percebemos que a temática dos *westerns* se apoiava na realidade dos Estados Unidos relacionada à necessidade do herói, às culturas em conflito e à formação da “identidade” norte-americana. Cawelti aponta, por exemplo, o fato de o *western*¹ ser uma matriz que aponta, através de suas próprias convenções, para sua origem estadunidense localizada no século XIX, embora a representação dessas histórias pelo cinema se distanciem da realidade por estarem às vezes baseadas no imaginário estadunidense.

1 O primeiro filme rodado em Hollywood, em 1910, foi um *western*: *In Old California*, de D. W. Griffith. Outro filme, *The Squaw Man*, de 1914, em que estreava Cecil B. DeMille, seria o primeiro longa-metragem realizado na “meca do cinema”. Em 1932, inicia-se uma grande produção de *westerns*, onde o caubói é também cantor, como Gene Autry e Roy Rogers. Cecil B. DeMille produz *Jornadas heroicas* (*The Plainsman*, 1937). Em 1939, com *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), John Ford abre o ciclo de produções com grandes diretores e astros.

O *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão: a Saga do Oeste existia antes do cinema nas formas literárias ou folclóricas, e a multiplicação dos filmes não acabou, aliás, com a literatura do gênero *western*, que continua a ter seu público e a fornecer aos roteiristas seus melhores temas. Não há, porém, uma medida comum entre a audiência limitada e nacional das *western stories* e a universal dos filmes que nelas se inspiram. (BAZIN, 1991, p. 201)

Podemos contrapor o fato de que os conflitos entre índios e caubóis (mocinhos ou colonizadores), que eram, na realidade, invasores das terras indígenas, eram vencidos por estes últimos como se fossem heróis, enquanto os índios evitavam o combate sangüinário. “Os índios raramente atacavam fortes e caravanas – somente carroças solitárias e extraviadas. Na realidade, acidentes ou doenças eram muito mais mortais de que os peles-vermelhas” (MATTOS, 2004, p. 15). Dessa forma, podemos observar o distanciamento da realidade histórica com a apresentada nos filmes.

A idade dourada do *western* estadunidense tem como expoente máximo o trabalho de dois realizadores incontornáveis, o primeiro deles John Ford², que foi o grande impulsionador da carreira de John Wayne, e o segundo Howard Hawks. Em 1946, Ford filmaria ainda *My Darling Clementine* (*Paixão dos fortes*, no Brasil) e em 1952 Fred Zinnemann filma *Matar ou morrer* (*High Noon*) com o ator Gary Cooper, filme de nossa análise.

Na década de 1960, a Alemanha e a Itália começaram a produzir *westerns*, deste último país os mais famosos eram conhecidos como espaguetes italianos, com histórias de caubóis que foram tidas como piada e encaradas como subgênero das produções americanas. Entretanto, por mais que o *western*

2 John Ford (1895-1973), diretor americano nascido no Maine, filho de irlandeses, é um dos cineastas mais premiados do mundo. Depois de se formar no ensino médio, vai para Hollywood, em 1914. Começa trabalhando como ator, contrarregista e assistente nos filmes de seu irmão, Francis Ford, diretor e roteirista da Universal. Em 1917, estreia na direção, fazendo pequenos *westerns*. Seus filmes possuem orçamentos modestos, poucos atores, e alternam dramas com trechos de comédias.

seja reconhecido como o “mais estadunidense dos gêneros” (RIEUPEYROUT, 1963), o gênero passou por muitas mudanças depois do surgimento do faroeste italiano, popularmente chamado no Brasil de banguê-banguê.

Os personagens do filme eram, invariavelmente, anti-heróis mal-encarados, sujos e com barba por fazer, sempre fumando, cuja honestidade dependia apenas de seus interesses pessoais. A cidade do faroeste [...] era tão árida e decadente quanto seus habitantes, e o roteiro (muito violento para a época), propositalmente simples, com o intuito de dar espaço à ação e poupar o público do exercício de pensar. (MANTOVI, 2003, p. 79)

Estudiosos da área cinematográfica afirmam que o diretor italiano Sérgio Leone foi responsável pela ruptura do gênero, por não utilizar mais a clássica contraposição entre o herói e o vilão, tão frequente em seus antecessores, mas sim um anti-herói, ou seja, um personagem pago para lutar, interessado apenas na recompensa prometida, enquanto os encarregados de cumprir a justiça, os antigos xerifes, são agora pervertidos pelo veneno da corrupção (INFOESCOLA).

No Brasil, o pesquisador Rodrigo Pereira, autor da dissertação de mestrado *Western Feijoadá: o faroeste no cinema brasileiro*, encontrou mais de cem *westerns* produzidos no país, muitos deles baseados no fenômeno do cangaço, no cotidiano dos peões ou nas guerras separatistas do Sul do país, onde os artesões do gênero tentam emular estereótipos e fórmulas narrativas do *western* internacional com cenários que podem tanto representar o agreste nordestino quanto o México. *O cangaceiro* (1953) foi uma das maiores bilheterias de nosso cinema.

Visto isso, pretendemos explorar neste trabalho a estética dos *westerns* estadunidenses e suas apropriações pelo faroeste brasileiro, apresentado na paródia *Matar ou correr*.

3.2 Imaginário *western* nos faroestes brasileiros

O imaginário é o conjunto de valores, instituições, leis e símbolos comuns a um determinado grupo social e à sociedade correspondente através do qual as pessoas imaginam seu todo social. O conceito do imaginário atraiu a atenção dos estudos de sociologia, filosofia e mídia.

Para Maffesoli, Gilbert Durant e Walter Benjamin³, o imaginário social é a dimensão criativa e simbólica do mundo social, a dimensão pela qual os seres humanos criam seus modos de viver juntos e suas formas de representar sua vida coletiva, sendo o real acionado pelo imaginário (MAFFESOLI, 2001, pp. 74-81).

E o que é o cinema senão a potencialização do imaginário impondo ao real uma outra leitura e visão de si mesmo? A chanchada em especial não tinha outra pretensão que não essa; se virmos *Nem Sansão nem Dalila* (1955), a máquina do tempo e as elucubrações fantásticas entre um barbeiro meio preguiçoso, meio malandro, vivido por Oscarito, e um mundo bíblico perdido na história podem ser interpretadas de muitas formas. A realidade à volta de todos era de um presidente adorado e idolatrado pelas massas, que estava morto. Meses depois o cinema oferece a mágica de uma máquina do tempo onde um homem pode se redimir de sua malandragem, indolência e esperteza a partir de um ato heroico, salvando os amigos presos por um rei cruel.

Como o imaginário advém das estruturas mais elementares da cultura (DURAND, 1989), como nota Durand e atesta Maffesoli, a chanchada nesse momento oferece um alívio, irônico e fantasioso: quem sabe pudesse haver mesmo um cientista capaz de fazer uma máquina do tempo? Como os imaginários são sempre coletivos (p. 76), poderíamos dizer que o filme de Carlos Manga dá certo alento aos mais amargurados com a realidade.

3 O artigo de Walter Benjamin "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" (1936) trata do conceito de *aura*. Como nota Maffesoli, esse conceito remete à ideia de que o valor e a importância de uma obra de arte vai muito além do seu valor monetário, ele se desloca para sua importância e significado em si. Essa aura tratada por Benjamin se reveste de uma condição mágica (p. 10), algo próximo ao encantamento despertado por objetos sacros ou tomados de importância histórica, como o Muro das Lamentações para os judeus ou o Santo Sepulcro para os cristãos, em que as pessoas se deixam tomar pela complexa combinação entre o êxtase de ali estar com o significado implícito no lugar ou objeto. Esse é um estado de certa magia que a arte produz em nós. A aura envolve o imaginário para o ser humano.

Devemos notar que por cultura se pode entender, como lembra Maffesoli (p. 75), algo que contém o imaginário coletivo de um povo, assim como é a cultura a efetiva materialização desse imaginário nas mais diversas representações, ou seja, pela arte. Dessa forma, o cinema, como arte técnica complexa, ou a escultura de um deus feita em bloco de pedra são por si sós a representação, efetiva e concreta, do imaginário de uma sociedade.

Se pudermos fazer uma simples comparação entre a composição estética do Cinema Novo nascido logo depois desse período, veremos que a combinação entre a fotografia, o cenário e a linguagem é diametralmente oposta. A chanchada busca insistentemente falar com a grande massa da população brasileira; na proporção inversa do Cinema Novo, que não busca o comercial, quer apenas a fruição estética (CONCEIÇÃO, 2017). E nesse sentido a chanchada cumpre uma função social e imaginária estratégica, pois, como lembram Maffesoli e Morin, “o cinema é arquétipo e, portanto, em sintonia como o vivido, enraizado na existência social” (p. 81).

Assim, para o cinema, os imaginários são convocações padronizadas do todo social. Esses modos profundamente arraigados de compreensão fornecem parâmetros amplamente pré-reflexivos, nos quais as pessoas imaginam sua existência social – expressa, por exemplo, em concepções de “global”, “nacional”, a ordem moral de nosso tempo.

O desenvolvimento desse conceito permite uma melhor compreensão do estreito vínculo entre a capacidade de condicionar e organizar trocas entre uma experiência e sua representação, e um procedimento baseado na repetição rítmica de um ou vários paradigmas em um corpo determinado e coerente, que permite sua reprodução e inflexão. Portanto, formam um campo privilegiado de estudos, uma vez que eles transformam essa recursão e redundância em princípios estruturantes.

Ao fazermos a análise dos filmes de nosso objeto de pesquisa, percebemos que a produção da versão brasileira é desenvolvida adequadamente, com cenários que remontam ao ambiente do filme original, com seus figurinos e objetos baseados no Velho Oeste do século XIX, principalmente

entre os anos 1860 a 1890, período que marca a expansão do Oeste estadunidense ocupado por europeus que viam oportunidade de riqueza, dessa forma deslocando de maneira conflituosa as minorias étnicas, como os ameríndios.

Esses eventos históricos originaram um mito nacional nos Estados Unidos que no cinema designou-se *western*, o qual significa “ocidental” e refere-se à fronteira do Oeste estadunidense durante a colonização. Essa região era também chamada de *far west* (extremo oeste) – originou o termo usado no Brasil e Portugal, faroeste, que teve seu início atrelado aos cineastas John Ford e Howard Hawks.

O processo de expansão ao Oeste criou pessoas com características peculiares, com estilos e modos de vida determinantes para a construção da sociedade norte-americana. Várias dessas características foram exportadas e estão presentes, até hoje, em alguns países. No Brasil, por exemplo, há os rodeios, a música e a moda country.

Renato Ortiz, em seu livro *Mundialização e cultura* (1947, pp. 114-5), vê os filmes de *western* produzidos fora do ambiente estadunidense como os *spaghetis* italianos e os falsos faroestes produzidos no Brasil e na Austrália como imitações baratas e produções oportunistas, visto que estes não têm raízes na história e no folclore americano nem representam imagetivamente a geografia americana com suas montanhas rochosas, desertos do Arizona e as pradarias do Rio Grande, por não trazerem a veracidade dos territórios que ontologicamente constituem a história que está sendo relatada.

Ortiz ainda cita o caso da calça jeans, inventada por Lévi-Strauss, feita para o trabalho por ser resistente, mas que se tornou altamente comercial depois de ser descoberta pela moda e estampar a revista *Vogue* com o slogan “O verdadeiro chic do Oeste foi inventado pelos vaqueiros, se você se esquecer deste princípio está perdido”. Logo, o que era sinônimo de simplicidade e labuta do trabalhador se transforma em sinal de distinção, adequando sua imagem à demanda funcional das mercadorias (ORTIZ, 1947, p. 115).

Hollywood seria, portanto, um dos setores de ponta de uma indústria ligada à economia coletiva do desejo, que tem a produção de subjetividade como matéria-prima da evolução das forças produtivas em suas formas mais desenvolvidas, sendo assim um veículo de difusão, sutil ou não, de produtos, como por exemplo roupas, o cigarro e o automóvel (BUTCHER, 2004). Dessa forma, o filme *Matar ou morrer* se distancia da realidade da década de 1952 quando é exibido nos cinemas, por se tratar de um filme de época, e por sua vez a paródia brasileira *Matar ou correr*, baseada completamente na obra estadunidense, se afasta de comparações com a realidade brasileira:

No mesmo ano em que realizou *Nem Sansão nem Dalila*, Carlos Manga dirigiu outra comédia, *Matar ou correr* (1954), dessa vez parodiando o western *Matar ou morrer* (*High Noon*, direção de Fred Zinnemann, 1952). Porém, ao contrário do primeiro filme, esse faroeste tropical exibe uma desconcertante ambiguidade com relação ao filme original, na medida em que respeitava muito mais a integridade do filme estadunidense, principalmente em nível da representação e como proposta estética. A competente cenografia da cidade do faroeste City Down, que na época e ainda hoje impressiona pela autenticidade, fez com que algumas pessoas acreditassem que pelo menos um trecho do filme da diligência tivesse sido roubado de um filme estadunidense. (VIEIRA apud DIAS, 1993, p. 51)

3.3 A composição paródica de *Matar ou correr*

Os dois filmes são objetos distintos, um é drama, o outro é uma comédia. O primeiro é basicamente centrado em um único ator, Gary Cooper; todos os outros são coadjuvantes, inclusive as personagens femininas – Grace Kelly, par romântico do protagonista, e Katy Jurado.

Já no filme brasileiro há a presença de várias personagens femininas também coadjuvantes entre muitos outros personagens masculinos; no entanto, a comédia é sustentada no humor por dois comediantes de peso: Oscarito e Grande Otelo. Vale ressaltar a importância desses personagens, pois se

retirassem esses cômicos do filme certamente não haveria paródia e sim uma cópia do original.

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. (SOLANO, 2012, p. 11)

Já o par romântico ficava em segundo plano, vivenciado por John Herbert e pela recém-eleita Miss Cinelândia Inalda de Carvalho, visto que Manga estava impossibilitado de ter o casal Cyll Farney e Eliana, por eles estarem com outros compromissos, ele em viagem na Alemanha e ela filmando com Watson Macedo:

Mais duas coisas distinguem *Matar ou correr* de *High Noon*: a presença de um terceiro protagonista (Ciscocada) e a transferência do conflito amoroso (que em *High Noon* envolve Gary Cooper, Grace Kelly, Katy Jurado e Lloyd Bridges) para o quintal dos coadjuvantes, onde Bill (John Herbert) e Helen (Inalda de Carvalho) trocam chamegos irrelevantes. (AUGUSTO, 2001, p. 153)

Kid Bolha é um protagonista engraçado, desajeitado e totalmente fora dos padrões de um herói corajoso, o que contrasta perfeitamente com Will Kane, o típico xerife de uma pequena cidade, que é destemido, honrado e defende seus ideais em busca do bem coletivo. Oscarito sustenta a comicidade do filme ao lado de Grande Otelo, assumindo o papel de herói, como explicitam as imagens abaixo, onde o xerife que defende a mocinha é substituído pelos dois palhaços, deixando o mocinho na versão brasileira em segundo plano.



Figura 9. Frames extraídos dos filmes *Matar ou correr* (à esq.) e *Matar ou morrer* (à dir.)

O grande sucesso da chanchada junto ao público pode ser justificado pela concepção temática adotada na construção narrativa. As chanchadas produziram malandros felizes, tipicamente cariocas, imortalizados por Oscarito e Grande Otelo; traçaram um panorama do que seria o jeito cordial do brasileiro; e elevaram o Carnaval a um status de manifestação definitiva da cultura popular brasileira.

Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz, (Málaga, 16 de agosto de 1906 — Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1970), mais conhecido como Oscarito, apelido dado por seus tios, era de uma tradicional família circense, natural da Espanha. Chegou ao Brasil com apenas dois anos de idade, consolidou-se como “cômico número 1” do teatro de revistas, realizando diversas peças e participando de mais de quarenta filmes chanchadescos.

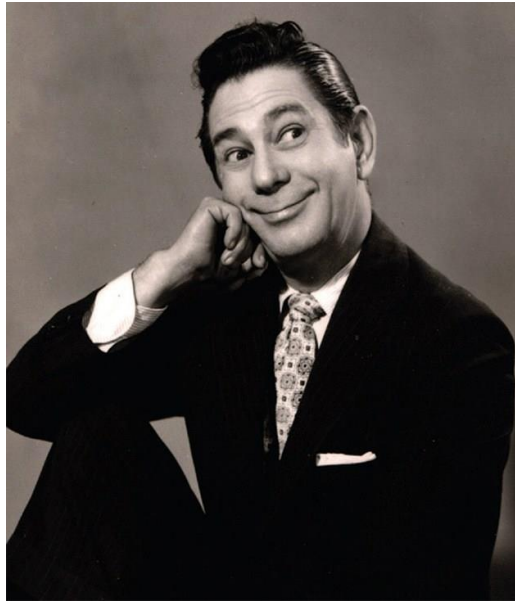


Figura 10. Oscarito

Fonte: pipocamoderna.com

Oscarito, em suas performances, teve a oportunidade de retratar várias situações cotidianas, fazendo o domínio do sério perder espaço para o império do riso. Ao misturar o caipira com o malandro carioca, o alfaiate com o covarde, o palhaço brasileiro trazia não só a alegria por si só, mas também uma divertida crítica aos acontecimentos políticos daquela época. “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” (AUGUSTO, p. 30). Desde cedo Oscarito aprendeu com sua família a incorporar e parodiar indivíduos que eram por eles observados na rua, quebrando através do riso a seriedade de muitos (SOLANO, 2012).

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 em 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”. No Brasil, essa manifestação não encontrava somente no Carnaval 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. (SOLANO, 2012, p. 28)

Grande Otelo, como era conhecido Sebastião Bernardo da Costa, (Uberlândia, 18 de outubro de 1915 — Paris, 26 de novembro de 1993), realizou inúmeros shows em cassinos, participou de produções da Sonofilmes Cinédia e da Atlântida e gravou alguns sambas em discos da Columbia. Na década de 1940, suas atividades ficam mais intensas, com contratos na Rádio Nacional, filmagens com Orson Welles e até convites para Hollywood.

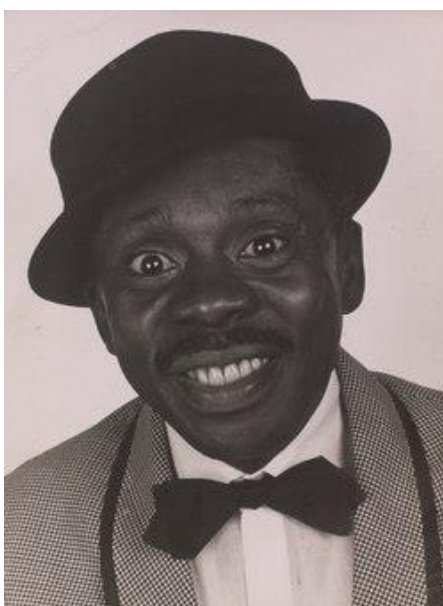


Figura 11. Grande Otelo

Fonte: pipocamoderna.com

Muitos dos elementos do teatro de revista foram utilizados nas chanchadas, inclusive seus atores – a dupla Oscarito e Grande Otelo – estrelaram diversos filmes juntos, trouxeram do circo e do teatro de revista as pantominas, trejeitos, gestualidades e expressões faciais e corporais para as telas do cinema. 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 de se esforçar por ter uma comicidade tão autêntica à de Oscarito. Sua

aparência muito contribuiu para isso e aos poucos sua performance 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, tornando-se sem exagero um cômico sem precedentes (SOLANO, 2012).

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 rigidez fosse colocada em ação a inventividade do ator, para trazer movimentos inesperados. (SOLANO, 2012, p. 48)

Entendendo a importância dos cômicos na trama, vale retomar a trajetória da comédia dentro do teatro ocidental. Clown, bufão, bobo da corte, louco, jester, são muitos os nomes e muitas caras que nos trouxeram ao que chamamos hoje de palhaço. A comicidade já se apresentava de diversas formas durante a história, sendo quase tão antiga quanto o teatro. Se partirmos da Grécia antiga, havia espetáculos com a presença de cenas cômicas com palhaços, sendo que ambos (cenas e palhaços) eram chamados de mimos – palavra que originou séculos mais tarde as palavras mímica e pantomima, formas teatrais que não fazem uso de texto. (FRANÇOZO, 2015)

Já em Roma, no período antes de Cristo, havia encenações com cômicos mascarados chamadas de farsas atelanas, que contribuíram para outras formas teatrais espalhadas pela Europa séculos depois, como a Commedia dell'Arte⁴, que tinha como um dos mais antigos personagens o Arlechino, figura caracterizada por usar um pequeno chapéu e roupas de remendos coloridos, além da máscara que, assim como a maquiagem dos palhaços modernos, criava uma imagem exagerada no rosto. Mas foi com o nascimento do circo na Inglaterra no século XVIII que vemos estabelecidas duplas de clowns, um

4 Nome que se dá a um fenômeno artístico do Renascimento italiano de apresentações teatrais com cômicos mascarados. (FRANÇOZO, 2015, p. 34)

chamado Branco e outro Augusto, este primeiro usava por costume um chapéu cônico, roupas brancas com brilho e muitos bordados, já o segundo tinha por característica mais marcante o nariz vermelho, que indicava gripe ou consumo exagerado de álcool, além de trajes como ternos, gravatas e sapatos em tamanho desproporcionado, resultando um arquétipo do que vemos nos dias de hoje.

Embora Oscarito e Grande Otelo não trouxessem esse estereótipo do palhaço de circo, nas chanchadas eles desempenham a função do palhaço, ainda com figurino alegórico e representação com a finalidade de arrancar o riso dos espectadores.

Os palhaços sempre foram parte integrante do circo. em um 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. (COXE, 1988 apud SOLANO, 2012, p. 28)

4 MATAR OU MORRER X MATAR OU CORRER

Este capítulo é onde deságua tudo o que vimos antes de chegar aqui. Nele vamos analisar elementos da direção de arte, objetos de cena, cenários, figurinos e todo elemento capaz de expressar sentimento sem o recurso da palavra através de cores, texturas e profundidades no filme *Matar ou morrer* e suas reconfigurações para se tornar a paródia *Matar ou correr*.

Segundo Preston (1994, p. 15 apud BASSI), o termo e o trabalho dos *art directors* foi popularizado em 1916 nos Estados Unidos. Já no Brasil, nesta época, o que tínhamos eram os diretores de cena, que utilizavam correntemente uma simples apropriação das estratégias teatrais, como o *trompe d'oeil* usado como “cenário” de fundo (BUTRUCE, 2017). O diretor de arte é o responsável pelas informações visuais de um filme, guiando o espectador a desvendar os detalhes da história e dos personagens, do início ao fim, por meio de recursos visuais da cenografia, dos figurinos e da caracterização (BASSI, 2015). Vale ressaltar que naquela época não havia cor nos fotogramas, então os figurinistas e diretores de arte tinham de usar de recursos mais complexos para transmitir o sentimento desejado ao espectador.

Os materiais empregados para a confecção de trajes para o cinema eram escolhidos para causar um determinado efeito visual, já que os filmes eram em preto e branco. O uso de tecidos brilhantes, como o cetim e o lamê, de peles, de estamparias, listras e bolinhas, proporcionava, junto com a linha geral do traje, opções visuais para substituir a cor, contribuindo para uma melhor definição da imagem na tela monocromática. As cores dos modelos usados pelas atrizes só eram conhecidas quando designadas junto das fotografias publicadas nas revistas de moda e de cinema. (NACIF, 2001, p. 5)

A direção de arte pode também elaborar relações de tempo que surtem efeitos emocionais acerca da percepção da narrativa. “Cada diretor de arte tem sua forma de trabalhar para suprir essas demandas, mas, geralmente, todos partem de três pontos fundamentais: roteiro, orçamento e cronograma.” (BARNWELL, 2004, p. 19 apud BASSI). É imprescindível a ele, como a todos os

outros, a leitura e entendimento da história a ser contada e pensar de modo não literal, transpondo visualmente a narrativa de forma compatível com o olhar da câmera.

O método para encontrar um conceito de direção de arte e uma conexão poética entre um conteúdo e um estilo visual define o trabalho do diretor de arte. [...] Um desenho de metáforas é uma imagem visualmente empregada pelo diretor de arte para criar uma analogia poética que materialize a história e os personagens; especificamente, isso é uma alusão associada ao personagem. [...] O desenho de metáforas pode ser visto e interpretado pelo público ou pode ser uma via escondida para o diretor de arte incluir ideias subconscientemente. (LOBRUTTO, 2002 apud BASSI, 2015, p. 44)

Para Mário Monteiro, em entrevista a Carolina Bassi de Moura (2015), o diretor de arte deve interagir profundamente com o diretor para conseguir traduzir o que ele quer, para poder criar. Não se trata de um trabalho onde o diretor de arte deve reproduzir exatamente o que pensou e sim deve sugerir junto ao diretor a linguagem e identidade a ser trabalhada, mesmo mantendo sua essência. Nos filmes a ser comparados, Ben Hayne ficou com a responsabilidade da direção de arte, cooperando com o trabalho de Fred Zinnemann, e em *Matar ou correr* a direção de arte ficou por conta de Cajado Filho¹, auxiliar de Carlos Manga.

Para Manga, a questão que se coloca é a dinâmica do espaço cênico. Ou seja, como a câmera construirá a imagem, não importando seus elementos internos. São mais importantes o corte e o contraste fotográfico do que o fundo ou as linhas do cenário. (BUTRUCE, 2017, p. 46)

Realizei uma análise fílmica com os discursos presentes nos filmes, decompondo-os, ou seja, descrevendo-os, para em seguida estabelecer e

1 José Rodrigues Cajado Filho (Rio de Janeiro, 1912 – Rio de Janeiro, 1966) foi um cenógrafo, roteirista e diretor de cinema brasileiro. É considerado o primeiro cineasta negro do Brasil. Trabalhou em mais de quarenta produções cinematográficas ao longo da vida, estreando em 1942 como auxiliar de cenografia no filme *Astros em desfile*, da Atlântida Cinematográfica. No filme *Vidas solidárias*, de 1945, assumiu o cargo de diretor de cenografia (foi o primeiro profissional a fazer carreira como cenógrafo no cinema brasileiro).

compreender as relações entre os elementos decompostos. A análise fílmica foi pautada em referencial teórico que explicita a contextualização da análise de acordo com os autores estudados.

Os filmes foram assistidos duas vezes para que fossem decompostos dando conta de sua estrutura, sendo realizado um relato levando em consideração o tema do filme. Os filmes foram assistidos completamente sem interrupção em dois momentos: antes da microanálise e depois desta. Após a identificação dos objetos que fazem parte do filme em análise, serão abordados os pressupostos que fazem a correlação entre o tema deste estudo e o filme.

A escolha dos filmes obedece ao princípio de que, dentre os filmes inicialmente cogitados para que a execução deste trabalho fosse viável, eles formam o material empírico que melhor compõe o tema e a abordagem escolhidos para serem trabalhados.

4.1. *Matar ou morrer* (1952)

Filme de Fred Zinnemann² com Gary Cooper, Grace Kelly, Lee Van Cleef e Thomas Mitchel. O filme é um faroeste, típico do período, que trata das virtudes de um homem, Gary Cooper, em detrimento da covardia de toda uma pequena cidade, acuada pela ameaça de um criminoso.

O filme contém uma forte carga dramática e tensão constante. Os últimos oito minutos do filme, que tratam do desfecho central do filme, o acerto de contas entre Gary Cooper e o vilão, dispensam diálogos e a música e a câmera se movem revelando a ação, em um dos poucos momentos em que os planos se abrem.

² Alfred Zinnemann foi um diretor de cinema americano nascido na Áustria. Ele ganhou quatro prêmios da Academia por dirigir filmes em vários gêneros, incluindo thrillers, *westerns*, film noir e adaptações de jogo. Ele fez 25 longas-metragens durante sua carreira de cinquenta anos. Foi um dos primeiros diretores a insistir em usar locais autênticos e misturar estrelas com civis para dar mais realismo a seus filmes. Dentro da indústria cinematográfica, ele foi considerado um dissidente por assumir riscos e, assim, criar filmes únicos, com muitas de suas histórias sendo dramas sobre indivíduos solitários e com princípios testados por eventos trágicos.

Com o título original *High Noon*, conhecido por ser um dos melhores *westerns* já produzidos, o filme é celebrado como um ícone do cinema por sua excelente produção e direção, além de ser elaborado por uma equipe técnica e artística que fizeram dele uma obra a ser analisada.

O filme foi produzido em 1952, em plena Guerra Fria, na chamada era McCarthy, ou Macartismo, quando os Estados Unidos promoviam uma perseguição ao comunismo e, conseqüentemente, a seus seguidores. Muitos filmes têm uma história que vai além daquela contada ou encenada, e, no caso de *Matar ou morrer*, a história “por trás do filme” também é política.

A interpretação no contexto da realidade histórica é que o personagem de Gary Cooper fazia alusão aos comunistas (ou fugitivos do nazismo) dentro da indústria, que foi ignorado e encorajado a “fugir” por aqueles que o rodeiam, nesse caso representado pela população de Headville, simbolizando a população norte-americana que se tornara cúmplice de um movimento criminoso, o do senador dos Estados Unidos Joseph McCarthy (1908-57). Esse fato fez com que defensores da política do governo criticassem duramente o filme.

O Comitê de Investigação de Atividades Antiamericanas do Senado acusou várias pessoas, incluindo artistas de cinema, teatro, televisão e música, de serem comunistas ou simpatizantes e de terem atividades antiamericanas. O roteirista do filme, Karl Foreman, entrou nessa lista negra e, após o filme ser completado, mudou-se para a Europa, onde continuou sua carreira fugindo da perseguição.

Esse novo movimento nas produções de filmes do Oeste era alimentado pelos problemas advindos da história do país, desde a Guerra da Coreia até guerras internas, como foi o caso do Macartismo, um período de intensa perseguição do governo contra os civis. O romantismo e o otimismo da época áurea do *western* foram substituídos pela angústia e desencanto que a realidade mostrava. (MATTOS, 2004 apud OLIVEIRA; AZEVEDO, p. 9)

O filme foi rodado em 28 dias, sete deles dedicados aos ensaios do elenco, e o cenário da cidade foi montado no Parque Estadual de Columbia. A igreja católica de Saint Joseph localiza-se na pequena cidade de Tuolumne, Califórnia. A estação de trem em Jamestown, Califórnia. Columbia, Tuolumne e Jamestown estão todas na área de Sonora. Visivelmente inspirado em *O matador* (*The Gunfighter*), de Henry King, realizado dois anos antes, *Matar ou morrer* custou modestos 750 mil dólares, 300 mil deles para pagar o salário de Gary Cooper.

O filme se inicia com o casamento de Will Kane, interpretado por Gary Cooper, e Amy Fowler, vivida por Grace Kelly. Assim que se casam, o protagonista, delegado da pequena cidade de Hadleyville, recebe a informação de que bandidos estão prestes a chegar à estação de trem, e entre eles está Frank Miller (Ian MacDonald), um antigo prisioneiro de Kane, que retorna à cidade em busca de vingança.

Desse modo, Kane se vê em um embate entre fugir com a recém-esposa ou ficar para combater os pistoleiros. Mas, seguindo sua moral e indo contra os princípios religiosos de sua esposa, o delegado decide ficar para confrontar Miller e sua gangue.

A partir disso, o xerife Kane busca por aliados para lutar com ele contra Miller. No entanto, não encontra ninguém que seja capaz de ajudá-lo. Em meio a uma sociedade covarde, a única ajuda vem de Helen Ramirez (Katy Jurado), uma ex-namorada do xerife e que o ajuda, convencendo sua esposa a apoiar o marido em sua trajetória.

Com isso, o desenvolvimento do filme se passa com o drama do delegado em busca de outros aliados, sem sucesso. O filme tem seu final com a vitória de Will Kane sobre o criminoso Frank Miller.

Hollywood faz uso aqui de uma fórmula utilizada na maioria de seus *westerns* que têm o heroísmo como narrativa central. Na comédia *western* *Matar ou correr*, de 1954, tem-se Oscarito e Grande Otelo alçados ao status de heróis: um se torna xerife da cidade e o outro, seu braço direito, e ambos vão em busca do bandido Jesse Gordon. Em muitas situações cômicas do filme, cabe ao xerife

e seu braço direito acabar com a bandidagem da cidade. Esse papel aqui no filme original é ocupado por Will Kane, o herói do filme estadunidense. Nesse contexto, podemos observar a trajetória do herói narrada no filme original.

Observa-se que a história de Will Kane segue os padrões do mito do herói grego, ao nos trazer a jornada de uma figura solitária que vence um enorme problema ou dificuldade, e que se arrisca para melhorar ou salvar o mundo, pois há necessidade de se ter um herói honrado e ativo, já que os seres humanos demonstram imensa dificuldade de se unirem para solucionar algum problema, implicando a falência do coletivo. Diante disso, esses mitos são retratados em todo o mundo, durante milhares de anos, com histórias que inspiram e ensinam gerações (CAMPBELL, 1988).

Uma boa análise feita sobre esse assunto é realizada por Joseph Campbell em seu livro *O herói de mil faces*. Nesse livro, evidenciam-se as ideias que formam o mito do herói que são aplicadas até hoje, e se apresentam os padrões que definem esses mitos, e assim se caracterizam todas essas histórias como semelhantes.

Uma coisa em comum para todos esses mitos é que sempre existe a presença de uma jornada vivida pelo herói, e em todas elas existe um padrão de acontecimentos e personagens que determinam o decorrer da trama.

Logo, percebe-se que o herói sempre inicia sua jornada em seu ambiente de conforto, e parte em busca de algum objetivo, até que, depois de conquistar sua vitória, retorna em forma de herói, com uma grande transformação em seu interior e com forte influência sobre o mundo à sua volta. Portanto, a relação psíquica está justamente na transformação que o herói sofre, e que se relaciona com as mudanças nas fases das vidas de muitas pessoas, independentemente da idade, local ou tempo em que vive.

O cinema como meio de expressão artística da sociedade perpetuou essa relação, através de filmes com narrativas heroicas de diversos gêneros, inclusive os *westerns*.

No pensamento de Campbell (1988), a luta do herói se inicia com a necessidade de recuperar algo ou iniciar uma trajetória em busca de uma

solução para algum problema que afeta suas condições normais e as pessoas à sua volta. Com isso, o herói sai para um ambiente desconhecido, e geralmente retorna ao seu local de partida, mas com uma experiência que o transformou em seu interior espiritual. Toda essa evolução torna o herói um ser responsável, forte, destemido e corajoso.

Com tudo isso em questão, as ideias de Joseph Campbell, Carl Jung e Otto Rank dialogam de maneira muito curiosa com o filme *Matar ou morrer* e a trajetória de Will Kane. Observando-se as análises dos três estudiosos, pode-se notar que Kane é apenas mais uma versão do herói que diversas vezes já foi retratado. As características do filme se conectam com os padrões do mito do herói, e a jornada do herói é muito evidente na trama.

A jornada do herói é dividida em diversas etapas que são universalmente aplicadas em muitas histórias, inclusive na do xerife Will Kane.

Desse modo, a trajetória do herói é classificada e composta pelas seguintes etapas, que seguem padrões na construção de uma história na formação de um herói. Logo, observa-se (CAMPBELL, 1949):

- a) Mundo comum: onde o protagonista está se casando com Amy e tudo ocorre dentro do esperado. Kane se casa com Amy em um clima de paz e harmonia, e é nesse ambiente que, quando tudo parece estar em perfeita ordem, surge o chamado para a aventura;
- b) Chamado da aventura: quando Kane recebe a notícia de que os pistoleiros estão o esperando na estação de trem, incluindo Frank Miller, um antigo prisioneiro de Kane que deseja sua morte;
- c) Recusa ao chamado: essa etapa ocorre quando Amy, a recém-esposa do xerife, reluta em concordar com a vontade de Kane em confrontar os bandidos, devido aos motivos pessoais de sua religião. Desse modo, o xerife se encontra em uma situação delicada entre decidir fugir com a esposa ou ficar para defender sua honra e a cidade que protege;
- d) Encontro do herói com o mentor: o mentor nesse caso é a ex-namorada de Kane, a mexicana Helen Ramírez, que tem papel fundamental em incentivar o

xerife a enfrentar os bandidos, além de convencer Amy a apoiar o marido em sua missão;

e) Travessia do limiar: quando o protagonista decide enfrentar os inimigos e parte em busca de aliados que o ajudem a derrotar Miller; essa é a etapa em que Kane entra na luta desconhecida para alcançar seus objetivos. Em síntese, é o momento em que se inicia a missão do xerife em cumprir com seus deveres perante a população e defender sua honra;

f) Testes dos aliados e inimigos: é o momento em que o xerife vai em busca de aliados para ajudá-lo a combater os vilões, mas ninguém o apoia, e assim o protagonista se depara com uma situação de abandono e precisa lutar sozinho. No entanto, é aí que surge a personagem de Helen Ramírez, a ex-namorada do xerife que o apoia, além de convencer Amy a ajudar o marido, e assim as duas são aliadas importantes nas decisões do protagonista. Além disso, os vilões são fundamentais na narrativa e movem o herói na busca por combatê-los;

g) Proximidade ao objetivo: no filme, essa etapa se dá quando acontece o duelo entre o protagonista e seu rival. Mesmo sabendo que Will Kane vencerá, o diretor Zinnemann consegue criar um clima de tensão e apreensão, gerando a incerteza da vitória em quem assiste ao filme. Desse modo, mesmo com a noção de que Kane derrotará seu inimigo, o momento é de grande angústia;

h) Provação difícil: é quando ocorre o duelo entre Will Kane e o pistoleiro Miller. No filme, esse é o momento de maior tensão e angústia, com um combate que deixa o telespectador apreensivo. É o instante em que o protagonista se depara com seu maior perigo e corre o maior risco de vida. É seu desafio mais difícil durante a trama, pois é o ápice do combate entre os dois;

i) Conquista da recompensa: no fim do duelo e depois de muita tensão, o xerife consegue derrotar Miller e enfim, consegue trazer a paz de volta para a cidade de Hadleyville; é o momento de maior glória para o xerife. No filme, a cena do protagonista andando solitário pela cidade, com a trilha sonora, retrata a vitória do herói;

j) Retorno com a recompensa: quando Kane se encontra com sua esposa Amy, e assim podem viver sua vida de casados após atingir a vitória. Esta é a parte

em que os protagonistas se sentem em paz por conseguirem seu maior objetivo: derrotar Miller e seus aliados;

k) Ressurreição: Kane volta à sua realidade normalmente, mais experiente e com sentimento de honra e de glória. Desse modo, o protagonista sofre uma transformação em seu interior;

l) Retorno do herói transformado: finalmente, o herói volta para sua vida normal, de modo a ser respeitado e honrado por seu feito. Com isso, o xerife passa a ser mais ainda uma figura de honra, que estará sempre preparado para combater bandidos que ameacem a segurança da cidade.

O mito do herói pode servir para tratar de assuntos do mundo contemporâneo, de maneiras totalmente diferentes dos contos clássicos já contados, mas que segue as mesmas intenções. Por isso, nota-se que o filme *Matar ou morrer* segue também esses padrões e apresenta elementos do mito do herói. Mas na trama de Will Kane, o ambiente e os elementos são adaptados ao gênero de filme *western*. Perante todas essas análises, e de acordo com diversos autores que trataram do assunto do herói e da construção de um mito heroico, é notável que todas as características apresentadas sejam muito bem desenvolvidas nos mitos, contos, histórias e filmes já conhecidos.

Dessa forma, a história de Will Kane se enquadra perfeitamente na trajetória do herói, que segue todas as etapas de um processo que formou muitas outras histórias. No entanto, no caso do filme, recebe alterações em seu desenvolvimento, mas que são muito bem adaptadas ao contexto *western* em que está inserido.

Um ponto interessante a ressaltar neste filme é que o tempo cronológico corresponde ao tempo real, ou seja, o tempo do enredo é o mesmo tempo que presenciamos em tela, sem elipses, flashbacks ou nenhum tipo de manipulação cronológica. Kane é avisado de que o trem vai chegar dentro de uma hora – quando o filme já está com uns quinze minutos de iniciado –, e é precisamente este o tempo que ele terá para se preparar para a chegada dos bandidos, ficando os dez minutos finais da projeção para o conflito e o clímax.

Por isso, os 85 minutos do filme são expostos de maneira altamente tensa e instigante, resultando de uma direção e edição excelentes. Com uma capacidade de prender o telespectador durante todo o filme, Zinnemann conseguiu trazer um *western* com indicações da política da época, além do drama e da angústia retratado pelo preto e branco das filmagens.



Figura 12. Fred Zinnemann

Fonte: Articlefilms.com

Matar ou morrer é um filme produzido por Stanley Kramer, que efetuou um trabalho criterioso ao recriar o ambiente de faroeste americano. Em consequência disso, o filme foi prestigiado com o Oscar de melhor ator, para Gary Cooper, e de melhor edição, para Elmo Williams e Harry W. Gerstad, e o Globo de Ouro para melhor atriz coadjuvante para Katy Jurado.



Figura 13. Elenco de *Matar ou morrer*

Fonte: Articlefilms.com

O filme em si responde a uma demanda de mercado típica dos anos 1950, com uma curta duração. O tempo de 1h05 servia como matinê para seções duplas de cinema, e por ser mais curto passava juntamente a outro filme. Tratava-se de uma estratégia dos estúdios para atrair público às salas, pois com um ingresso se assistia a dois filmes.

Esse aspecto, porém, não faz o filme ser desleixado com cenários ou figurinos e nem mesmo com o roteiro, que de certa forma é bem encadeado. Boa parte do filme se dá em *close up*, ou seja, a câmera enquadra o rosto dos atores e se fixa sobre eles, construindo assim o significado de herói/mocinha, e vilão. Com esse recurso usado tantas vezes, os cenários e os figurinos ficam em segundo plano, vale mais a busca de emoções e sentimentos encontrados nos olhos e expressões dos atores.

A trilha sonora do filme foi composta por Dimitri Tiomkin. Ele conseguiu desenvolver uma função fundamental dentro do filme, pois suas canções interagem perfeitamente com as cenas, e assim cria-se um clima ainda mais dramático, angustiante e emocionante, à medida que a música tema, de maneira

não diegética, se transforma em arranjos diferentes para cada momento do filme, sendo usado para aumentar o realismo, pois a música tem efeitos subjetivos e pessoais (FABRIS, 1999).

O ator-cantor Tex Ritter anuncia, ao cantar os versos da “Ballad of High Noon” (*Do not forsake me, oh my darling...*), o que vai acontecer no decorrer do filme, e o persistente som de percussão batendo no ritmo do trotar de um cavalo cria uma preciosa tensão sonora.

Além disso, no filme, por ser transcorrido em tempo real, Tiomkin consegue desenvolver um efeito emocional excelente durante a passagem do tempo, e assim a apreensão fica cada vez maior conforme os minutos passam; como a chegada dos bandidos na cidade, enquanto se aproximam, a tensão aumenta com a música.

[...] uma das funções da música no cinema é revelar nossas emoções como público... Os temas musicais são assim importantes para representar a comunidade (via música marcial ou nacionalista, por exemplo) tanto no filme quanto no público. O importante aqui é que, como espectadores, somos levados a nos identificar não com os personagens do filme, mas com suas emoções, indicadas principalmente pela música, que nos pode oferecer experiência emocional diretamente. A música é fundamental para o modo como o prazer do cinema é ao mesmo tempo individualizado e compartilhado. (TURNER, 1997, p. 65)

Dimitri Tiomkin foi indicado ao Oscar e ganhou os prêmios de melhor trilha sonora instrumental e de melhor canção original, graças ao seu trabalho fantástico com a música “Do not Forsake Me, Oh My Darlin” (The Ballad of High Noon). Antes de a canção integrar o filme, Tiomkin comprou os direitos sobre a música e lançou-a como *single* para o mercado de música popular, com a cantora Frankie Laine. O recorde tornou-se um sucesso imediato em todo o mundo. Com base na popularidade da música, o estúdio lançou o filme quatro meses depois, com as palavras cantadas pela estrela ocidental country Tex Ritter. Nesse contexto, percebe-se a presença do nomadismo (que a pesquisadora Heloísa Valente expõe em seu projeto “A canção das mídias:

memória e nomadismo”), pela transposição da canção das rádios para o enredo fílmico:

[...] pelo processo de nomadismo, ou seja, o processo contínuo de ressignificação, no transcorrer do tempo, garantindo a permanência ou exclusão do repertório musical no âmbito do meio cotidiano, este compreendido no contexto da vida nos centros urbanos, especialmente de médio porte e as metrópoles. (Note-se que repertório, aqui, refere-se tanto aos gêneros musicais como a seus intérpretes, arranjadores, compositores, letristas etc.). (VALENTE, p. 2)³

Essa canção gerou tanto sucesso que Tiomkin foi contratado pelos produtores do filme para que elaborasse outras músicas para futuros filmes, tornando-se um dos compositores mais respeitados e requisitados dos estúdios de Hollywood, colaborando para a qualidade das músicas no cinema.

4.1.1 Cenários

Entendemos que cenografia é a arte de dirigir e projetar a execução de cenários para espetáculos como teatro, cinema e televisão. Portanto, para iniciarmos este subcapítulo, vamos expor nosso conceito de cenografia:

A cenografia é a arte de realizar decorações cênicas. O termo, que tem sua origem em um vocábulo grego, também permite mencionar o conjunto das decorações que se utilizam na representação cênica... A cenografia é composta pelos elementos visuais que fazem parte da encenação, como as decorações, os acessórios (adereços) e a iluminação⁴.

3 Disponível em:

<https://www.academia.edu/3227652/A_can%C3%A7%C3%A3o_das_m%C3%ADdias_mem%C3%B3ria_e_nomadismo_um_projeto_de_pesquisa>. Acesso em: 23 out. 2018.

4 Disponível em: <<https://conceito.de/cenografia>>.

Primeiramente, o que chama a atenção no cenário de nosso filme de análise é certa contradição no enredo. Por se tratar de um *western*, por definição se pensa em lugares rústicos, com casas de madeira e as ruas poeirentas. No entanto, o que vemos são ruas extremamente limpas, até o estábulo é limpo, as crianças e todo e qualquer figurante parecem ter acabado de sair do banho. Dessa forma, podemos perceber o nível de civilização do lugar, pois em nada o cenário remete a um lugar distante no qual tudo é resolvido na bala, com desafios sangrentos em meio à rua. Tudo é limpo e afastado de qualquer ideia de uma cidadezinha interiorana e de pobre infraestrutura.



Figura 14. Visão aérea da cidade de Headville

Fonte: *Frame* extraído do filme *Matar ou morrer*

Os cenários de casas, barbearia, quartos e mesmo de locais públicos são perfeitos, não faltam detalhes; nos quartos, detalhes de decoração e pequenos bibelôs não são esquecidos como motivo decorativo; nas salas e ambientes há papéis de parede com temas vitorianos e nota-se um detalhe do cervo embalsamado, que inclusive é copiado na paródia brasileira.



Figura 15. Comparação dos cenários entre os filmes

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes *Matar ou morrer* (à esq.) e *Matar ou correr* (à dir.)

Na barbearia, os detalhes como o das canecas para barbear são reproduzidos pela paródia *Matar ou correr*, como apresenta a imagem abaixo:



Figura 16. Comparação da cena do barbeiro entre o original e a paródia

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes *Matar ou morrer* (acima) e *Matar ou correr* (abaixo)

Neste filme, o principal objeto de cenografia são os relógios, de todos os tipos e tamanhos espalhados pelas paredes de todas as edificações; não há um único cenário, com exceção do estábulo, no qual o relógio não seja onipresente e filmado em *close up* para servir de referência, pois se sabe que as horas e minutos estavam sendo contados para a chegada do criminoso que jurara o xerife de morte. Tudo se resume aos *closes* em relógios, em fios de ouro sustentando relógios de bolso, e em personagens em estado de drama e angústia constante.



Figura 17. Imagens dos relógios presentes nos filmes

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes *Matar ou morrer* (à esq.) e *Matar ou correr* (à dir.)

Em Hollywood, a técnica de utilização dos *closes* trazia o efeito naturalista, onde se evita evidenciar que se trata de uma ficção com cenários, atores e diretores atuando por trás das câmeras.

Enquanto Griffith desenvolveu a linguagem naturalista do cinema, “inventando”, por exemplo, o “close”, o campo/contracampo e a montagem paralela, Chaplin foi o primeiro a lhe conferir uma dimensão metafórica e poética. Foram dois criadores que, nesse primeiro momento, se destacaram na forma como Hollywood se constituiu e se apresentou ao mundo, na busca de uma linguagem cinematográfica “universal”. (BUTCHER, 2004, p. 18)

Quando o juiz de paz se arruma para fugir da cidade e desmonta o cenário, percebe-se a preocupação com os detalhes: ele retira a bandeira americana da parede e alguns livros, e olha para a cadeira que não pode levar. Outro detalhe que podemos perceber no filme hollywoodiano é um simples conjunto de chá, dividido entre um casal, que é decorado como se fosse uma faiança inglesa vitoriana. Esse casal é formado por uma mexicana, única personagem fora do padrão estético, e um simples auxiliar de xerife covarde, e mesmo que a cena não se abra, dá para inferir que eles estão em uma casa de classe média. Não existem casebres, só casas, e dentro delas há um ar vitoriano em todos os detalhes.



Figura 18. Interior da casa de Helen Ramirez

Fonte: Frame extraído do filme *Matar ou morrer*

A cidade, como o grande cenário, parece ser enorme, por dois motivos: o primeiro é que ela não é mostrada em um plano geral aberto; dessa forma, não dá para vê-la como um todo; e o outro é que, quando o xerife sai em busca de ajuda e apoio, ele vai de um lado a outro entrando em estabelecimentos, igreja e casa de amigos, ora por passagem, e não se encontra nenhum defeito, como tábuas caídas ou móvel torto ou um papel de parede lascado que seja, o que faz parecer que na cidade há muitas edificações e ruas.

Se o cinema, como bem definiu Serge Daney, era a arte de inventar distâncias, já que sua especificidade estava na modulação e na criação do espaço (que no cinema americano se expressam com perfeição, por exemplo, nos faroestes de John Ford...), na televisão o jogo de distâncias se torna insignificante com a preponderância do *close* e a substituição do *travelling* (o movimento da câmera) pelo *zoom* (a ilusão do movimento proporcionada pela lente, de efeito estético radicalmente diferente). (BUTCHER, 2004, p. 20)

4.1.2 Figurinos

Antes de analisarmos a importância e função do figurino em um filme, é necessário que façamos a definição do mesmo. Roubine (apud MOURA, 2007) acredita na carga simbólica do figurino, na aura que atravessa a categoria de objeto cênico e interage no espetáculo, instaurando uma forma mais profunda de relação com a realidade. Para ele, “os figurinos são a ponte entre o ator e o olho do espectador. São linhas, cores e significados que têm a função de ligar ator e plateia, dando pistas sobre aquele que o veste”. Jacques Manuel acrescenta que “toda roupa, na tela, é figurino, pois, despersonalizando o ator, caracteriza o personagem”.

Segundo Viana e Pereira (2015, p. 6), traje de cena é a indumentária, a roupa usada nas artes cênicas – teatro, circo, ópera, balé, musicais –, não importa o formato, pode ser cinema ou performance. Ainda segundo os autores retrocitados, pode-se utilizar a expressão figurino⁵ para se referir ao traje de cena, e será esta a terminologia que usaremos no decorrer deste trabalho.

Na seguinte citação, encontrada na obra *Léxico de pedagogia do teatro* (2015), o autor entende como “adereços” o seguinte:

Os adereços são elementos da cenografia usados para complementar a elaboração da cena e da composição

5 Deve-se atentar que figurino, na verdade, eram gravuras que vinham impressas nas revistas de moda do século XIX.

cenográfica. São normalmente, na vida cotidiana teatral, divididos em duas categorias: da cena e do ator. [...] Nova proposta poderia ser feita, levando-se em conta o corpo do performer/atuador: adereços corporais (fixos e removíveis) e extracorporais do ator. Adereços corporais do ator são todos aqueles que o ator usa no contexto da cena, em uma encenação, espetáculo ou performance, diretamente sobre seu corpo. Podem ser acessórios cênicos do figurino ou uma decoração significativa sobre ele, como uma medalha. [...] Na categoria adereços extra corporais, ou da cena, [...] estão os outros objetos que se relacionam ao todo da cena, mas não necessariamente com o corpo do ator, [...] enfim, qualquer objeto que complemente a cena por suas características próprias. (VIANA; MOURA, 2017, p. 14)

A partir dessas reflexões, vamos considerar como “figurino” tudo que o ator leva em cima de si, sendo mais que uma simples veste, mais que uma roupa ou acessório, pois ele possui funções específicas dentro do contexto fílmico e perante o público.

Conforme Umberto Eco (1989), o vestuário fala – “tal como a linguagem verbal, ele serve para transmitir certas formas significativas [...] identificar posições ideológicas segundo significados transmitidos e formas significativas que foram escolhidas para os transmitir”, e a partir de agora vamos entender na prática, através do estudo empírico e comparativo, os figurinos dos personagens das obras em questão.

Sobre o figurino do filme *Matar ou morrer*, o próprio diretor foi quem escolheu pessoalmente todos eles, para que assim o trabalho de fotografia fosse valorizado. Por isso é que o xerife usa apenas roupas pretas e brancas, com a intenção de destacar a figura do personagem durante as cenas. (PABLO ALUÍSIO, 2017). Com isso, o trabalho fotográfico de Floyd Crosby se valoriza e ganha um destaque excepcional em conjunto com a escolha dos figurinos.



Figura 19. Figurino do xerife

Fonte: articlesfilms.com

Porém, não é somente o xerife Kane que faz uso de roupas em preto e branco. Outros personagens também são desenvolvidos a partir do mesmo conceito. Isso acontece com o uso de roupas claras, como é o caso de Amy, o que indica sua personalidade doce e gentil, ou então de roupas fortemente escuras, como acontece com as vestes de Helen Ramirez, caracterizando-a como uma personagem forte no filme.



Figura 20. Figurino de personagens femininas

Fonte: articlesfilms.com

Em uma das primeiras cenas, temos um close de um cavalo selado, e nele se observam os adereços básicos de todo cavaleiro que vivia pelo Oeste americano, ou seja, até com os cavalos houve o cuidado ao se fazer isso, e o trabalho de câmera do diretor o valoriza.



Figura 21. Close na sela do cavalo

Fonte: *Frame* extraído do filme *Matar ou morrer*

Todos os vestidos femininos, inclusive o de casamento de Grace Kelly, têm algum detalhe, um corte que dá o merecido valor a tamanha beleza, o busto e o colo em destaque, e, apesar da ausência de cores, as silhuetas femininas são sempre valorizadas.



Figura 22. Vestido de casamento

Fonte: *Frame* extraído do filme *Matar ou morrer*

Com os planos fechados, o espectador pode perceber os detalhes do figurino; com o uso do close, detalhes como um pequeno adereço na gravata do

dono do *saloon*, combinando com a camisa e o colete, parecem se tornar relevantes.



Figura 23. Detalhe da gravata do dono do *saloon*

Fonte: Frame extraído do filme *Matar ou morrer*

O figurino na igreja obedece ao mesmo critério, nada está fora do lugar, as mulheres, homens e crianças se vestem bem; as crianças, filmadas rapidamente em uma tomada mais aberta, estão impecáveis.

O figurino, mais plástico, mais detalhista, mais evidenciado em close-up do que o cenário ou a contrarregragem, está sempre nos possibilitando compreender em níveis múltiplos, mais explícitos ou inconscientes. Podemos não nos aperceber de todos os detalhes: mas o todo nos transmite um recado, uma informação ou mesmo uma pequena sinopse narrativa a respeito do presente, do passado e mesmo do futuro do personagem. (LEITE; GUERRA apud SARTORI, 2004, p. 18)

Podemos destacar também que no figurino do *western* as armas têm nome, sobrenome e procedência⁶. Em todos os *westerns*, a arma é uma

⁶ Colt Walker, Winchester 44, Sharps, Colt 45, Schofield 45.

continuação da mão do personagem. Verifica-se a paixão norte-americana pelo objeto, pois é um adereço que compõe todos os heróis; as armas são adequadas a um filme preto e branco, são sempre escuras e ficam à luz para garantir a visibilidade do armamento, e há certa elegância em se carregar a arma no coldre, visto que se mostra em detalhes armas e coldres sendo acertados ao corpo do personagem, como uma extensão de si.

A iluminação tem sido usada com o objetivo expressivo e de realismo. Pouca iluminação e cores sombrias indicam motivos ocultos e sombrios, decadência. A naturalidade da iluminação, não aparecendo como tecnologia à parte, dá ao filme o efeito de realismo. Em geral, a iluminação *high-key* (luz alta) é realista e a *low-key* (luz baixa) é expressiva. Mas essas convenções funcionam assim porque o permitimos, pois como espectadores não somos passivos, há um espaço de negociação de significados. (FABRIS, 1999, p. 56)

Vale destacar também a paixão norte-americana pelo objeto, que transcende o cinema e se instala como objeto de desejo na sociedade. Se o figurino na mulher cumpre o papel de definir uma puritana ou uma mulher vulgar, nos homens a arma é símbolo de poder, coragem, virilidade, como se pode ver em qualquer *western* hollywoodiano, e esse adereço parece estar à frente de qualquer figurino masculino, visto que os personagens masculinos no sistema da moda no Velho Oeste estadunidense parecem estar sempre com a mesma roupa, sem grandes variações ou mudanças do modelo de figurino⁷ que John Ford criou, ou seja, o estereótipo do homem conquistador do Oeste estadunidense do século XIX, mais conhecido como *caubói*.

7 A *Western Costume Company* é uma das mais antigas e maiores empresas de figurinos do mundo! É tão importante para o cinema americano que é impossível dissociar Hollywood dela. A empresa foi fundada em 1912 por L. L. Burns, um ex-comerciante indiano que havia acumulado uma coleção com centenas de adereços indígenas americanos, incluindo armas, trajes típicos e acessórios. Eles forneciam tudo que os cineastas precisavam, figurinos e até os cenários! (Disponível em: <<http://vestindoacena.com/a-fonte-dos-trajes-hollywoodianos/>>. Acesso em: 22 out. 2018)



Figura 24. Xerife defendendo sua donzela com a arma

Fonte: articlefilms.com

Os figurinos inventados e criados por Ford para os seus filmes desde os anos 1920 estava baseado no imaginário estadunidense de homens e mulheres corajosos em meio ao desconhecido, cercados de inimigos selvagens por todos os lados. O vestuário criado pode até ter um vínculo com a realidade histórica, mas, antes de tudo, o figurino é pensado para agradar, e cumprir mais uma função de enredo e roteiro do que de fato um compromisso com a história.

4.2 *Matar ou correr* (1954)

Filme de Carlos Manga com Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Wilson Grey, John Herbert, Inalda de Carvalho e Julie Bardot.



Figura 25. Elenco de *Matar ou correr*

Fonte: <http://nossobairro.net>

O filme é uma paródia de *Matar ou morrer* (1952) que analisamos acima, com adaptações ao gosto e ao imaginário brasileiro, tendo à frente do elenco os dois maiores e mais prestigiados comediantes brasileiros, Oscarito e Grande Otelo, cercados com o que havia de melhor da dramaturgia da época no país, sendo o último filme em que atuaram juntos. Podemos perceber uma reconfiguração paródica já na abertura do filme, que utiliza uma fonte decorativa ao escrever o nome da obra.



Figura 26. Fontes de abertura dos filmes

Fonte: Frames extraídos dos filmes *Matar ou correr* (à esq.) e *Matar ou morrer* (à dir.)

A paródia brasileira retrata a história que se passa em City Down, uma cidade da região oeste, na qual as pessoas viviam em estado de terror, já que quem comandava a cidade era o pistoleiro Jesse Gordon. O bandido, que detém o poder na cidade, causa uma grande disseminação da violência, pois odeia xerifes e também cantores de *saloon*.

No decorrer do filme, surge o protagonista Kid Bolha e seu amigo Ciscocada, que ao passar pela cidade, acidentalmente, conseguem derrotar Jesse Gordon, que acaba na prisão. Com isso, os cidadãos de City Down decidem nomear Kid Bolha como xerife da cidade e a partir daí começam as aventuras do novo xerife.

Até que o vilão consegue escapar da prisão e promete que retornará à cidade para se vingar, assim que chegar de trem. Essa foi uma das primeiras cenas que o filme brasileiro usou para parodiar o original, ao mostrar o desespero de Kid Bolha com sua interpretação teatral ao receber o bilhete que satirizava o da película estadunidense, que dizia: “Chegarei pelo trem das duas horas. Vou reduzi-lo a picadinho”. Faz uso de uma famosa gíria popular conhecida pelo público brasileiro, que iria se identificar e dar boas gargalhadas com a cena.

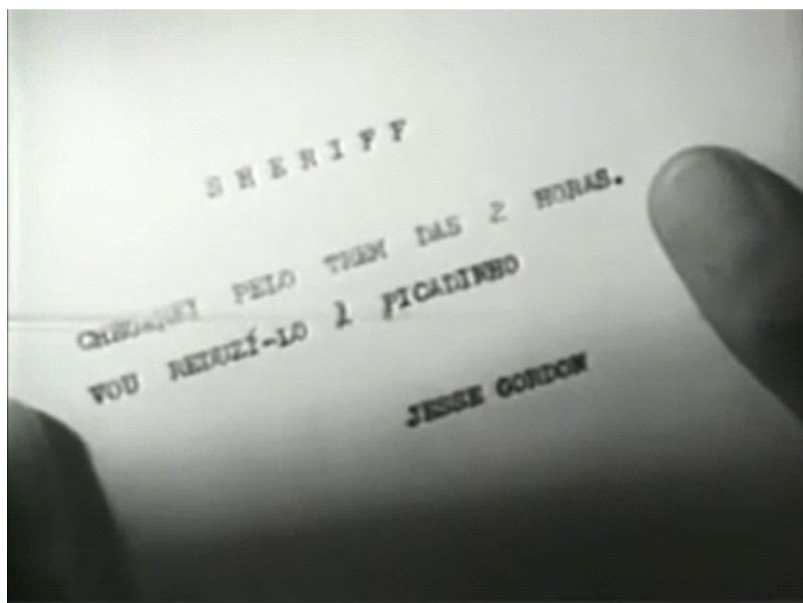


Figura 27. Bilhete recebido pelo personagem Kid Bolha

Fonte: *Frame extraído do filme Matar ou correr*

Abaixo vemos mais uma vez o cuidado da direção de arte com a reprodução da cena, ao inserir figurantes e personagens no momento em que os xerifes recebem o bilhete. Porém, diferente do original, no filme brasileiro o governo envia tropas e agentes, incluindo John Herbert, o mocinho do filme, para auxiliar no conflito, o que gera diversas brigas e desventuras.



Figura 28. Figurantes em *Matar ou correr* (à esq.) e *Matar ou morrer* (à dir.)

Fonte: *Frames extraídos dos filmes*

O filme, claro é falado em português, mas os letreiros no cenário estão em inglês, como o do óbvio *saloon* ao nome da cidade *City Down*, que inclusive é satirizada pelos protagonistas ao confundirem-na com a palavra *sit down*, do verbo sentar.



Figura 29. Letreiro da cidade

Fonte: *Frame* extraído do filme *Matar ou correr*

Outra cena que *Matar ou correr* utilizou para parodiar o filme original é a da assinatura do testamento. Enquanto Will Kane se apresenta sóbrio, compenetrado e temeroso, Oscarito (Kid Bolha) apela imediatamente para o desespero, que é um exagero da preocupação, trazendo assim a comicidade para a cena, onde ele chora e tenta fugir abusando das expressões corporais.



Figura 30. Cenas em *Matar ou correr* (à esq.) e *Matar ou morrer* (à dir.)

Fonte: *Frame* extraído dos filmes

Assim como o original parodiado, o filme é em preto e branco; uma das características do filme é evitar o *close-up*, os planos são abertos e o espectador observa a cena sem ter de encarar os atores, como em um estado de confissão e cumplicidade; os recursos de câmera são manipulados para narrar a história; sendo assim, a câmera acompanha os personagens, dando o foco que a história quer salientar.

O filme foi gravado no Rio de Janeiro, como descreve Sérgio Augusto no trecho a seguir:

Manga reviu cinco vezes o clássico *western* de Fred Zinnemann, originalmente intitulado *High Noon* e exibido pela primeira vez no Brasil no ano anterior. Pretendia esmerar-se no arremedo para dar mais credibilidade à sua paródia: mandou construir em Jacarepaguá uma cidade do Velho Oeste americano, desenhada por Cajado Filho,

improvisou uma diligência para a sequência de abertura e decupou a cena do duelo entre Oscarito e José Lewgoy tal e qual a do duelo de *Matar ou morrer*. (AUGUSTO, 2001, p. 135).

O filme foi feito para distrair as pessoas em meio a um dos momentos mais turbulentos da vida republicana brasileira, o suicídio de Getúlio Vargas.

4.2.1 Cenários

Diferente do filme original, o cenário em *Matar ou correr* se mostra mais honesto para uma cidade interiorana no meio de lugar nenhum: nada é tão bem-arrumado, nada parece exageradamente civilizado como em *Matar ou morrer*, na verdade as limitações orçamentárias da Atlântida na época facilitaram, pois não há aparentemente nada fora do comum em uma cidade como a retratada. A vantagem do preto e branco permite que não se perceba tons errados de composição de cores, e, em se tratando de mostrar estábulos, cantos de ruas ou becos, nada fora do normal para uma cidadezinha pobre e distante.



Figura 31. Cenas dos estábulos em *Matar ou correr* (à esq.) e *Matar ou morrer* (à dir.)

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes

Se as casas em *Matar ou morrer* eram, por definição, espaços vitorianos com relógios, mesas, cadeiras e jogos de chá e papéis de parede, nas cenas em ambiente fechado em *Matar ou correr* há uma intenção de se assemelhar ao máximo com o cenário do filme estadunidense, como por exemplo os papéis de paredes nos ambientes e o detalhe do cervo embalsamado na parede como objeto de decoração reproduzido no filme brasileiro, como já vimos.

Um dos objetos de cenografia mais importantes do original eram os relógios, presente em dezenas de cenas. Estes são repetidos em *Matar ou correr*, porém os modelos são mais simples e quase todos são iguais no formato. Também não há a presença das correntes de ouro indicando o relógio de bolso nas pessoas.

A presença destes não está necessariamente ligada à sequência do roteiro e sim para remeter ao original, inclusive em forma de paródia, como se destaca a cena em que Oscarito atrasa os ponteiros do relógio na intenção de adiar a chegada do criminoso à cidade.



Figura 32. Relógio em *Matar ou morrer* (acima) e sátira de Oscarito atrasando as horas (abaixo)

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes

Vemos cenas em que a construção do cenário foi tão criteriosa para se parecer ao máximo com o filme original que havia, na época, comentários de que Carlos Manga teria utilizado cortes das próprias cenas de *Matar ou morrer* para inserir na paródia, o que foi rebatido com provas das gravações em Jacarepaguá no Rio de Janeiro e pelas pequenas diferenças, como podemos observar na

imagem abaixo referente à linha de trem, onde à esquerda vemos um *frame* do filme *Matar ou morrer* e à direita, de *Matar ou correr*.



Figura 33. Linhas de trem em *Matar ou morrer* (à esq.) e *Matar ou correr* (à dir.)

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes

O *saloon*, cenário típico da fórmula *western*, também foi reproduzido em *Matar ou correr*, sendo representado sem muita diferença do original e do padrão utilizado em filmes do gênero. Objetos típicos como o balcão, garrafas e bebidas ao fundo estão presentes nos dois filmes.



Figura 34. Cenários dos *saloons* em *Matar ou morrer* (à esq.) e *Matar ou correr* (à dir.)

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes

O cenário do duelo final vale ser destacado aqui, primeiramente porque no filme original o duelo é feito entre as casas, estabelecimentos e todo o cenário da cidade de Headville, onde os duelantes a utilizam como proteção do confronto. Já na paródia, a escolha foi pelo clássico imaginário de duelo dos

westerns de John Ford, em que os personagens se encontram um de frente para o outro em uma curta distância.



Figura 35. Cenas do duelo final em *Matar ou morrer* (à esq.) e *Matar ou correr* (à dir.)

Fonte: Frames extraídos dos filmes

A partir dessas comparações, percebemos o cuidado da direção de arte ao reproduzir o filme original estadunidense nos detalhes, mesmo com as limitações de orçamento encontradas na época.

4.2.2 Figurinos

A narrativa dos figurinos nas chanchadas revela uma linguagem visual própria. Alegorias como penteados, acessórios, chapéus, laçarotes, lenços amarrados e brincos exagerados são artifícios presentes nas chanchadas, em geral para trazer a conotação do cômico e do humor. Os figurinos aqui revelam um imaginário brasileiro que percorre a carnavalização, irreverência, sátira e paródia. No comentário de Sérgio Augusto, (1993) “as chanchadas transpiravam brasilidade por quase todos os fotogramas [...] até quando pretendiam ser meros pastiches de tolices estrangeiras, algo lhes traía a inconfundível nacionalidade”.

Fausto Viana (2014) nos traz as definições de Barbara e Cletus Anderson, que afirmam que tudo o que o ator veste em cena deve ser considerado figurino, seja de tecido ou de qualquer outro material, das roupas íntimas até o lenço de

bolso. Sendo assim, o figurino é composto por todo material que veste o ator com a função de auxiliar na construção do personagem.

Nesse contexto, o figurino cênico tem a intenção de caracterização, ou até de uma segunda pele em que estão inscritos ideias, signos e a identidade dos personagens. Para Esther Head (apud MOURA, 2007), consagrada figurinista de Hollywood, o que um figurinista faz é “um cruzamento entre magia e camuflagem, criando a ilusão de transformar os atores em algo que eles não são”. Nesse território, o figurino expressa uma linguagem simbólica que transcende o valor funcional da roupa, permitindo a reinvenção do ator no sentido da subjetividade do personagem – ele pode ser tanto a pele do ator quanto elemento de construção da problemática do personagem.

Se no filme original o figurino ficou por conta de Joe King e Ann Peck, na paródia brasileira foi Gilda Bastos quem ficou com essa responsabilidade. Se tomarmos como referência de figurino feminino o das atrizes Julie Bardot, que interpretara o papel que ficou famoso por Grace Kelly, e Inalda de Carvalho, que por sua vez interpretava a personagem de Katy Jurado, vemos que o corte e caimento dos longos vestidos em nada compromete o enredo e o filme: são vestidos longos e comportados; o vestido de Inalda de Carvalho em cetim remete no visual a pele feminina por se apresentar macio e liso. Já no de Julie Bardot vemos um maior decote que valoriza seu busto e lembra os vestidos usados por Grace Kelly.



Figura 36. Figurinos femininos de Inalda de Carvalho (à esq.) e Julie Bardot (à dir.)

Fonte: *Frame* extraído do filme *Matar ou correr*

Ao compararmos os vestidos das personagens femininas de nossa paródia com o filme original *Matar ou morrer*, percebemos que a mesma técnica de contrastes entre claro e escuro para representar a personalidade forte ou doce do personagem ou até mesmos brilhos e texturas foram reproduzidos, como mostram as imagens seguintes:



Figura 37. Figurinos femininos em *Matar ou morrer* (à esq.) e *Matar ou correr* (à dir.)

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes



Figura 38. Figurino de Oscarito e Grande Otelo

Fonte: *Frames extraídos do filme Matar ou correr*

Oscarito começa o filme com um fraque e uma cartola, em meio a lugar nenhum, e termina com um figurino que poderia ser qualificado como fantasia.



Figura 39. Figurino de Oscarito e Grande Otelo

Fonte: *Frame extraído do filme Matar ou correr*

Quando ele é promovido a xerife, seu figurino com calças largas e colete em tons claros, e a visível diferença entre o modelo do lenço usado no pescoço,

com bolinhas sobre um fundo branco, lembra a de um fanfarrão, bem diferente das roupas escuras utilizadas pelos xerifes e homens da lei em *Matar ou morrer*.



Figura 40. Figurino de Oscarito e Grande Otelo

Fonte: Frames extraídos do filme *Matar ou correr*

Já o figurino de Grande Otelo, desbotado e rasgado no início do filme, é substituído por uma roupa de caubói que parece propositadamente exagerada, com muitos detalhes no chapéu, na calça e no colete. Dessa maneira, fica claro

onde está presente a reconfiguração de figurino nos personagens da paródia. Nos *frames* abaixo, percebemos a grande diferença entre o figurino do xerife da obra original e dos palhaços na comédia.



Figura 41. Figurino dos coadjuvantes em *Matar ou morrer* (acima) e *Matar ou correr* (abaixo)

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes

Outro figurino que sobressai aos olhos é do personagem mexicano; embora queira parecer uma réplica, o chapéu é bem destoante do *sombrero* mexicano original.

Como já vimos neste trabalho, os personagens coadjuvantes mantêm seu figurino o mais verossímil possível com o da obra original, como é o caso dos bandidos, que usam tons pretos para remeter seriedade, e podemos perceber o quão criteriosa a produção de figurino de *Matar ou correr* foi ao reconstruir o

figurino de Jesse Gordon, atentando-se a detalhes como o cinto e o lenço no pescoço.



Figura 42. Figurino dos bandidos em *Matar ou morrer* (acima) e *Matar ou correr* (abaixo)

Fonte: *Frames* extraídos dos filmes

Já os coadjuvantes, na chanchada, têm um figurino muito modesto, sem nenhum adereço ou diferencial, com exceção do mocinho que traz um figurino bonito e tão adequado quanto o das personagens femininas. Pode-se atribuir isso ao fato de a comicidade estar ligada mais aos personagens principais, ficando a carga dramática para os coadjuvantes, que dispensam qualquer pantomima, técnica que os humoristas traziam do circo e do teatro de revista.

Os únicos elementos realmente cômicos presentes na narrativa são as figuras de Oscarito e Grande Otelo,

enquanto a galeria de tipos do gênero mantém-se intacta, levando todo o filme muito a sério. (VIEIRA)

Exemplo disso é o personagem que fica no guichê de passagens, que traz um figurino reproduzido o mais fielmente possível comparado ao original, com diferença do tecido mais brilhoso, contrapondo-se ao figurino estereotipado do bandido com apetrechos mexicanos, onde fica clara a direção de arte totalmente intencional em trazer comicidade ou exagero aos personagens preestabelecidos.



Figura 43. Personagem do guichê em *Matar ou morrer* (à esq.) e *Matar ou correr* (à dir.)

Fonte: Frames extraídos dos filmes

No caso da paródia brasileira, a arma é um adereço dentre outros no figurino, seja por ser um estado cômico, seja porque entre nós a arma não é cultuada, ela não tem nome nem sobrenome, e muito menos procedência; é apenas um instrumento do figurino, e quando usada em nossa paródia se torna motivo de comicidade, como mostra a figura abaixo: os protagonistas estão atemorizados com a possibilidade de usá-la ou de um combate, cenas que nos filmes estadunidenses são comuns e revelam a maestria e o destemor dos personagens.



Figura 44. Presença da arma em *Matar ou correr*

Fonte: *Frame* extraído do filme

Através dessas comparações, entendemos o figurino da chanchada analisada como uma representação imagética dos anos 1950 que revela o imaginário brasileiro, construído em torno de nossas referências de moda, corpo, gosto e identidade. Dessa maneira, o cinema brasileiro transformava os clássicos hollywoodianos em deliciosas comédias, através das sátiras de cenas, exacerbação de figurino ou transcontextualização de cenários e personagens.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caso de uma adaptação de um filme estrangeiro, é interessante perceber como os personagens e os elementos de direção de arte se modificam para estar de acordo com a nova interpretação. No primeiro capítulo abordamos o contexto histórico do Rio de Janeiro na década de 1930 a 1950, e vimos suas relações com a cultura estrangeira, em vários aspectos como a reconfiguração da própria cidade, com o objetivo de deixá-la nos moldes europeus com a intenção de torná-la a Paris dos Trópicos. Vemos o redirecionamento da classe trabalhadora com baixa escolaridade para as periferias e o alargamento das ruas e avenidas.

Nesse contexto, vemos o surgimento das chanchadas, filmes que tiveram seu alicerce no teatro de revista, o qual lançou também diversos atores que migraram do teatro para as telas de cinema como Oscarito e Grande Otelo, que por sua vez satirizavam acontecimentos cotidianos de forma leve e cômica, caindo no gosto popular e alcançando grande sucesso de público e bilheteria. Nesse momento passamos a consumir a cultura estrangeira no tocante à arte, ao cinema, vocabulário, alimentação, mobiliários, entre outros. Foi uma época fácil de identificar elementos fora do contexto, que encaixamos no conceito *kitsh*, presente não só nos filmes, mas também no cotidiano dos brasileiros.

No segundo capítulo, vemos a construção das chanchadas como paródia, percorrendo os conceitos de Linda Hutcheon, em que entendemos as adaptações e as metalinguagens utilizadas para trazer comicidade aos contextos fílmicos como ironias, sátiras e citações, concluindo que a efetuação dessa linguagem está ligada à interpretação de seu receptor. que poderá entendê-la como adaptação, comicidade ou até mesmo depreciação. Dentro desta narrativa, exemplificamos com algumas chanchadas da época estes elementos através da representação de cenas nos filmes.

No terceiro capítulo, verificamos os aspectos culturais que envolviam a atmosfera de nosso objeto de estudo. Vimos como o filme *Matar ou correr* se utiliza de personalidades presentes em meio à população brasileira. No que se

refere à cultura estadunidense, apresentamos o universo *western*, gênero de filme que retratava a expansão dos Estados Unidos para o Oeste do país; nesse desbravamento, vemos conflitos entre índios e caubóis em busca de ouro e ocupação do território. Esse gênero no Brasil ficou conhecido como faroeste, que procurava representar de maneira verossímil o ambiente do Oeste estadunidense, como vemos em nosso filme analisado, com a diferença das personagens centrais, ligadas à comicidade, como avaliamos no último subcapítulo desta seção, sobre a função dos palhaços no filme, que era provocar riso, quebrando a seriedade de muitos.

Por fim, no último capítulo percebemos que, ao reconfigurar a atmosfera visual de um drama para uma comédia, geralmente se notam profundidades de cenários diferentes, como lugares antes apertados se tornando amplos nas comédias, e tons escuros de figurino traduzidos para roupas claras e coloridas. No entanto, em nossa análise identificamos essas adaptações predominantemente nos figurinos alegóricos dos palhaços, responsáveis pela carga cômica do filme, já que a direção optou por manter todos os outros elementos os mais verossímeis possível com o filme original.

É também perceptível como os tipos sociais se manifestam diante de uma interpretação proveniente de uma base estrangeira, com ambiente, figurinos e narrativas reconfigurados.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1999.
- _____. “Conceito de Iluminismo”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Trad. de Maria Ermentina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Estética da criação verbal*. Trad. do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASSI, Carolina. A direção e a direção de arte. Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 2015.
- BASTOS, Thalita; ALVARENGA, Nilson. “A ausência de crítica objetiva na chanchada de paródia, estudo de caso: *O homem do Sputnik*, de Carlos Manga. Intercom, 2006.
- BATISTA, Julia. “O conceito de ‘Kitsch’ e a publicidade”. Disponível em: <<http://jubohatch.wixsite.com/juliasportfolio/single-post/2014/11/24/O-conceito-de-Kitsch-e-a-publicidade/>>. Acesso em: 16 nov. 2016.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Coleção *Os Pensadores*.
- BEUREN, Inse Maria (org.). *Como elaborar trabalhos monográficos em contabilidade: Teoria e prática*. São Paulo: Atlas, 2003.
- BUTCHER, Pedro. “A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle”. *Revista Contemporânea-UERJ*, n. 3, Rio de Janeiro, 2004.
- BUTRUCE, Débora. *A direção de arte no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Nova York: Princeton University

- Press, 1949.
- _____. *O poder do mito*. Nova York: Diral, 1988.
- CATANI, Afrânio M.; MELO, José I. de. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CAWELTI, J. G. "The Concept of Formula in the Study of Popular Literature". *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Chicago, v. 5, n. 2, p. 115-123, 1972.
- CONCEIÇÃO, R. "O imaginário nas chanchadas". Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1602-1.pdf>>
- DIAS, R. O. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Dumará, 1993.
- DIEGO, Marcelo da Rocha Lima. "Adaptação como adaptação". Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35143>>. Acesso em: 21 nov. 2017.
- DURAND, G. *Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva/ Fundação Perseu Abramo, 2005.
- _____. "O hábito fala pelo monge". In: _____. *Psicologia do vestir*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.
- FABRIS, Elí. *Representações de espaço e tempo no olhar de Hollywood sobre a escola*. Porto Alegre: UFRS, 1999.
- FARAH, Alexandra. *101 filmes para quem ama moda*. São Paulo: Senai/SP, 2016.
- FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: Os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Anablume; Belo Horizonte: PP-UFMG, 2003.

- FRANÇOZO, Laura. Lume teatro: trajes de cena e processo de criação. 2015. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes São Paulo.
- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projeto de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GOMERY, Douglas. *The Hollywood Studio System*. Nova York: St. Martin Press, 1986.
- GREENBERG, C. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- _____. *Vanguarda e Kitsch. Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Routledge: Nova York, 2006.
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da adaptação*. Trad. de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- _____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. São Paulo: Vozes, 1969.
- LABAKI, Amir (org.). *Folha conta cem anos de cinema: ensaios, resenhas e entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2001.
- LANGFORD, Barry. *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: Das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LOPES, M. I. "A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação". *Comunicação e Educação*, v. 26. São Paulo, jan./abr. 2003.
- LOPES, Renata Vieira. *Figurino cenográfico: O acervo do Grupo Divulgação*. Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design – Pós de Moda, Cultura de Moda e Arte, Juiz de Fora, 2010.

- LYRA, B. *Fotogramas do Brasil: as chanchadas*. 2. ed. São Paulo: A Lápis, 2014.
- MAFFESOLI, M. "Entrevista a Juremir Machado". *Revista Famecos*, 2001, n. 15, ago. 2001.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *A outra face de Hollywood: filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: A penetração cultural americana*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.
- MOURA, Regina. "Reinvenção da fantasia: aspectos do figurino na chanchada". *3º Colóquio de moda*, São Paulo, 2007.
- MUNDO ESTRANHO. "O que eram as chanchadas?", 2011. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/cinema-e-tv/o-que-eram-as-chanchadas//>>. Acesso em: 18 nov. 2016.
- NACIF, Maria. "A moda no Brasil e os modelos estrangeiros: a influência do cinema de Hollywood na moda do vestuário feminino nos anos 30 – 40". Compós, 2001. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1229.pdf>.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. "Cultura e desenvolvimento". *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba/>>. Acesso em: 21 nov. 2017.
- PEREIRA, Ledenilson. "Cinema no ensino de história: as chanchadas e os anos 1950". *Cadernos de Pós-graduação*, vol. 5, Uninove, São Paulo, 2006.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RANK, Otto. *O mito do nascimento do herói: uma interpretação psicológica dos mitos*. Nova York: Cienbook, 1922.

- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SARTORI, Danielle Vieira. "Figurino que fala". Juiz de Fora, 2004. Trabalho de conclusão de curso para a obtenção do grau de Bacharel – Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora.
- SCHVARZMAN, Sheila. "Resenha de 'Poeira de estrelas. O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50', de Cristina Meneguello". *Revista da pós-graduação em história*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- SILVA, André Januário da; FERREIRA, Lucia Maria Alves. "Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana". *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 4, pp. 145-54, 2. sem. 2010.
- SILVA, L.; MADIO, T. "Linguagem cinematográfica e documentos audiovisuais: compreendendo seus elementos". *VI Secin*, Londrina, 2016.
- SILVA, Thiago. "Do sistema de estúdios à Nova Hollywood (1920-1980)". *Rev. Hist. UEG-Porangatu*, v. 5, n. 2, pp. 233-61, ago./dez. 2016.
- TAMAS, Mariana Teófilo. "Da estética do kitsch: Uma abordagem pós-moderna". Monografia. Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Filosofia, 2010.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- TVBRASIL. *Programa Diverso*. Vídeo-Chanchada, 2014. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/diverso/episodio/chanchada>>.
- VALENTE, Heloísa. A canção das mídias: memória e nomadismo (um projeto de pesquisa). Disponível em: <www.academia.edu/3227652/A_can%C3%A7%C3%A3o_das_m%C3%AAdias_mem%C3%B3ria_e_nomadismo_um_projeto_de_pesquisa>. Acesso em: 22 set. 2018.
- VASCONCELOS, Anna Beatriz. *Comédia no cinema brasileiro: o gênero na cultura globalizada*. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/4216/1/2012_AnaBeatrizLisboadeVasconcelos.pdf>.

- ENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!* Campinas, SP: Unicamp, 1996.
- _____. *De pernas pro ar: O teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: imprensa Oficial do Estado, 2006. Coleção Aplauso.
- _____. “É brasileiro, já passou de americano”. *Poiésis*, n. 16, pp. 52-61, 2010.
- VIANA, Fausto; GIL, Maria Celina; VASCONCELOS, Tainá Macêdo. *Dos bastidores eu vejo o mundo: Cenografia, figurino, maquiagem e mais*. Volume III, São Paulo: ECA/USP, 2018.
- VIANA, Fausto; MOURA, Carolina. *Dos bastidores eu vejo o mundo: Cenografia, figurino, maquiagem e mais*. Volume II, São Paulo: ECA/USP, 2017.
- VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (orgs.). *Traje de cena, traje de folguedo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.
- VIEIRA, João Luiz. *Foto de cena e chanchada: A eficácia do (Star System) no Brasil*. Dissertação de mestrado ECO/UFRJ, 1977.
- _____. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- WAJNMAN, S. “Forma kitsch e teoria pós-moderna”. In: *Intercom* (Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação), 1996. Anais do XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Londrina/PR: Intercom, 1996.
- _____. *Le kitsch et l'esprit du temps: les traces du goût populaire dans le vécu post-moderne-Etude de la forme kitsch à travers l'art et la communication de masse au Brésil*. Paris: Université Rene Descartes, 1994.

6.1 Bibliografias Online

<http://pabloaluisio.blogspot.com.br/2017/02/10-curiosidades-matar-ou-morrer.html>. Acesso em: 21 nov. 2017.

<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/linda-hutcheon-a-economia-da-resenha-critica/4706>. Acesso em: 21 nov. 2017.

http://www.epipoca.com.br/filmes/trilha_sonora/12583/matar-ou-morrer. Acesso em: 21 nov. 2017.

<http://www.radiocinemusica.com.br/pt-br/node/189>. Acesso em: 21 nov. 2017.

<http://50anosdefilmes.com.br/2009/matar-ou-morrer-high-Noon/>. Acesso em: 22 set. 2017.

<https://revistamoviment.net/matar-ou-morrer-especial-western-7017ef5c924e>. Acesso em: 22 set. 2017.

<http://www.tudosobreseufilme.com.br/2015/01/matar-ou-morrer-high-Noon-1952-analise.html?m=1>. Acesso em: 21 nov. 2017.

<http://www.heroisemitos.com.br/2012/12/a-jornada-do-heroi.html>. Acesso em: 20 nov. 2017.

<http://www.terapiaemdia.com.br/?p=147>. Acesso em: 20 nov. 2017.

<https://educacao.uol.com.br/biografias/carl-gustav-jung.htm>. Acesso em: 20 nov. 2017.

<https://professoresdosucesso.com.br/12-estagios-da-jornada-do-heroi.html>. Acesso em: 20 nov. 2017.

<http://companhiadosatores.blogspot.com/2012/02/importancia-do-figurino.html>
Acesso em: 20 set. 2017.

<http://vestindoacena.com/a-fonte-dos-trajes-hollywoodianos/> Acesso em: 22 out. 2017.

<http://tvbrasil.ebc.com.br/diverso/episodio/chanchada/>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281493?mode=simple>

<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/viewFile/93/88>

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000100019

http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/281493/1/Meneguello_Cristina_M.pdf

<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v13n36/resenha6.pdf>

https://www.passeiweb.com/estudos/cinema/anos_dourados.

<https://www.infoescola.com/cinema/faroeste/>

<https://conceito.de/cenografia>

http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia_texto.asp

<http://www.rua.ufscar.br/a-cancao-popular-no-cinema-brasileiro-os-filmes-cantantes-as-comedias-musicais-e-as-aventuras-industriais-da-cinedia-atlantida-e-vera-cruz/>

<http://cinema-ads.blogspot.com/2019/02/1-9-5-4-january-to-june.html>

<https://cinecool1.blogspot.com/2018/02/matar-ou-correr-carlos-manga-oscarito.html>

<https://projektorantigo.blogspot.com/2016/02/matar-ou-correr-1952-brasmp4.html>

<https://revistamoviment.net/matar-ou-morrer-especial-western-7017ef5c924e>

<https://www.microsoft.com/pt-br/p/matar-ou-morrer/8d6kgwzl521b?activetab=pivot%3aoverviewtab>

<http://www.filmesdefaroeste.com.br/matar-ou-morrer-p452>

<http://cineconhecimento.blogspot.com/2012/09/grace-kelly.html>

<https://www.ulbratv.com.br/noticias/faroeste-matar-ou-morrer-e-exibido-na-faixa-cine-cult>

<https://www.noticiasdatvbrasileira.com.br/2018/01/faroeste-matar-ou-morrer-e-exibido-na.html>

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-3370/fotos/detalhe/?cmediafile=20292513>

<http://articlesfilmesantigosclub.blogspot.com/2012/05/matar-ou-morrer-classico-do-western-e.html>