

Subproduto do cinema? A chanchada e o caráter cômico e político do filme *Nem Sansão nem Dalila*, de 1954

Átila Alixandre de Moraes¹
Dolores Puga Alves de Sousa²

Resumo: Este artigo tem a finalidade de fomentar um diálogo entre História e Cinema, Arte e Sociedade. Propõe não apenas uma reflexão sobre como um filme representa a perspectiva de sujeitos que pensam e constroem mensagens sócio-políticas de seu momento histórico, como uma avaliação acerca das próprias ideias a respeito do que era considerado o “verdadeiro cinema” nos anos de 1950, período da obra *Nem Sansão Nem Dalila*, de Carlos Manga (1954). Por meio de uma ficção cômica, característica das “Chanchadas da Atlântida”, embora salientada como produção de “má qualidade”, foi possível promover uma análise da visão crítica criada sobre o governo de Getúlio Vargas.

Palavras-chave: Chanchada; *Nem Sansão Nem Dalila*; Getúlio Vargas.

Abstract: This article aims to foster a dialogue between History and Cinema, Art and Society. Offers not only a reflection on how a film represents the perspective of individuals who think and build socio-political messages of his historical moment, as an assessment on their own ideas about what was considered the “real cinema” in the 1950s, period of the work *Nem Sansão Nem Dalila*, of Carlos Manga (1954). Through a fictional comic character from “Chanchadas da Atlântida”, although thought as a production of “poor quality”, it was possible to promote a critical analysis of the vision built upon the government of Getúlio Vargas.

Keywords: Chanchada; *Nem Sansão Nem Dalila*; Getúlio Vargas.

¹ Graduado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Coxim (UFMS / CPCX).

² Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) na linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica. Professora do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Coxim (UFMS / CPCX).

“O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável”.

Umberto Eco

Para os estudiosos, já não é novidade a existência de transformações dentro da própria metodologia histórica, assim como não o é a busca cada vez maior por um novo espaço no qual possam inseri-la. Trata-se da construção de uma abordagem que dialogue com a literatura: “[...] a escrita da história, como discurso, organiza-se sob a forma de uma narração literária, só que se diferencia desta na medida em que procura produzir um *efeito de realidade/verdade* por meio da citação de documentos [...]”. (RAMOS, 2001, p. 24). Neste aspecto, a análise positivista dos fatos não consegue mais dar vazão ao cuidado destinado aos fragmentos históricos, aos valores e representações dos sujeitos, tão bem observados pelas obras de arte, como o cinema.

Dessa forma, a relação entre História e Ficção tornou-se conhecida. Afinal, era possível encontrar a “história” existente em filmes que não fossem simplesmente documentários. A partir desse ponto, houve a maior mudança: esses documentários, como qualquer outra produção cinematográfica, contêm uma linguagem e uma mensagem específicas de seus produtores e diretores. O quê cada um desses elaboradores buscavam dizer com os filmes? Por quê? De quais formas? Estas passaram a ser análises importantes.

Contudo, dentro da própria reflexão desses novos objetos e temas, ainda existe a influência de uma tradição hierárquica. Acostumamos a enxergar e pensar o mundo sob o ponto de vista trágico. A história e seus acontecimentos são “sempre trágicos”. E, nesse sentido, parecemos a tentativa de um “engrandecimento” da história; afinal, ela deve ser levada a “sério”.

A idéia da “grandeza” trágica vem ainda da antiguidade clássica, quando Aristóteles, pela sua *Poética* (ARISTÓTELES, 1966), determinou uma tradição teórica capaz de se fundamentar como um

manual a ser seguido. Segundo ele, a tragédia serviria para que os homens aprendessem o caminho certo, e por este viés, ela tomaria características de cunho moral.

Assim, a tragédia seria ponderada de maneira superior, pois seria um importante fundamento para a evolução humana. Já a comédia, seria relegada a segundo plano, uma vez que representaria somente o ridículo, o menor, o inferior e, por isso, não passível de maiores considerações. *A Poética* se estabeleceu de tal forma que se constituiu até mesmo no pensamento de intelectuais contemporâneos, passando os tempos históricos e exercendo sobre eles um “poder hipnótico” – contemplando uma expressão de Carlos Vesentini:

A capacidade de a memória impedi-lo [impedir o movimento histórico] parece fluir, em boa parte, da força auferida por se localizar em um fato – memória e fato se unem, sobrevivendo aquela e, nesse movimento, ela decide onde as interrogações serão postas, da mesma forma que exclui ângulos onde sua coerência poderia ser colocada em questão. (VESENTINI, 1997, p. 19)

Quando a coerência não é necessariamente o que importa, ou ainda, quando já existe uma coerência pré-determinada, é possível compreender essa hierarquia da tragédia sobre a comédia ao analisarmos a recepção de algumas produções cinematográficas do Brasil nos anos de 1950. Neste período, muitos dos críticos do cinema brasileiro determinam seus pontos de vista. O sonho de alcançar o progresso e a modernidade era, cada dia mais, exigido pelos brasileiros. Nestes termos, o bom cinema era aquele que pudesse fomentar a grandiosidade técnica, bem como a seriedade na concepção de nação e seus elementos. O “Cinema” com “C” maiúsculo, nunca deveria ser cômico, de “humor chulo” e “grosseiro”, segundo os críticos das chanchadas brasileiras da produtora Atlântida – estas obtendo o nome na década de 1950, já com um tom pejorativo –, mas sim, “altivo” e “grave”, que retratasse o Brasil com “discrição” e “discernimento”. A comédia seria um fator que marcaria o subdesenvolvimento, ao invés de ressaltar a busca pelo avanço. Não obstante, os críticos:

Diziam que os cenários eram apressados, as situações ilógicas, o corte descuidado, as histórias mal costuradas, os diálogos ridículos, o som ininteligível, a fotografia chapada, a produção paupérrima. [...] [Mas] o sucesso das chanchadas provava que podia haver no Brasil uma atividade cinematográfica contínua e rendosa: **porque não poderia haver Cinema?** [grifo nosso]. (GALVÃO; SOUZA, 1984, p. 484)



Fonte: www.adorocinemabrasileiro.com.br

Por isso, compreender os motivos do “ridículo” sempre foi tarefa difícil de ser realizada dentro da tradição. Este foi um movimento uma vez ousado por Bakhtin, na tentativa de decifrar a comicidade e o “grotesco” presentes nas obras do poeta Rabelais, da Renascença. (BAKHTIN, 1993). Pensar dessa forma é analisar as chanchadas em seu contexto histórico, na medida em que compõem implicações estéticas que são, ao mesmo tempo, políticas. Como afirmou Rosangela Patriota ao se remeter às discussões feitas por Umberto Eco:

[...] o riso tem a capacidade de liberar e produzir questionamentos, pois a comédia, ao contrário da tragédia, não propicia a identificação do espectador com o que ocorre em cena, pelo contrário, ela pode suscitar o “estranhamento”, a crítica, bem como permite romper o espaço das hierarquias estabelecidas. Assim, redimensionar o lugar da tragédia e da comédia na história das manifestações artísticas é de suma importância, na medida em que possibilitará repensar, por exemplo, o lugar atribuído a estes gêneros na história do teatro, do cinema, da literatura. (PATRIOTA, 1999, p. 840).

De maneira relevante, Patriota explora na comédia, o que Michel de Certeau aponta para a escrita da história: o lugar social. Somente compreendendo a chanchada dentro de seu “[...] lugar de produção sócio-econômico, político e cultural” (CERTEAU, 2002, p. 66), compreendemos também as razões da forma como ela é concebida.

Se pautarmos em uma das produções da Atlântida, podemos realizar uma análise mais profunda. Como documento, é possível construir reflexões sobre o filme *Nem Sansão Nem Dalila*, lançado no Brasil em 1954, sob direção de Carlos Manga. Uma paródia ao filme *Sansão e Dalila* de Cecil B. DeMille, de 1949, de inspiração bíblica. As chanchadas do país até os anos de 1970 eram alvo de muitas críticas por parte dos estudiosos das produções brasileiras, e após esse período, alguns trabalhos buscaram repensar o valor dessas obras cinematográficas, principalmente pelos seus significados sócio-culturais, apontando essas películas como grandes detentoras de críticas da realidade nacional da época, como Bernardet, que considera o referido filme como “um dos melhores filmes políticos brasileiros”. (Cf. BERNARDET, 1979). Elas também revelam a riqueza e a razão de compreendermos que uma produção suscita reflexões sócio-históricas de seu tempo e, muitas vezes, sobretudo de seu espaço: o Brasil daqueles anos.

O enredo se baseia na trajetória do barbeiro Horácio, que vai para o momento histórico do “Reino de Gaza”, antes de Cristo, depois de sofrer um acidente em uma máquina do tempo. Conhece Sansão, um homem de força extraordinária, vinda de uma peruca. Horácio procura trocar espertamente a peruca por um isqueiro – que naquele tempo não era sequer conhecido – e, ao convencer Sansão, transforma-se num homem forte e influente, reinando em Gaza como um “ditador bonachão”.³

Alusão explícita à figura de Getúlio Vargas – naquele ano presidente do Brasil, mas, dessa vez, por voto popular em 1951 –, o filme constrói uma crítica ao seu governo populista e autoritário ao longo de sua trajetória política. Para isso, utiliza-se da história

³ A pesquisa feita sobre a sinopse do filme e as fotos coletadas foram retiradas do site www.adorocinemabrasileiro.com.br no ano de 2006.

de Sansão. Na bíblia, se referia a um homem responsável por salvar o povo de Israel do poderio Filisteu, por meio de um dom divino: uma força fantástica advinda dos seus cabelos.



Por meio dos gestos e das falas do ator Oscarito (que interpreta o barbeiro Horácio, o qual toma o lugar do Sansão), um “Getúlio Vargas” cômico entra em cena ao elaborar leis, satirizando sua imagem, tantas vezes passada como um “salvador” e “pai” do “povo brasileiro”, quase “enviado por Deus”. A própria troca de Sansão por um barbeiro no poder, já demonstra outra alusão: o golpe de estado de Vargas – o Estado Novo. Existe, nesse contexto, a discussão sobre o papel do representante do governo dentro da sociedade – esta vista cada vez mais dependente e obediente aos seus mandos, dando a falsa impressão de que há uma união popular rumo à construção do progresso brasileiro. Na realidade, de acordo com Marilena Chauí, o Estado seria encarado como “[...] o único sujeito político e o único agente histórico” (CHAUÍ, 2004, p. 28).

No filme, durante a criação das leis, o rei Horácio/Sansão se depara com um problema administrativo que o faz multar alguns comerciantes por não cumprirem seus novos mandos. Nesta cena, a secretária o questiona: “Não achais, poderoso Sansão, que essas novas leis estão criando confusão?”⁴ E o rei responde: “Deixa a confusão, o governo é isso mesmo, pelo menos na minha terra é assim”. Falas como essas demarcam a alusão às leis vigentes no Brasil impostas pelos políticos que apenas queriam manter a “ordem” por vias autoritárias.

⁴ Todas as falas aqui citadas foram transcrições retiradas da película. *Nem Sansão Nem Dalila*, 1954.

Com essas personagens, o filme procurava, de forma debochada, desconstruir um discurso populista fomentado inclusive por intelectuais crentes nos ideais progressistas e nacionalistas do governo Vargas. Alertava que a “cultura política” – expressão da época salientada por Angela de Castro Gomes acerca dos planos educativos do governo ao acesso do “povo à política” – era uma estratégia que, para se atingir a elite, precisaria, na realidade, dos menos favorecidos apenas para se ganhar o voto. A obra retratava, então, uma crítica à crença da unicidade de pensamento e “povo brasileiro”: “O estado novo não pode ser caracterizado como apresentando uma doutrina oficial compacta, isto é, homogênea ao ponto de afastar diversidades relevantes”. (GOMES, 1994, p. 173).

Outros elementos de *Nem Sansão Nem Dalila* podem nos apontar os motivos da escolha cômica e seu caráter necessariamente político. Dentre eles, podemos destacar o enfoque do filme dado ao trabalho da rádio daquele período, no Brasil. Horácio, ainda buscando efetivar-se no poder político com sua peruca “milagrosa”, aponta o desconforto que sente em relação à rádio do lugar. Ele afirma que ela apenas consegue funcionar pelo seu apoio poderoso e exige que ela, ao invés de falar besteiras e colocar músicas, anuncie sempre seu nome – incorporando Sansão – para ganhar votos eleitorais, através de uma campanha e uma propaganda política esculachadas em “prol do povo”. Sobre esta questão, Marilena Chauí explica:

[...] os vários nacionalismos desse período [que se iniciam nos anos de 1930] contaram com a nova comunicação de massa (o rádio e o cinema) para “transformar símbolos nacionais em parte da vida cotidiana de qualquer indivíduo e, com isso, romper as divisões entre a esfera privada e local e a esfera pública e nacional”. [...] Passeatas embandeiradas, ginástica coletiva em grandes estádios, programas estatais pelo rádio, uniformes políticos com cores distintas, grandes comícios marcam esse período como época do “nacionalismo militante”. (CHAUÍ, 2004, p. 20)

Pela propaganda política, muito bem explorada pelo filme, era necessário ser um militante das idéias impostas, visto que essa perspectiva estava diretamente associada à defesa da nação. Portanto, quem não estava de acordo com as idéias governamentais do líder Horácio/Sansão, estava contra o ideal de toda a Gaza. Segundo Mônica Pimenta Velloso:

É nesse período que se elabora efetivamente a montagem de uma propaganda sistemática do governo, destinada a difundir e popularizar a ideologia do regime junto às diferentes camadas sociais. Para dar conta de tal empreendimento é criado um eficiente aparato cultural: O Departamento de Imprensa e Propaganda, diretamente subordinado ao Executivo. [...] Vargas defendera a necessidade de o governo associar o rádio, cinema e esportes em um sistema articulado de “educação mental, moral e higiênica”. (VELLOSO, 2003, p. 157).

Como Vargas, o rei Horácio/Sansão também adota essas medidas como forma de se ter uma melhor aproximação com o público, em especial as camadas sociais mais baixas para se ter uma maior aprovação dentro do âmbito político. Nesse aspecto, semelhante à criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (o DIP) – órgão de controle e manipulação do governo por vias de comunicação de massa – a rádio se torna uma grande aliada do líder de Gaza para se obter o domínio das pessoas. Essas considerações se tornam claras no momento em que, no filme, o barbeiro se dirige à rádio para conferir de perto o programa que ele mandou criar. Segundo a personagem principal da obra, que se enfurece com o locutor da rádio: “Esse cara fala de tudo, menos da minha propaganda política”.

Nesse ínterim, podemos observar que a propagação de um governo populista foi justamente a vontade de Horácio/Sansão ao implantar propagandas. Seus adversários políticos chegam a enfatizar, no filme, que a razão de sua popularidade estava nessa publicidade que o exaltava, enaltecendo seu governo. Eis uma crítica e uma mensagem direta ao público que assistiria a obra para refletirem o sentido

da rádio como forte elemento de manipulação política. A atitude do líder de Gaza em conferir aquilo que era transmitido pode ser comparada à eficácia da criação do DIP por parte de Getúlio Vargas e seus assessores: uma entidade segura que viabilizasse os ideais políticos da centralização do Estado e da busca de confiabilidade total da população em seu governante.

Ainda segundo Pimenta Velloso: “Essa estrutura altamente centralizada iria permitir ao governo exercer eficiente controle da informação, assegurando-lhe considerável domínio em relação à vida cultural do país” (VELLOSO, 2003, p. 158). No filme, podemos observar essa busca de uma formação política específica aos cidadãos de Gaza. A influência por meio da rádio foi de suma importância para a implantação do governo de Getúlio Vargas, que utilizava desse recurso para mascarar uma política de muitos anos de comando, ocultando qualquer rótulo de “autoritário” e “ditador”.

Justamente pelo acesso à vida cultural é que o governo de Vargas sustentava uma “educação política” dos brasileiros. Mas “povo brasileiro”, enquanto discurso e prática daquela ideologia governamental não se ampliava para qualquer pessoa; simbolizava, sobretudo, os trabalhadores do país, que se tornaram ícones da “construção da nação”, do “futuro e do progresso brasileiros”. Representavam soldados em nome dos mandos do Estado para exaltação daquilo que se acreditava ser a grandiosidade nacional.

A demonstração da tentativa em se formar politicamente os trabalhadores brasileiros estava no programa apresentado pelo Ministro do Trabalho de Vargas, Alexandre Marcondes Filho, intitulado “Falando aos trabalhadores brasileiros”. De acordo com Angela de Castro Gomes: “o título resume a intenção do ministro e com isto o veículo escolhido para as emissões” (GOMES, 1994, p. 196). O governo, como no filme, utiliza recursos para atingir as camadas sociais mais baixas e para se autopromover. Na película, de maneira bem debochada, podemos

observar esse ponto por meio do nome do programa do rei: “Votai em Sansão, para um governo de ação”. Com um título bem objetivo, mostra-se a face do autoritarismo do governo na expectativa de formar opiniões com os meios de comunicação de massa.

Em suas falas, Horácio/Sansão dizia: “Trabalhadores de Gaza, a situação política nacional... está uma vergonha! As mamatas andam soltas por aí, todos querem se defender!”. Com esse discurso, imitando os trejeitos de Getúlio Vargas ao se dirigir à população do país, a personagem começa a decretar que se cobrem mais impostos e, nesses termos, o discurso inicial era apenas para encobrir a sua real intenção.

Durante o chamado Estado Novo, momento político do governo utilizado como estratégia de convencimento populacional aliado ao autoritarismo, a aproximação entre o Estado e um “povo brasileiro” idealizado era essencial para que o populismo continuasse sendo esse elo entre eleitores – diga-se de passagem, sobretudo trabalhadores – e o poder público. Em outra cena do filme, Horácio/Sansão afirma: “Ficando estabelecido que todos os dias do ano são feriados, com exceção do dia do trabalho!”, suscitando, por vias cômicas, o que Angela de Castro Gomes apontou como ótima referência dessa aproximação entre o governante e o trabalhador: a determinação dos dias festivos.

Constrói-se, assim, uma sátira explícita à criação de feriados e dias comemorativos pelo governo como estratégia de manipulação e construção de uma memória nacional oficial. Trata-se da consolidação histórica do líder do país como grande herói responsável por criar as leis trabalhistas; um dia representativo do símbolo da melhoria e da valorização da vida do trabalhador e do progresso do Brasil. São questões que ainda nos dizem respeito hodiernamente, porque foram fundamentadas como parte necessária de uma lembrança contínua e anual, coletiva e comum, cristalizadas de tal maneira na vida social que se legitimaram como história: uma parte da história da nação. Segundo Júlio Pimentel:

[...] uma memória coletiva ou história pública determinam ou reiteram uma identidade que pode, muitas vezes, parecer frágil, mas que é continuamente nutrida pelo exercício da lembrança e por sua ligação a temporalidades passadas, a episódios de que não participamos, mas que ilustram um vínculo comum a homens em sociedade.

Na operação histórica, o passado é tornado exclusivamente racional, destituído da aura de culto, metamorfoseado em conhecimento, em representação, em reflexão; na constituição de memória, ao contrário, é possível reincorporar a ele, passado, em um grau de sacro, de mito (PIMENTEL PINTO, 1998, p. 208-209).

O mito Vargas, assim como o mito do esperto Horácio/Sansão estavam, dessa maneira, legitimados como memória. Ao apontar que todos os dias do ano seriam feriado, com exceção do dia do trabalho, *Nem Sansão Nem Dalila* faz uma grande crítica a essas questões, transmitindo ao público que o trabalhador, no governo de Getúlio era, na realidade, lembrado apenas no “Dia do Trabalho”, uma visão interessante de repúdio ao populismo da época, entre tantas outras discutidas nesse artigo, muito embora os produtores do próprio filme tenham mantido o cuidado de afirmar, logo ao início, que a semelhança com a realidade era “mera coincidência”. Todavia, há que se pensar que toda e qualquer mensagem de uma obra-de-arte tem um significado, antes de tudo político.⁵ E após alguns anos de censura, a sátira política e o amplo número de produções de chanchadas no Brasil passaram a ser referência nos anos posteriores, já na presidência de JK. (Cf. VELLOSO, 2002).

De maneira geral, Vargas consegue, em seu governo, atingir as classes sociais imaginadas, fundamentando, ao longo de toda a história, a visão de um governo, que era uma ditadura nos anos de 1930 e 1940, em um ideal político conjunto, de caráter populista, utilizando-se dos meios de comunicação com objetivo de controle e legitimação estatal. Até hoje,

⁵ Segundo o crítico teatral Paulo Francis, “Toda arte é política, a despeito de si própria, ainda que o artista descreva as relações individuais entre duas pessoas numa ilha deserta”. FRANCIS, Paulo. Polêmica interminável – apresentação de Paulo Francis. In: BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969, p. 10.



pensar em governo getulista é estudar a “Revolução de 1930”; o “pai dos pobres e trabalhadores”; o “progresso nacional”.

Talvez, como grande ferramenta para a investigação histórica, cabe ao historiador lançar mão de documentos como esse para repensar criticamente a cristalização de uma memória-histórica brasileira: as chanchadas. Não apenas pelos traços sociais que

nos fazem repensar, mas também pela força como atingiu milhares de espectadores em todo o Brasil. De acordo com, Sérgio Augusto, um de seus principais estudiosos:

Na passarela cinematográfica, só a alegria comandava o espetáculo. Atraindo filas e mais filas de espectadores religiosamente fiéis ao seu humor quase sempre ingênuo, às vezes malicioso e até picante, o filme musical carnavalesco impôs-se como um entretenimento de massa de singular expressividade. Quando encontrou sua forma ideal, os representantes de Hollywood, por estas bandas, ao invés de rir, franziram o cenho. Não era para menos.

De qualquer modo, as chanchadas transpiravam brasilidade por quase todos os fotogramas – e não apenas por colocar em relevo aspectos e problemas do cotidiano de sua claqué, como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoral, a corrupção política, a indolência burocrática. Até quando pretendiam ser meros pastiches de tolices estrangeiras, algo lhes traía a inconfundível nacionalidade. (AUGUSTO, 1989, p. 13, 14 e 16).

Embora de caráter ficcional, foi justamente pela imaginação de artistas e da escolha pelo viés do cômico e do riso que *Nem Sansão Nem Dalila* se torna um ótimo objeto de estudo que não pode ser reduzido somente a uma paródia de uma obra estrangeira. O filme representa esse caráter, antes de tudo nacional, de denúncia sobre os anos de 1950 e as discussões sócio-políticas e culturais do país.

Mesmo assim, dentro da apreciação temática do filme, é possível nos deparar claramente com uma perspectiva cômica da história bíblica de Sansão e Dalila, representada pelo filme de Cecil B. DeMille. De que forma uma personagem trágica – que possui um destino fatal ao contar à Dalila o segredo de sua força, não se firmando na ordem divina e se deixando seduzir por essa figura, responsável por cortar seus cabelos e retirar seu dom – se transforma, pelo filme de Carlos Manga, em uma personagem completamente cômica e “chula”?

[...] a forma de entender estes acontecimentos se faz não apesar da comicidade, mas exatamente a partir dela e com base nela. A comicidade, aqui, não é mero *ornamento*. É uma das formas de conferir concretude ao *pensamento*. Portanto, ter um olhar trágico ou cômico sobre os acontecimentos é, sobretudo, uma forma de *interpretá-los*. [...] Por isso, se num determinado momento histórico, acontecimentos que, socialmente falando, antes eram vistos como trágicos, passarem a ser encarados como cômicos é porque uma importante transformação política ocorreu. A passagem do trágico para o cômico, neste caso, só pode ser explicada a partir da própria história. (RAMOS, 2001, p. 25).

Sem dúvida, é preciso não deixar para segundo plano a análise das chanchadas. Sua grande recepção popular nos demonstra que suas discussões e sua comicidade fazem sentido dentro de seus contextos históricos. As chanchadas produzidas na década de 1950 são obras repletas de exames críticos da sociedade e com uma grande importância histórica para o cinema nacional, revelando problemas políticos e sociais vividos no Brasil. É por essa razão que, em meio a um novo período, em plena década de 1970, momento em que o país passava por grande censura e perseguição governamental é que os intelectuais – parte fundamental da recepção dessas obras fílmicas – desenvolveram novas leituras, compreendendo não apenas a importância das chanchadas como instrumento de discussão política, como também aprofundando a perspectiva do humor enquanto ferramenta para a construção de críticas sociais.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 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.
- CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil – mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- FRANCIS, Paulo. *Polêmica interminável – apresentação de Paulo Francis*. In: BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969. p. 11-15.
- GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. *Cinema brasileiro: 1930-1964*. In: FAUSTO, B. (org.). *O Brasil republicano (economia e cultura – 1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1984. p. 468-496.
- GOMES, Angela de Castro. *A invenção do Trabalhismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- PATRIOTA, Rosângela. *O lugar da tragédia e da comédia na construção do erudito e do popular na tradição literária*. In: IOKOI, Zilda Márcia Gricoli; NODARI, Eunice; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). *História: fronteiras / Associação Nacional de História*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: ANPUH, 1999. p. 832-848.
- PIMENTEL PINTO, Júlio. *Os muitos tempos da memória*. Projeto de História – trabalhos da memória. São Paulo, n. 17, nov. 1998, p. 203-211.
- RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História: do filme como documento à escritura fílmica da história*. In: PATRIOTA, R. & MACHADO, M. C. T. (orgs.). *Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia/UFU: EDUFU, 2001. p. 23-35.
- _____. *Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobrimos a “Chanchada”*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Out./nov./dez. 2005. V.2, ano II, nº4, 2005, p. 1-15.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A dupla face de Jano: romantismo e populismo*. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p. 171-199.

_____. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 145-179.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Site das imagens e enredo do filme: www.adorocinemabrasileiro.com.br

ANEXO

