
Cinema no ensino de história: as chanchadas e os anos 1950

Ladenilson José Pereira

Professor de História na Rede Oficial de Ensino do Estado de São Paulo;
Mestrando do PPGE – Uninove.
São Paulo – SP [Brasil]

Neste artigo, analisamos o papel que o cinema pode desempenhar como documento histórico a ser utilizado em sala de aula pelos professores de história. Mais precisamente, de que maneira as chanchadas (comédias musicais) podem servir como valiosos documentos de análise sobre o Brasil da década de 1950. A utilização de tais filmes é analisada tendo como base os conceitos e orientações presentes nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para o ensino de história no ensino médio e a discussão do contexto histórico brasileiro a respeito do momento da produção das obras cinematográficas e de como tais características deram origem a cenas ou diálogos que podem ser ricos objetos de análise em sala de aula.

Palavras-chave: Cinema. Educação. Ensino de história.

1 Introdução

Os professores em geral e, em particular, os de história, sentem a necessidade premente de revisão no ensino de sua disciplina, aliada a uma análise profunda da postura da escola diante do contexto do mundo de hoje. Há a consciência de que a modernidade exige das pessoas um aguçado senso crítico para enfrentar as novas formas de linguagens que a sociedade oferece, mais que isso, impõe. Frente aos avanços tecnológicos e científicos, faz-se necessário ampliar os horizontes do conhecimento por intermédio dos novos meios que a sociedade apresenta, em especial, no domínio da comunicação. Tal afirmativa questiona o papel da educação e coloca em cheque a postura tradicional da escola.

Na busca de novos caminhos para o ensino da disciplina, o filme se insere como fonte documental. Sustentam tal postura as concepções da nova história, segundo a qual, afirma Jacques Le Goff:

Ampliou o campo do documento histórico; substituiu a história fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, uma ferramenta, um ex-voto são para a história nova, documentos de primeira ordem. (1990, p. 28).

O historiador francês Marc Ferro, um dos principais nomes no campo da pesquisa e ensino da história por intermédio da linguagem cine-

matográfica, propõe duas vias para a leitura do cinema: “[...] leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da história: esses são dois eixos a serem seguidos para quem se interroga sobre a relação entre cinema e história.” (FERRO, 1992, p. 19). A primeira leitura corresponde à leitura do filme por meio da história, ou seja, na direção em que foi produzido; a segunda é vista como uma leitura do filme enquanto um discurso do passado, a história lida pelo cinema.

Nesse prisma, a observação do contexto social, político e econômico de uma época pode ser realizada via análise crítica de uma obra cinematográfica, independente de seu valor estético. Desprezar um filme enquanto documento histórico pode significar abrir mão de um recurso que propicie a compreensão da realidade tornou possível sua produção. Em outros termos, o cinema pode ser utilizado como uma valiosa fonte documental, revelando informações sobre o contexto que produziu a obra cinematográfica, independente de ser ou não avaliada positivamente, do ponto de vista estético.

As ligações do cinema com a história podem ser analisadas sob três aspectos: história do cinema, história no cinema e cinema na história. A primeira ocupa-se da historiografia do cinema, vista como uma disciplina de metodologia própria, tal qual a história da literatura, história da música, história do teatro e assim por diante. A segunda utiliza os filmes como meio de representação do passado, nesse contexto, as produções cinematográficas são vistas como fontes documentais para a história. Em relação ao último e terceiro item apresenta o papel do cinema na história, ou seja, sua propaganda política, a ideologia que passa o conteúdo sóciopolítico e cultural expresso na imagem. Sob essa perspectiva, todo filme, desde que analisado criticamente, pode ser utilizado

como recurso didático pelo professor, pois “[...] a natureza da análise independe, assim, tanto do gênero cinematográfico (documentário, reconstrução, reconstituição) como da época em que ele se situa [...]”, nos adverte Ferro (1989, p. 66).

Se tais premissas são válidas quando se aborda algum tópico de história geral por meio de um filme, mais dignas de atenção se tornam quando o docente deseja trabalhar história do Brasil tendo como base películas nacionais, uma vez que para muitos, filmes brasileiros são sinônimos de obras de baixa qualidade e, portanto, indignas de atenção.

Considerando-se o peso da influência da linguagem do cinema nos alunos, que à guisa de entretenimento são levados, salvo raras exceções, a uma apreciação acrítica e, por via de consequência, a uma visão direcionada, é preciso tratar a linguagem cinematográfica como fonte documental e instrumento didático-pedagógico privilegiado para o ensino de História. Há de se despertar o senso crítico e ético do aluno, quer para a compreensão do passado, em um mundo na era da comunicação, quer sobre o que está disponível em audiovisual no mercado, ou seja, aguçar o senso crítico do aluno-espectador, para que ele não seja levado, pela força da comunicação imagem-som, a tirar conclusões precipitadas.

2 As chanchadas e sua importância

Por exemplo, quando se estuda a década de 1950, no Brasil, as chanchadas (comédias musicais brasileiras que alcançaram seu apogeu neste período) desde que vistas com olhar crítico,

podem conter informações valiosas a respeito desse período.

Tais filmes chamam a atenção pelo fato de terem alcançado grande sucesso de público num país com pequena tradição cinematográfica, apesar de terem sido implacavelmente desprezados pela crítica. Mesmo por meio de seus números musicais repetitivos, de seus personagens possuidores de subempregos urbanos e humor de gosto duvidoso, é possível observar, por intermédio dessas chanchadas, a vida do brasileiro que residia na periferia do sistema econômico dos anos 1950.

Não é pouco, se lembrarmos que essa década consiste em um rico objeto de análise. Período de acontecimentos marcantes: o retorno do nacionalismo econômico e do trabalho com o segundo governo Vargas (1951 – 1954); o suicídio do presidente em 1954 marcando indelevelmente toda uma geração; agitação que vai do suicídio de Vargas até a posse de Juscelino Kubitschek (1956 – 1961); a euforia desenvolvimentista.

Numa época que oscilou entre concepções de nacionalismo econômico e abertura ao capital estrangeiro, as chanchadas retrataram, de modo bastante peculiar, os trejeitos de uma parcela da população que vivia à margem do modelo de industrialização que o Brasil pretendia trilhar então.

Sinônimo de comédias musicais baratas e de mau-gosto, as chanchadas foram, durante muito tempo, alvo do desprezo da crítica e de intelectuais. Em que pesem seus enredos repetitivos, os roteiros com piadas previsíveis e de duplo sentido, elas foram o retrato mais fiel da produção cinematográfica brasileira do período e alcançaram relevante sucesso popular, em razão disso, tornaram-se merecedoras, portanto,

de um olhar crítico que suplantasse suas fragilidades, facilmente verificáveis.

As chanchadas quase sempre foram retratadas pela crítica como filmes mal elaborados, feitos apressadamente, popularescos e fundamentados na paródia à produção estrangeira. Tentar demonstrar que há algo mais que estas críticas tão óbvias nestes filmes e que eles podem ser de grande valia em aulas sobre a história dos anos 1950, é o principal objetivo deste estudo.

O próprio termo chanchada é pejorativo, desde sua origem. O pesquisador Sérgio Augusto declara que em sua raiz italiana, o termo deriva de *cianciata* (discurso sem sentido, argumento falso) e em sua raiz espanhola, de *chancho* (porco). Concluindo que chanchada poderia ser definida como “porcaria, peça teatral sem valor, destinada a produzir gargalhadas”.

Como se não bastasse este detalhe etimológico a marcar a chanchada como gênero marginal, é preciso lembrar que na cultura ocidental, a comédia é vista em desvantagem quando comparada com o drama, numa trajetória que remonta aos autores gregos.

Aristóteles privilegiava a tragédia em prejuízo da comédia. Segundo ele, a tragédia seria imitação de uma ação em caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (catarse). Já a comédia, segundo o filósofo, seria imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra,

por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem (expressão de) dor.

Platão define o objeto do riso por negação do trágico argumentado que se os fortes que se desconhecem não se tornam risíveis, e sim temíveis e odiáveis, conclui-se que o objeto do riso é o que não causa temor nem ódio.

Tais argumentos podem ser considerados presentes como fundamento das críticas no tocante aos gêneros artísticos até nossos dias.

Outra grande acusação feita às chanchadas é que elas não passavam de paródias grotescas da produção cinematográfica estrangeira em geral, e em particular, a norte-americana. Tal crítica pode ser encontrada, por exemplo, em Jean-Claude Bernardet (1979, p. 80):

[...] a paródia é um esculacho do modelo: ela degrada, macula o modelo opressor [...] A agressão consiste em reduzir o modelo ao que é habitualmente o subdesenvolvimento. Há uma desvalorização do modelo imposto e simultaneamente uma autodesvalorização.

E ele ainda vai além: “[...] a paródia apresenta então uma imagem do subdesenvolvimento conveniente para o modelo opressor, pois, para este, é satisfatório que o subdesenvolvimento se veja como ridículo, grotesco e covarde.” (BERNARDET, 1979, p.80)

Por fim, esse crítico arremata com a seguinte conclusão:

[...] os espectadores se projetariam destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/ povo que se despreza quando se

compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país, e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade. (BERNARDET, 1979, 81).

Tais críticas e argumentos, por muito tempo, deram a tônica da visão sobre a chanchada, sendo repetidos com diversas variações por muitas gerações de críticos e estudiosos. Contudo, em nosso intuito de mostrar a importância das chanchadas enquanto reveladoras de aspectos significativos de parte da população brasileira nos anos 1950, e, portanto, válidas como documento histórico, vamos agora mostrar as fragilidades do discurso que apenas vê nas chanchadas um gênero menor, marcado pelo mau gosto, carnavalização e simples paródia da produção estrangeira.

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), para se superar a passividade dos alunos frente à realidade social e ao próprio conhecimento, faz-se necessário levá-los ao desenvolvimento de competências e habilidades que possibilitem a compreensão da lógica dessa realidade e da construção do conhecimento, como representação e comunicação, investigação, assimilação e contextualização sociocultural. Pois bem, tais intentos podem ser mais facilmente atingidos pela utilização de documentos cinematográficos em sala de aula.

O próprio documento oficial declara como competência a ser desenvolvida no ensino de história no ensino médio a contextualização sociocultural, definida como: situar as diversas produções da cultura – as linguagens, as artes, a filosofia, a religião, as ciências, as tecnologias e outras manifestações sociais – nos contextos históricos de sua constituição e significação.

A explicação desta competência nos PCNs de história é dada como:

Considerar as produções culturais nos contextos sociais de sua elaboração e utilização, identificando as especificidades das diferentes linguagens, dos conhecimentos e discursos produzidos, dos modelos de representação, das formas de expressão e de comunicação, dos meios de comunicação empregados, articulando-as na complexa trama do contexto histórico de origem, a partir do levantamento de problemas e interrogações relevantes para o momento em que vive. (BRASIL, 1998).

Para que isto seja possível, é pertinente lembrar que de acordo com Mikhail Bakhtin (1993), as manifestações do carnaval trazem consigo um potencial subversivo e transformador, pois nelas uma libertária explosão de alegria abole a ordem vigente das coisas e alforria um contingente de excluídos, presenteando monstros, capetas e outras figuras nada respeitáveis com o centro de uma farra, a um só tempo, lúdica e crítica, onde atores e espectadores se confundem. Assim, celebra-se uma vitória simbólica sobre as classes e preceitos comportamentais dominantes, foi exatamente isso o que fizeram os cineastas das chanchadas ao abordarem temas como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoral, a corrupção política, a indolência burocrática e a produção cultural estrangeira.

Ao fazer uso da sátira e da paródia, longe de ser um recurso típico de obras menores, as chanchadas adequaram-se melhor a uma interpretação cômica, mais precisamente, carna-

lesca da realidade, fundamental para exprimir a visão de mundo das classes populares. Nessa perspectiva, é de vital importância a observação do filme “Carnaval Atlântida”, que narra a história do produtor Cecílio B. de Milho (Renato Restier), referência paródica óbvia ao diretor norte-americano Cecil B. de Mille, conhecido por suas superproduções épicas. A intenção de “De Milho” é filmar um épico sobre Helena de Tróia no Brasil. Após várias peripécias, o resultado é uma adaptação carnavalesca do tema. Essa estória permite que se faça a seguinte leitura sobre a película: a impossibilidade de se fazer Helena de Tróia seria a impossibilidade de se filmar no Brasil superproduções com cenários luxuosos e milhares de figurantes, como em Hollywood. Ora, à época do filme “Carnaval Atlântida”, tudo o que o cinema brasileiro poderia fazer bem eram mesmo os filmes musicais. O subdesenvolvimento cinematográfico é assumido, e Helena de Tróia reaparece em forma estereotipada. Como se, no Brasil, temas considerados sérios tivessem lugar apenas no carnaval.

É legítimo supor que boa parcela do público brasileiro nos anos 1950, assistia aos filmes norte-americanos, pelo menos nas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo e que devia ter aprovado a leitura satírica e paródica da produção estrangeira. Sentiam-se identificadas com o tratamento debochado, dispensado ao cinema espetáculo de Hollywood. Ridicularizar o modelo estrangeiro, tido como universal e irretocável, foi o recurso adotado pelo nacional, considerado o mais fraco. A paródia é uma forma de sátira, com a vantagem de se colocar numa posição de crítica ao discurso a que se dirige. O fato de o Brasil não ter as mesmas condições de produção cinematográfica da Europa ou dos Estados Unidos não imobilizou este viés críti-

co. Assim, pode-se perceber que as chanchadas, antes de tudo, era o cinema que podia ser feito no Brasil naquele momento histórico.

Chamar a atenção dos alunos-espectadores para estes detalhes numa sala de aula, quando se abordam as contradições da sociedade brasileira durante a década de 1950, é, a meu ver, a concretização dos objetivos descritos nos documentos oficiais.

Os PCNs sugerem como forma de se alcançar o objetivo:

Criticar, analisar e interpretar fontes documentais de natureza diversa, reconhecendo o papel das diferentes linguagens, dos diferentes agentes sociais e dos diferentes contextos envolvidos em sua produção. [...] o desenvolvimento de procedimentos que permitam interrogar diversos tipos de registros, a fim de extrair informações e mensagens expressas nas múltiplas linguagens que os seres humanos utilizam em suas práticas comunicativas e nas diferentes formas de conhecimento que constroem sobre o mundo. Interrogar as variadas fontes em suas múltiplas linguagens e suas especificidades – escrita, oral, gestual, pictórica - situar os autores e os lugares de onde falam, os grupos sociais com que se identificam, seus interesses e os objetivos na sua produção [...] (BRASIL, 1998).

A compreensão da relação entre o pretensão padrão universal da produção estrangeira em contraste com as limitações da produção nacional passa pelo contexto brasileiro dos anos 1950: volta de Vargas ao poder, industria-

lização, retorno do nacionalismo econômico e do trabalhismo, êxodo rural com conseqüente crescimento urbano e o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek.

O espectador encontrava nas chanchadas tipos populares como o herói malandro e desocupado, os mulhereiros e preguiçosos, as empregadas domésticas, os donos de pensão, os migrantes nordestinos. Todos os personagens que aspiravam a um lugar ao sol nesta sociedade em transformação. Não por acaso, é tema recorrente a ascensão social por meio de uma herança, de um achado, de um objeto valioso, de um segredo ou de um prêmio que surge no caminho do protagonista por puro acaso.

A chanchada foi uma experiência relativamente longa de produção de filmes para o mercado e seus maiores êxitos de público foram enredos que tratavam da pequena crônica do cotidiano destas camadas menos favorecidas do Rio de Janeiro com seus personagens típicos de uma sociedade em processo de crescimento urbano que acabaria por excluir grandes parcelas da população.

O filme “Carnaval no Fogo” (1949) introduziu um modelo marcado por três personagens principais (galã – mocinha – vilão), auxiliados por personagens cômicos. Aliás, é importante destacar que determinados atores eram escalados para papéis de caráter definido. Era uma situação bastante semelhante à que se apresenta atualmente nas novelas de televisão (uma mesma fórmula para diferentes histórias, de maneira que a estrutura não se modifique). Em outros termos, em cada filme que o ator participe, seu papel será semelhante. Oscarito e Grande Otelo eram os cômicos ajudantes ingênuos do mocinho; Cyll Farney e Anselmo Duarte os galãs; José Lewgoy e Wilson Grey eram vilões; Eliana Macedo era a mocinha.

Os enredos eram virtualmente iguais e a estrutura narrativa em que a chanchada estava baseada era bastante simples: um herói que deve alcançar uma meta é auxiliado pela sorte e por seus próprios méritos. Ligado a isto há um vilão que procura impedi-lo de concretizar seu objetivo. Há ainda os ajudantes do mocinho e uma moça que faz par romântico com ele. Invariavelmente os vilões acabavam na cadeia e o herói cumpria sua missão.

Observa-se a estrutura clássica que separa o grupo dos vencedores – o protagonista, a mocinha e seus associados – do grupo dos derrotados – os vilões ou os que procuram roubar ou tirar vantagem de alguns por meio de um lance de sorte. Digno de atenção é que os vencedores são justamente os tipos retratados como pilantras, malandros e aproveitadores simpáticos que lutam pela sobrevivência desta forma não por serem maus, mas porque estão fora do projeto modernizador dos anos 1950. Encurralados nos labirintos da burocracia, saudosos de sua origem rural, são personagens que têm como denominador comum a dificuldade de assimilar os padrões de comportamento individualista da sociedade industrial.

Caso o professor consiga chamar a atenção para tais detalhes destes filmes, conseguirá alcançar a proposta dos PCNs a respeito de: “[...] Construir a identidade pessoal e social na dimensão histórica, a partir do reconhecimento do papel do indivíduo nos processos históricos, simultaneamente, como sujeito e como produto dos mesmos [...]”(BRASIL, 1998).

Demonstra-se mais uma vez, portanto, que as chanchadas, quando vistas com olhos críticos, são extremamente reveladoras do Brasil de seu tempo: um país em transformação, que, ao mesmo tempo, pretendia se inserir no mundo industrial do pós-guerra, se dava conta de suas

limitações. Assim, as paródias podem ser vistas além de seu caráter pretensamente grosseiro e ridículo, mas como uma forma de reconhecer a existência de uma relação de dominação da cultura estrangeira. Fazer o aluno de Ensino Médio observar tais traços seria, indubitavelmente, importante para viabilizar uma proposta contida nos próprios PCNs:

[...] devemos estimular os alunos a perceber diferenças e semelhanças entre os múltiplos sentidos que o passado pode ter em nossa sociedade, e as variadas intenções com que é invocado para referendar este ou aquele projeto político [...] as sociedades ou grupos sociais procuram reproduzir valores e comportamentos ou formas de organização social, utilizando-as, em alguns casos, como estratégias de recusa ou resistência à dominação [...] (BRASIL, 1998).

Se estiver atento a tal proposta, o professor poderá mostrar a seus alunos que os exemplos de paródias e críticas à cultura estrangeira nas chanchadas são muitos e vão se aprimorando. Uma seqüência memorável de “Este Mundo é um Pandeiro” mostra Oscarito travestido de Rita Hayworth parodiando uma cena de “Gilda”. Há também paródias de contos das “Mil e Uma Noites” em “Barnabé, tu és meu”. “**Nem Sansão Nem Dalila**”, é uma paródia à superprodução hollywoodiana “Sansão e Dalila”, de Cecil B. de Mille, e 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. “Matar ou Correr” é um faroeste tro-

pical que parodia o clássico “Matar ou Morrer”, de Fred Zinnemann. “De Vento em Popa” traz Oscarito fazendo uma hilariante imitação de Elvis Presley. “Os Dois Ladrões” traz Oscarito imitando os trejeitos de Eva Todor em frente ao espelho, numa referência a “Hotel da Fuzarca”, com os irmãos Marx. Talvez a crítica mais contundente à dominação estrangeira esteja em “O Homem do Sputnik”, em que Oscarito é o simplório habitante da zona rural que acorda de madrugada com uma barulheira no galinheiro, no quintal de casa. Vai verificar e descobre, entre as galinhas mortas, um objeto metálico redondo e passa a ser assediado por franceses, russos e norte-americanos na tentativa de obter algum lucro com aquela bola metálica. Sua esposa tenta informar a queda do Sputnik aos estereotipados especialistas do Departamento de Pesquisas Interplanetárias, na verdade, burocratas de uma repartição pública, ou seja, essa obra retrata um tema recorrente: a posição de inferioridade do Brasil no mundo do pós-guerra em relação aos estrangeiros.

3 Considerações finais

Mais uma vez se torna claro que as chanchadas, com suas sátiras e paródias, foram o cinema possível no Brasil dos anos 1950, período marcado pelo crescimento industrial que alterou momentos de nacionalismo econômico com outros de associação com o capital estrangeiro. Num contexto destes, que excluiu uma grande parcela de sua população, não chega a espantar que os tipos retratados na tela tenham feito uso do humor para assinalar este processo de transformação.

Os PCNs mencionam como mais um objetivo a ser alcançado no ensino de história a “[...]”

construção do conhecimento sobre si mesmo e sobre o outro por meio do reconhecimento de diferenças e semelhanças, mudanças e permanências nas variadas formas de relações entre as pessoas e os grupos sociais [...]”(BRASIL, 1998) Uma destas questões presentes nos anos 1950 e na atualidade: a oposição entre concepções de nacionalismo e de internacionalização, visíveis em personagens e diálogos das chanchadas, e que não podem ser desprezados. Basta citar, como exemplo, a película “Vai que é mole”, em que o personagem de Ankito discute com outros dois assaltantes por meio de metáforas de timbre “juscelinista”: “O negócio é desenvolvimento econômico. Precisamos fazer uns investimentos mais sérios [...]” fazendo com a mão aquele tradicional gesto que denota a ação de roubar. Em “Garota enxuta”, o personagem de Grande Otelo deixa transparecer a euforia desenvolvimentista: “O carro nacional não precisa de gasolina, anda só com o cheiro e o ritmo do samba”. Nesse filme é cantado um samba exaltação por Nelly Martins: “O futuro é lá longe./ Onde está o porvir./ Vamos trabalhar./ Um mundo novo a construir./ Pelas estradas do tempo./ Vamos conduzindo um ideal./ Fazendo o Brasil de amanhã./ quando o progresso é natural.” A ascensão social facilitada por prêmios e herança aparece em “Dorinha no soçaito” e “Minervina vem aí”; e a mistura sem traumas de classes sociais é mostrada em “Batedor de carteiras” e “Alegria de viver”. Nas chanchadas, o nacional é valorizado em relação ao estrangeiro. A personagem de Nelly Martins recusava-se a trocar o Ankito pobre e nacional pelo seu sócio árabe e rico em “Metido a bacana”. O nacionalismo também triunfa em “Massagista de madame”, a comediantes Nancy Wanderley defendia a brasilidade da capoeira, arte marcial de que sua personagem era prati-

cante, argumentando que “Devemos ser nacionalistas até na briga.”

Portanto, desprezar as chanchadas devido às suas fragilidades técnicas e artísticas (enredos repetitivos, piadas previsíveis, de mau gosto e de duplo sentido, cenários pobres, etc) pode significar abrir mão de um material que permite a análise e interpretação de toda uma época, ou seja, a década de 1950, com todas as suas contradições. A importância deste material cresce, se atentarmos para o fato de que a partir de 1960, a chanchada começa a envelhecer, em grande medida, pela repetição exagerada de uma mesma linguagem que se mostrava agora ultrapassada. Os motivos para que isto ocorresse podem ser encontrados na alteração do próprio contexto político em que o Brasil vivia. Surgia uma consciência maior sobre os vários problemas que afetam o cinema nacional. Formava-se a idéia de que não era suficiente, para tornar viável uma indústria cinematográfica, apenas ter bons equipamentos, técnicos e instalações modernas (o que nem era o caso das chanchadas) para se conseguir uma estética culturalmente significativa e economicamente rentável, sem a alteração dos limites impostos no mercado pela produção estrangeira. O processo aí desencadeado leva a uma descoberta e reflexão a respeito do significado cultural do cinema brasileiro que ultrapassava a concepção das comédias musicais.

Além disso, as contradições do populismo e do desenvolvimentismo levam a um acentuamento da consciência crítica, possibilitando o surgimento do Cinema Novo, preocupado com a denúncia social e o questionamento das contradições existentes no interior da sociedade brasileira.

Explorar as mudanças ocorridas nos contextos cultural e político entre 1950 e 1960, seria

mais uma vez, materialização de uma proposta para o ensino de história presente nos PCNs:

[...] fazer o aluno ultrapassar a posição de espectador passivo diante da vida coletiva e da visão fragmentada da realidade social, substituindo as explicações simplificadoras, que reduzem os acontecimentos a sua dimensão imediata, ou aquelas que atribuem os acontecimentos à ação das forças do acaso ou das vontades transcendentais, bem como a excessiva valorização das mudanças tecnológicas desvinculadas dos contextos de sua constituição por uma visão mais integrada, articulada e totalizante. O aluno passa a compreender a vida coletiva e a realidade social como resultantes de um conjunto de relações e elementos integrados e articulados no tempo, passíveis de serem transformados pela ação humana e de serem compreendidos, organizados e estruturados racionalmente. (BRASIL, 1978).

Como se não bastasse, as massas dos grandes centros urbanos, a quem se dirigiam as chanchadas, passam, cada vez mais, a consumir a programação televisiva a partir dos anos 1960. Com a queda de público nos cinemas, o esquema de produção que sustentava as chanchadas começa a ruir e os comediantes, diretores, e equipe técnica migram para as emissoras de televisão (inicialmente TV Tupi, Rio, Excelsior e posteriormente, Globo) reproduzindo a mesma fórmula humorística com as óbvias adaptações ao novo veículo de comunicação. Não por acaso, os grandes astros cômicos a partir dos anos 1960 (Jô Soares, Costinha, Ronald Golias,

Agildo Ribeiro, Chico Anysio etc.) começaram suas carreiras nas chanchadas.

Não levar em consideração a produção cinematográfica brasileira dos anos 1950 baseada em comédias musicais, apenas por ser uma fórmula de entretenimento pouco elaborada e de gosto duvidoso, é um grande equívoco, uma vez que, em grande medida, ela está presente no humor televisivo até nossos dias. Proporcionar ao educando a percepção dessa realidade, seria mais uma concretização de uma proposta para o ensino de história presente nos PCNs:

O aluno deve situar suas próprias experiências, seus valores e suas práticas cotidianas em relação às problemáticas mais amplas e abrangentes vivenciadas pelos grupos contemporâneos e pelos grupos que viveram em épocas passadas, reconhecendo-se, simultaneamente como sujeito de sua história pessoal e participante da história do seu tempo. Deve posicionar-se diante de fatos presentes a partir da interpretação de suas relações com o passado [...] (BRASIL, 1978).

Ora, ninguém, em sã consciência, pode negar a influência da televisão no universo cultural brasileiro, mesmo com todas as críticas que se possam fazer à sua programação.

Aliás, podem-se observar resquícios do humor rasteiro da chanchada mesmo em comédias cinematográficas atuais (que contam com elenco e técnicos recrutados a partir da televisão). Ou seria mera coincidência que a fórmula adotada em uma comédia de grande sucesso de público em 2003, “A taça do mundo é nossa” guarde semelhança com a chanchada “O homem que roubou a copa do mundo” de 1959?

Cinema in the History teaching: the *chanchadas* and the years of 1950

In this article, we analyze the role that the cinema can play as historical document to be adopted in school classes by History teachers. We will investigate more precisely how the *chanchadas* (musical comedies) can be worthy documents of analysis about Brazil in the decade of 1950. The application of those movies is analyzed basing on the conceptions and orientations presented in Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) to History classes in high school and on the discussion of Brazilian historical context in the moment of the production of these cinematographic works and how those characteristics originate the scenes and dialogs that can be rich objects of analysis in classroom.

Key words: Cinema. Education.
History teaching.

Referências

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira / Companhia das Letras, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UNB, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: História*. Brasília, DF: MEC/SEF, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FERRO, Marc. *A história vigiada*. Tradução Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes: 1989.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

