

# ABACAXIS AZEDOS DIANTE DO MESTRE: AS CHANCHADAS NA CRÍTICA DE CINEMA DE ANTÔNIO MONIZ VIANNA NO *CORREIO DA MANHÃ* (1946-1960)

## SOUR PINEAPPLES IN THE MASTER'S EYES: THE CHANCHADAS IN ANTÔNIO MONIZ VIANNA'S FILM CRITICISM IN *CORREIO DA MANHÃ* (1946-1960)

Isabella Costa Janson Ney<sup>1</sup>  
Paulo Knauss de Mendonça<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objeto de estudo o discurso em torno das chanchadas a partir da crítica cinematográfica, entre as décadas de 1940 e 1960. Busca-se examinar como a crítica de cinema construiu uma visão hostil às comédias pertencentes ao gênero cinematográfico da chanchada. Para isto, foram selecionadas como fontes históricas os escritos de Antônio Moniz Vianna em sua coluna no *Correio da Manhã*, entre os anos de 1946 a 1960. Em relação à metodologia, adota-se a análise de discurso como abordagem, a fim de compreender o lugar de enunciação dos discursos da crítica de cinema na imprensa. Este artigo é fruto das reflexões realizadas na escrita do trabalho de conclusão de curso, que visou examinar as tensões e mudanças nas formas de recepção das chanchadas na história do cinema brasileiro e da crítica cinematográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Chanchada; Crítica de cinema; Cultura cinematográfica; Antônio Moniz Vianna.

**ABSTRACT:** This study focuses on the discourse surrounding *chanchadas* in film criticism between the 1940s and 1960s. It aims to examine how film critics constructed a hostile view of the comedies belonging to the *chanchada* genre in Brazilian cinema. To this end, the writings of Antônio Moniz Vianna in his column for *Correio da Manhã*, published between 1946 and 1960, were selected as historical sources. The methodology adopted is discourse analysis, in order to understand the position from which film criticism was articulated in the press. This article stems from reflections developed during the writing of an undergraduate thesis, which aimed to examine the tensions and shifts in how *chanchadas* have been received throughout the history of Brazilian cinema and film criticism.

<sup>1</sup> Mestranda em História (UERJ). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-1130-2295> E-mail: [isabellacjn@gmail.com](mailto:isabellacjn@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutorado em História (UFF). Universidade Federal Fluminense. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5610-0356> Email: [pauloknauss@id.uff.br](mailto:pauloknauss@id.uff.br)

**KEYWORDS:** Chanchada; Film criticism, Film Culture; Antônio Moniz Vianna.



10.23925/2176-4174.35.2025e72016

Recebido em: 12/06/25.

Aprovado em: 19/06/25.

Publicado em: 20/06/25.

## Introdução

Arrastando multidões para as salas de cinema e arrancando risadas dos mais diversos públicos, um tipo particular de comédia musical, conhecido comumente como chanchada, deu nova vida ao cinema brasileiro das décadas de 1940 e 1950. Carnavalizando situações inusitadas e trazendo à tona personagens que ilustravam tipos populares, as chanchadas estabeleceram um forte vínculo com o público do cinema nacional, deixando profundas marcas na história do cinema de humor brasileiro e da produção audiovisual do país.

As chanchadas, todavia, foram, por um longo tempo, descartadas pelos críticos de cinema, uma vez que eram taxadas como produtos vulgares de pouca qualidade estética e ausentes de conteúdo crítico relevante. Embora essas comédias tenham alcançado um grande sucesso, elas foram severamente atacadas pelas colunas de cinema da época, que chamavam tais filmes pela alcunha de “abacaxis”, remetendo ao trocadilho em que, da mesma forma que a fruta era difícil de descascar, “os filmes seriam ruins de serem vistos” (FREIRE, 2011, p. 67-68).

Diante da problemática entre o sucesso popular e a forte hostilidade às comédias carnavalescas, nosso objeto de estudo incide sobre o discurso em torno do gênero cinematográfico da chanchada à luz da crítica de cinema no Brasil, entre as décadas de 1940 e 1960. Para examinar como a chanchada foi interpretada por um expoente dominante da crítica especializada do período, foram analisados os textos da coluna de Antônio Moniz Vianna, no jornal carioca *Correio da Manhã*. O recorte temporal definido abarcou o período entre 1946, ano da estreia de Moniz Vianna como colunista, até 1960, quando se percebe um declínio da produção de filmes de chanchada.

O artigo será dividido em três momentos. Em primeiro lugar, serão examinadas as origens das chanchadas e suas principais características narrativas, a fim de compreender o surgimento e as transformações na recepção desse gênero ao longo da história do cinema brasileiro. Em seguida, um exame sobre as novas sociabilidades em torno do cinema, como a difusão dos cineclubes e da prática da crítica cinematográfica, se coloca como uma etapa incontornável, uma vez que nos permite compreender a formação de uma cultura cinematográfica no Rio de Janeiro na década de 1950, na qual Moniz Vianna estava inserido.

Por fim, contextualizados os filmes e a prática da crítica cinematográfica, a investigação em torno dos escritos de Antônio Moniz Vianna será apresentada. Através do exame de seus escritos voltados para as chanchadas, foi possível identificar a recorrência de certos enunciados que moldaram seu discurso contrário a esses filmes, a exemplo do atraso técnico do cinema nacional, da denúncia à imoralidade e da defesa do “bom cinema”, em contraponto a esses filmes.

As reflexões presentes foram desenvolvidas ao longo do processo de pesquisa e escrita do trabalho de conclusão de curso. Em síntese, este artigo visa discutir o papel da crítica de cinema na grande imprensa para a conformação de uma particular visão negativa que definiu as chanchadas durante décadas. A partir do estudo empreendido, concluímos que o cinema é um complexo fenômeno social, mediado por práticas de consumo e circulação, nas quais o espectador ganha centralidade no processo de significação da obra. A construção do discurso em torno das chanchadas nos permite, portanto, perceber as tensões e as mudanças históricas no processo de atribuição de sentido aos bens culturais.

## **1. Procedimentos metodológicos**

Antes de mais nada, é imprescindível apresentar brevemente os procedimentos metodológicos adotados, para, assim, esclarecer as escolhas interpretativas que direcionaram o presente estudo. Esta pesquisa possui como corpus documental o conjunto de críticas de cinema escritas por Antônio Moniz Vianna, entre os anos de 1946 a 1960, no jornal carioca *Correio da Manhã*. Trata-se de um estudo voltado às fontes de tipologia textual, mais especificamente aos textos de crítica de cinema veiculados na grande imprensa. Além do recorte cronológico, a delimitação das fontes

também se dá na circunscrição do tema, implicando na seleção das críticas dedicadas aos filmes de chanchada.

A abordagem selecionada foi a análise de discurso, a fim de problematizar o lugar de enunciação dos discursos da crítica de cinema na imprensa, a partir da ideia de formação discursiva. Segundo Michel Foucault, os discursos não possuem unidade entre si e se caracterizam pela dispersão, cabendo ao estudioso descrever esse fator dispersivo e identificar nele um sistema de relações entre “os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas” (FOUCAULT, 2008, p. 43). A formação discursiva, logo, é fruto de um procedimento teórico-metodológico que ordena os discursos, atribuindo regras e sentidos compartilhados que os tornam parte de um mesmo sistema.

Através da análise de discurso, entende-se que o texto de crítica não é apenas um plano de expressão do discurso do cinema, constituindo-se, logo, como manifestação sensível do conteúdo presente em dado universo discursivo (FIORIN, 2012, p. 162). O texto, assim, recria práticas discursivas por meio de processos específicos de composição e procedimentos linguísticos próprios, afetados, por exemplo, pela questão dos gêneros dos discursos (GRANJEIRO, 2005, p. 5). Nesse sentido, o texto da crítica cinematográfica altera o seu próprio objeto, que é, por excelência, o cinema, na medida em que cria novos sentidos e interpretações acerca de seu conteúdo imanente. A crítica de Antônio Moniz Vianna, como será vista, fundamentou um discurso de hostilidade em relação à chanchada, marcando diretamente o reconhecimento tardio desse gênero cinematográfico.

## **2. As origens de um particular gênero de comédia**

*Filmusicais*, comédias musicais, filmes carnavalescos, abacaxis, chanchadas. Todas essas expressões serviram para tipificar um particular gênero que dominou a produção cinematográfica nacional na primeira metade do século XX. Segundo o verbete da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, a chanchada pode ser apresentada enquanto um “gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que melhor sintetiza e define o cinema brasileiro das décadas de 30, 40 e, principalmente, 50, produzido majoritariamente no Rio de Janeiro” (VIEIRA, 2000, p. 117).

Pode-se adicionar nesta definição também as influências do carnaval para a conformação desse gênero. A linguagem carnavalesca não estabelecia apenas o enredo central dos filmes, mas também se configurava como uma “espécie de substrato estético e ponto de referência culturalmente codificado” (VIEIRA, 2003, p. 53), particularizando a chanchada dentro do gênero da comédia. O festejo popular figurava também como aspecto que marcava a estrutura do roteiro e nomeava muito dos filmes desse gênero, como *Este mundo é um pandeiro* (1947), *Carnaval no Fogo* (1949) e *Carnaval Atlântida* (1952), além de estabelecer o próprio calendário para o lançamento destes, promovidos próximos às celebrações anuais do carnaval (FREIRE, 2011, p. 68).

As primeiras comédias musicais, que carregavam as características do que viria a ser o gênero da chanchada, começaram a surgir na década de 1930. Segundo João Luiz Vieira (2003, p. 48), pode-se aferir duas fases distintas para os filmes do gênero, tendo a primeira compreendido os anos de 1930 até meados da década de 1940, caracterizada pelas produções da Sonofilmes e da Cinédia. Nessa primeira fase, a chanchada é marcada por “roteiros esquemáticos e elementares com esquetes e piadas do teatro de revista, do circo e do rádio alternados por números musicais mais ou menos autônomos” (op. cit., 48). Junto à influência teatral, os programas radiofônicos tiveram fundamental importância na conformação das comédias carnavalescas, levando a popularidade dos espetáculos de auditório transmitidos pelas rádios Nacional e Tupi para as salas de cinema.

Já na segunda fase, que vigora entre meados dos anos de 1940 até 1960, João Luiz Vieira (op. cit., p. 48) argumenta que os filmes de chanchada começam a consolidar narrativas mais complexas, introduzindo novas situações dramáticas e personagens distintos, o que desprende os seus enredos dos limites da reprodução dos modelos teatrais e radiofônicos. Embora a dimensão paródica oriunda do universo carnavalesco continue, diversos filmes deixam de lado o festejo popular para tratar outras temáticas em seus enredos, a exemplo de *Matar ou correr* (1954) e *Pé na tábua* (1958). Surgem também as primeiras estrelas nascidas no meio cinematográfico, em contraponto àquelas vindas do rádio, consagrando certos atores em personagens típicos, a exemplo dos tradicionais vilões interpretados por José Lewgoy e Renato

Restier, passando pelas mocinhas vivenciadas por Eliana e Fada Santoro e pelos galãs de Anselmo Duarte e Cyl Farney.

Nesse período, a Atlântida se estabelece como a maior empresa produtora de filmes do gênero, embora não tenha sido a única. Foram nos estúdios da produtora que a chanchada ganha seus moldes narrativos mais consolidados e se torna uma espécie de “marca identitária da empresa”, direcionando seus recursos majoritariamente para a realização dessas comédias (VIEIRA, 2003, p. 49). A produtora ganha maior vulto em 1947, quando Luiz Severiano Ribeiro Júnior, dono da maior cadeia de exibição do país, se torna seu acionista majoritário, fazendo com que a Atlântida domine a cinematografia nacional, em virtude da conveniente conjugação entre distribuição e produção (DIAS, 1993, p. 14).

Para Sérgio Augusto (1989, p. 15), o filme *Carnaval no fogo* (1949) pode ser considerado o exemplo mais bem acabado de uma “chanchada-modelo” da Atlântida. Dirigida por Watson Macedo, a obra agregou referências de diferentes gêneros cinematográficos, introduzindo elementos do romance, da aventura e do filme policial, além do formato já consolidado do humor com o musical, visando atingir o maior número de espectadores possível (FREIRE, 2011, p. 97). De acordo com João Luiz Vieira (2003, p. 50), o sucesso do filme se deve ao ritmo ágil de sua montagem e ao desenvolvimento de uma trama com tons folhetinescos e diálogos radiofônicos, relembrando a primeira fase das chanchadas. *Carnaval no fogo*, com sua trama repleta de perseguições, troca de identidades e trocadilhos, entremeada por números musicais e cenas românticas, sedimenta as características narrativas que viriam a se repetir em diversas outras produções.

Com um grande estúdio e enredos padrões, a chanchada se tornou o gênero de maior bilheteria do cinema nacional entre as décadas de 1940 até o início dos anos de 1960, quando se nota um declínio da produção. Segundo Rosângela Dias (1993, p. 15), a popularidade das chanchadas se deu, sobretudo, pelo forte vínculo entre tais filmes e seu público alvo, composto majoritariamente pela população de média e baixa renda, moradora dos centros urbanos, que se via identificada com o que era visto nas telas, com seus enredos, músicas e personagens. A fórmula de sucesso do gênero era explicada, assim, pela união entre a popularidade com a rapidez nas produções e

seus baixos orçamentos, o que tornou a chanchada um empreendimento com lucros garantidos para as produtoras (VIEIRA, 2003, p. 53).

Apresentadas as principais características desse gênero, é fundamental analisar, então, a historicidade da própria expressão “chanchada”, uma vez que o termo sofreu variações de sentido até chegar na definição esboçada anteriormente. Rafael de Luna Freire (2011, p. 66) examina que o atual reconhecimento da chanchada como uma importante expressão da cinematografia brasileira é fruto de um complexo processo de “generificação”, responsável por conferir a um conjunto de filmes anteriormente desprezados e relacionados à temática carnavalesca o estatuto de gênero autenticamente nacional.

Freire (2011) nota que, a partir da década de 1940, o termo chanchada surge nas folhas da imprensa como um adjetivo pejorativo para caracterizar filmes identificados com vários gêneros, como comédias, romances e musicais, sob uma particular concepção de qualidade. Entre o final dos anos de 1940 e meados de 1960, percebe-se que o termo passou “por um processo de substantivação que, posteriormente, ao longo dos anos 1970 e 1980, o livrou de seu juízo de valor” (op. cit., p. 66-67), possibilitando, assim, sua transformação em categoria genérica, a fim de descrever um conjunto de comédias nacionais sob uma visão valorativa.

Partindo dessa análise, a etimologia do termo chanchada revela o teor depreciativo que caracterizou seus primeiros usos na imprensa, sendo derivada do italiano *cianciata*, que, por sua vez, significa um “discurso sem sentido, uma espécie de arremedo falso, argumento vulgar” (VIEIRA, 2000, p. 117). Essa expressão, que visava enquadrar filmes diversos sob o argumento da vulgaridade, não era o único adjetivo articulado pelos críticos para tal fim, compartilhando funções semelhantes com outros termos, como o já mencionado “abacaxi”.

Dito isso, é importante salientar que os filmes que hoje entendemos como chanchadas, como *Carnaval no Fogo* (1949) e *Carnaval Atlântida* (1952), não eram lançados nem divulgados sob tal alcunha, em virtude do sentido depreciativo do termo. Como argumenta Freire, era sob a categoria de “carnavalesco” que muitos desses filmes eram veiculados nas campanhas publicitárias dos jornais e exibidos nos cinemas, uma vez que “chanchada” nunca serviu como chamada de promoção no período de realização dessas obras (FREIRE, 2011, p. 69). Ainda assim, essas



comédias sofriam grande rejeição por parte da crítica de cinema e intelectualidade do período, que repudiavam a precariedade técnica e o humor vulgar extraído das revistas teatrais que tais obras levavam para as telas do cinema.

Na década de 1960, o termo “chanchada” deixa de ser um adjetivo pejorativo para se consolidar como um substantivo, que foi capaz de englobar, de maneira totalizante e ainda depreciativa, as mais diferentes comédias sob a mesma alcunha. De acordo com Freire (2011, p. 74), o processo de substantivação da chanchada se deu num momento de popularização do termo no vocabulário cinematográfico, que foi articulado, sobretudo, para realizar uma oposição a um novo cinema brasileiro que florescia no período. Abarcando desde os musicais carnavalescos até as comédias de sátira política, como *O homem do Sputnik* (1959), a chanchada se tornou uma palavra para “englobar *genericamente* as produções populares, sobretudo comédias e musicais, anteriores ao Cinema Novo” (op. cit., p. 74). Chamando-a de “pornografia a baixo preço” e “câncer conformista do subdesenvolvimento”, o cineasta Glauber Rocha foi um exemplo dessa postura, tendo analisado a chanchada como uma das principais ameaças a um cinema nacional autêntico, uma vez que tais comédias, segundo sua visão, eram alienantes e vazias de conteúdo crítico (MAIA & AZEVEDO, 2017, p. 108).

A mudança de percepção a respeito das chanchadas começa a ser sentida inicialmente nas reflexões de Paulo Emílio Sales Gomes, crítico e historiador do cinema brasileiro. No ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado em 1973, Paulo Emílio (2021, p. 130) argumenta que as chanchadas foram responsáveis por construir um dos primeiros elos entre o cinema nacional e o seu público, formando uma identidade dos brasileiros com o consumo de filmes que retratavam os costumes e a cultura local. O autor contribuiu para a ressignificação das chanchadas, ao argumentar que esses filmes, na medida em que apresentavam um mundo vivido pelos espectadores, atraíam um grande público, responsável por construir, logo, um importante fenômeno cultural do cinema nacional.

As proposições de Paulo Emílio impulsionaram o processo de reavaliação positiva das chanchadas, excluindo, assim, o juízo de valor inicialmente imputado no seu significado. Nesse sentido, as décadas de 1970 e 1980 presenciaram o aumento de estudos e discussões sobre o tema, envolvendo historiadores, cineastas, críticos e



jornalistas. Importantes são as contribuições de João Luiz Vieira e a publicação do célebre livro *Este mundo é um pandeiro*, de Sérgio Augusto. Essa corrente, ao revalorizar as chanchadas pela ênfase no seu apelo popular, possibilitou novas abordagens aos estudos sobre o tema, imbuindo de historicidade as mensagens, os símbolos e a linguagem característicos dessas comédias.

Foi justamente nesse período em que ocorreu a consagração da chanchada não apenas como gênero cinematográfico, e sim gênero cinematográfico *nacional*. De acordo com Freire (2011, p. 80), os fatores de consolidação do gênero, como a definição de um corpus de filmes, a descrição de suas convenções e a semelhança de suas circunstâncias de produção, foram interpretados à luz da afirmação de sua brasilidade. Embora alguns estudos desse período apresentem indefinições no que tange à definição da chanchada e fragilidades advindas do discurso nacionalista, o autor argumenta que é possível apontar elementos que singularizam a chanchada dentro do gênero do humor, como “a língua brasileira conforme falada e cantada nos filmes”, um tipo de humor autodepreciativo e, sobretudo, a influência do universo cultural do carnaval no enredo e nos aspectos formais dos filmes (op. cit., p. 81).

O título de gênero cinematográfico nacional atribuído à chanchada é reconhecido, hoje, por pesquisadores da área e pelo público interessado no cinema nacional. Esse reconhecimento, no entanto, foi um processo marcado por profundas mudanças nas formas de recepção e interpretação desses filmes ao longo do tempo, como veremos mais adiante com os escritos de Moniz Vianna.

### **3. Cultura cinematográfica no Rio de Janeiro**

No mesmo período em que as chanchadas se tornam grandes sucessos, percebe-se a formação de uma cultura cinematográfica no Rio de Janeiro. Segundo Janet Harbord (2002, p. 5), uma cultura cinematográfica é constituída por práticas sociais e espaços que moldam o fluxo dos filmes, a exemplo dos festivais de cinema, estratégias de produção, canais de distribuição e locais de exibição. Sob tal perspectiva, privilegia-se um entendimento do cinema enquanto fenômeno social, no qual a recepção dos filmes é moldada por diferentes contextos espaciais e práticas de consumo situadas historicamente.

O conceito de cultura cinematográfica também foi empregado para pensar o meio cinematográfico nacional, sendo presente na obra de Paulo Emílio Sales Gomes, como nota Rafael Zanatto (2011). Na perspectiva de Paulo Emílio, esse conceito se relaciona ao vínculo indissociável entre o cinema e a vida social, desenvolvido através de espaços que moldam um “sistema que interliga realizadores, críticos e público” (ZANATTO, 2011, p. 13). Em síntese, pode-se associar à cultura cinematográfica a conformação, sobretudo a partir da década de 1950, de uma rede que contemplava cineclubes, cinematecas, festivais, sistema exibidor, a atividade crítica e as diferentes vertentes intelectuais ligadas à reflexão sobre o cinema, seja na imprensa diária, nas revistas especializadas ou na publicação de livros sobre o assunto. Duas dessas práticas são de nosso especial interesse: o cineclubismo e a escrita da crítica cinematográfica.

Segundo André Gatti (2000, p. 128), o cineclubismo se constitui como um grupo de caráter associativo e legalmente constituído, cujos objetivos centrais são a divulgação, a pesquisa e o debate sobre o cinema. O desenvolvimento do cineclubismo indicou uma nova postura de se relacionar com o cinema, a partir do fomento ao pensamento crítico e coletivo sobre a arte cinematográfica, por meio de discussões e grupos de leitura (BUTRUCE, 2003, p. 118). Assim, a promoção de um espaço público e independente para a exibição de filmes, comumente excluídos do circuito comercial, favoreceu formas de apreciação do cinema direcionadas a um público que desejava um debate mais aprofundado. Os cineclubes, no decurso de suas atividades, criaram revistas, instituições e acervos, além de cursos e seminários sobre a história e a estética do cinema, possibilitando a ampliação de redes de sociabilidade ligadas à reflexão cinematográfica (SALES, 2015, p. 2).

O primeiro cineclubismo brasileiro fundado oficialmente foi o *Chaplin Club*, em 1928, cujo periódico, intitulado *O Fan*, foi considerado uma referência para o desenvolvimento da crítica de cinema no país (GATTI, 2000, p. 128). A difusão da prática cineclubista ganhou força, no entanto, décadas mais tarde, se localizando, principalmente, no eixo Rio-São Paulo. O período entre os anos de 1940 e 1950 representou um contexto de plena efervescência da atividade, no qual se viu a multiplicação do número de cineclubes registrados no país. Destaca-se a criação, em 1948, de um dos mais importantes cineclubes do período, o Círculo de Estudos

Cinematográficos (CEC-RJ), fundado por críticos como Alex Viany, Luiz Alípio Barros e Antônio Moniz Vianna.

Nesse período, o cineclubismo era, nas palavras de André Gatti (2000, p. 128), o “detentor das melhores cabeças pensantes do meio cinematográfico brasileiro, possuidores de uma visão universalista e com profundo engajamento estético”. Isso fazia com que os cineclubes fossem os principais espaços de formação dos quadros da crítica de cinema e os lugares onde ocorreram os primeiros engajamentos de futuros diretores com o cinema, a exemplo de Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade. A prática cineclubista permitiu, portanto, o florescimento de um maior engajamento com o cinema, influenciando não apenas a experimentação de novas linguagens e ritmos por parte dos jovens cineastas, mas impactando também a crítica de cinema, entendida, então, como atividade essencial para a fruição estética e incitação ao debate cinematográfico.

A consolidação da crítica de cinema se situa também na década de 1950, período no qual a imprensa brasileira passa por grandes transformações, em virtude da reorganização e reforma do setor (RIBEIRO, 2000, p. 126). Segundo Alzira Abreu (2008, p. 15), ocorre, nesse período, uma visível mudança de percepção da própria prática jornalística, entendida agora como uma instância objetiva, portanto, com legitimidade para reportar a realidade ao grande público, distanciando-se da fase anterior em que predominava um jornalismo literário, das crônicas e folhetins, e político, de cunho combativo. A transformação na escrita dos textos jornalísticos também impactou os suplementos culturais, sobretudo a crítica cinematográfica, que, segundo Thiago Luiz da Silva (2019, p. 126), “não deixou de sofrer o influxo dessas mudanças, atenuando certo beletismo então dominante em favor de uma maior objetividade avaliativa”, favorecendo a clareza dos métodos de avaliação crítica e uma linguagem mais precisa.

Entre as décadas de 1940 e 1950, a crítica cinematográfica no país apresentou dois formatos característicos: a crítica de cunho ensaístico, presente em revistas especializadas como a *Revista de Cinema*, *Filme* e *Anhembi*, e de orientação para consumo, o modelo dominante que ocuparia a imprensa diária. Embora possuíssem diferenças visíveis de estilo e linguagem, Thiago Luiz da Silva (2019, p. 144) argumenta que essa divisão não deve ser vista com rigidez, uma vez que existiam

críticas de orientação para o consumo nas revistas e os jornais também podiam abrigar ensaios. Em virtude da dificuldade em manter projetos editoriais independentes, a grande imprensa também abarcou reflexões estéticas e discussões conceituais em suas páginas, consolidando um formato híbrido da crítica entre a orientação de consumo – mais objetiva e enxuta – e o ensaio – em que se verificava com maior clareza a marca autoral dos textos.

Nesse período, grandes veículos de comunicação como *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã* começaram a estabelecer colunas fixas de cinema em suas seções culturais, o que popularizou o gênero da crítica cinematográfica no país. De acordo com Silva (op. cit., p. 148), o crítico do jornal tinha como função institucional “orientar o leitor, ajudá-lo a decidir o que e como consumir entre a oferta dos bens simbólicos em circulação”, exigindo dele o poder da síntese e a capacidade avaliativa capaz de mobilizar o leitor a assistir ou não determinada obra. Além disso, o crítico do jornal, em razão de sua vinculação institucional e de sua inserção no debate público, buscava se colocar numa posição distinta dos demais espectadores, o que o eleva a uma postura de autoridade em relação à mediação da dita sétima arte ao público leigo. A construção dessa legitimidade foi atravessada pelo estabelecimento de regras gerais e critérios avaliativos compartilhados entre os profissionais do meio, tornando o crítico “o dono da voz autorizada, e apenas ele, sob a força da assinatura, é reconhecido pelo leitor que busca, em geral, uma opinião isenta e pessoal sobre o filme que viu ou que pretende ver” (op. cit., p. 149).

O processo de conformação da crítica nas páginas da imprensa foi perpassado tanto por antagonismos, quanto pela criação de vínculos entre sujeitos com percepções estéticas e políticas similares. Em célebre artigo, Fábio Lucas (1955), um crítico contemporâneo da década de 1950, sustentou que a crítica de cinema poderia ser dividida em dois grupos, os “esteticistas” e os “críticos-históricos”, ideia recuperada pela historiografia recente, com destaque para o livro de Arthur Autran (2003). Essa divisão diz respeito à maneira que cada grupo se colocava diante da recepção dos filmes, caracterizados, respectivamente, pela primazia dos atributos formais de um filme e, em contraponto, pela valorização do conteúdo das obras analisadas, sobretudo daquelas com possibilidade de interpretação crítica da realidade (AUTRAN, 2003, p. 119).

A dicotomia entre “esteticistas” e “críticos-históricos”, no entanto, se mostrou insuficiente para abarcar a complexidade do processo interpretativo e, como escreve Leandro Mendonça (2009, p. 18), “mesmo o crítico que acredita estar apenas avaliando esteticamente uma obra e trazendo à tona tão-somente o específico da arte cinematográfica, também age politicamente”. Essa crítica também foi pontuada por Thiago Luiz da Silva (2019, p. 13), o qual afirma que tal esquema impossibilita compreender os modos como os filmes foram efetivamente avaliados em seu tempo, já que os críticos mobilizaram, de maneira não excludente, os elementos da forma e do conteúdo em suas interpretações, através de diferentes concepções sobre o cinema.

Era dentro desse contexto de efervescência do debate cinematográfico e consolidação da crítica de cinema na grande imprensa que Antônio Moniz Vianna escrevia sua coluna e tecia sua particular visão em torno das chanchadas.

#### **4. O mestre diante dos abacaxis: o discurso de Antônio Moniz Vianna sobre as chanchadas**

Figura controversa e, ao mesmo tempo, reverenciada, Moniz Vianna se destacou como um dos grandes nomes da crítica cinematográfica brasileira, ao longo dos 28 anos em que escreveu no *Correio da Manhã*. A atuação de Vianna ultrapassou em muito as páginas da imprensa tradicional, tendo se engajando em diferentes esferas do campo cinematográfico, como na formação de cineclubes e acervos, como o da Cinemateca do MAM-RJ, e na organização de inúmeros festivais de cinema (CUNHA, 2000, p. 563). Não foi à toa que personalidades, como o cineasta Cacá Diegues e o crítico Paulo Perdigão, o chamaram, respectivamente, de um dos “grandes educadores do cinema brasileiro” e de “mestre, padrinho de nossa vocação” (FILME CULTURA, 1985, p. 38 & p. 29).

Em torno de seus posicionamentos e do reconhecimento entre seus pares, afirma-se o lugar de Moniz Vianna como um intelectual do campo da crítica cinematográfica, o que nos mobiliza a recuperar parte de sua trajetória biográfica, a fim de compreendermos sua figura (SIRINELLI, 2003, p. 294). Oriundo da elite baiana, Antônio Moniz Vianna nasceu em 11 de maio de 1924, na cidade de Salvador, e faleceu em 2009, no Rio de Janeiro, cidade na qual morava desde os 11 anos de idade. Em 1943, Vianna ingressou na faculdade de medicina, se formando no ano de

1948, tendo se dividido por mais de duas décadas entre as colunas de cinema e os consultórios. Segundo Thiago Luiz da Silva (2019, p. 128), o perfil de Moniz Vianna se assemelhava ao de muitos críticos do período, oriundos de profissões liberais, como a medicina e o direito, uma vez que a carreira de crítico não gerava rendimentos suficientes para exercê-la exclusivamente.

Ao longo de sua carreira, Vianna analisou cerca de seis mil filmes, assinando a coluna de cinema de 1946 até 1974, ano de fechamento do *Correio da Manhã* e também de sua aposentadoria do ofício da crítica (CUNHA, 2000, p. 563). A crítica de Moniz Vianna unia uma carga erudita, através da apresentação de conceitos específicos do campo cinematográfico, como os de montagem, ritmo e enquadramento, com a tendência expressa das publicações diárias, caracterizada pela excessiva adjetivação e escrita enérgica (SILVA, 2019, p. 209).

A construção do discurso hostil às chanchadas perpassou as críticas, artigos de opinião e notas publicadas por Moniz Vianna em sua coluna no *Correio da Manhã*, o que consolidou publicamente o sentido depreciativo que definiu as comédias populares do período. Os textos do crítico agregam um conjunto de enunciados em comum, permitindo analisá-los como parte de uma mesma formação discursiva (FOUCAULT, 2008, p. 43), conformada pelo ataque a objetos específicos, que, no caso, eram as chanchadas e as circunstâncias que possibilitaram a sua produção em massa e seu sucesso.

Ao longo da pesquisa, deparou-se, em primeiro momento, com a recorrência da denúncia aos problemas técnicos das chanchadas, como o som, a fotografia e a fragilidade dos roteiros. Em 30 de abril de 1946, ainda nos primeiros meses de ofício, o crítico dividiu sua coluna para o exame de dois filmes: a fita estadunidense *Do Mundo Nada se Leva*, de Frank Capra, e a comédia nacional *Caídos do Céu*, dirigida por Lulu de Barros. A diferença no tratamento dado entre as duas obras é explícita e Moniz Vianna não poupa elogios ao primeiro, afirmando que “os filmes de Capra quando não constituem verdadeiras obras primas, são sempre bons espetáculos” (CORREIO DA MANHÃ, 1946, n. 15.793, p. 11). Para o filme nacional, por outro lado, o desprezo não é poupado:

Se “Jardim do Pecado” é péssimo, não há adjetivo para o atual espetáculo do Cine São Carlos, que é o filme mais desprezível que já se fez em todo mundo.

Nada há que não mereça inteira desaprovação em “Caídos do Céu”. O espectador sofre durante todos os instantes de sua exibição (CORREIO DA MANHÃ, 1946, n. 15.793, p. 11).

Ao comparar com *Jardim do Pecado*, outro filme nacional, o comentário sobre *Caídos do Céu* reforça a oposição entre a produção estrangeira e a brasileira na coluna de Moniz Vianna. Tal oposição é construída, sobretudo, pela ênfase na precariedade técnica característica das produções nacionais, o que, segundo o crítico, as tornava inferiores ao lado dos filmes estrangeiros. O trecho destacado é seguido de um comentário criticando a gravação sonora do filme, que teria ultrapassado todos os erros técnicos possíveis. Esse mesmo problema aparece com constância na coluna do crítico, a exemplo da crítica à comédia *Este Mundo é um Pandeiro*, no qual contestou que “muitas vezes as palavras não coincidem com os movimentos labiais” (CORREIO DA MANHÃ, 1947, n. 16.036, p. 11).

Nos escritos de Moniz Vianna, as razões do atraso crônico do cinema nacional não se situavam no sufocamento causado pela pressão do mercado exibidor, empenhado na distribuição de filmes estrangeiros, nem pelos escassos investimentos vindos de setores privados, que, caso contrário, poderiam reverter essa situação. De acordo com Leandro Mendonça (2009, p. 105), há um evidente vínculo entre estética e técnica na percepção de Vianna sobre cinema e, logo, a solução para tais problemas técnicos viria a partir da transposição do modo de produção do cinema americano para o brasileiro, o que geraria, em um movimento duplo, a superação da precariedade técnica e a melhoria da qualidade estética.

Era comum que as críticas acerca das chanchadas terminassem em um diagnóstico sobre a situação da produção cinematográfica do país, fazendo com que a análise de cada filme nacional tornasse uma avaliação do cinema nacional como um todo (LUCAS, 2011, p. 233). A conclusão da crítica de *Caídos do Céu*, tratada anteriormente, é ilustre, na medida em que o crítico afirma que “Por muitas razões os filmes brasileiros não se prestam a uma crítica exaustiva. Pode-se resumir tudo em poucas palavras. Tudo se coloca em igual nível e este é péssimo” (CORREIO DA MANHÃ, 1946, n. 15.793, p. 11). A soma dos defeitos da obra analisada, assim, refletia de maneira geral todas as obras nacionais, que, em virtude da pouca qualidade, não exigiam análises mais detalhadas.



O drama crônico da produção cinematográfica era resultado, dentre outros fatores, da precariedade técnica vivenciada no país, que era destituído de laboratórios mais sofisticados e de uma aparelhagem moderna. Nos escritos de Moniz Vianna, não era apenas a técnica que colocava os filmes nacionais em um patamar inferior, era também a inação dos cineastas brasileiros, que apelavam de forma desonesta para o plágio, como acusou enfaticamente as comédias *Falta Alguém no Manicômio* (CORREIO DA MANHÃ, 1948, n. 17.076, p. 14) e *Matar ou Correr* (CORREIO DA MANHÃ, 1954, n. 18.917, p. 13).

Segundo o crítico, a falta de recursos não deveria inibir um cineasta de realizar um bom filme, a exemplo de diretores europeus, como Marcel Carné e Roberto Rossellini, que, em plena guerra, conseguiram entregar obras com qualidade artística. Seguindo tal argumento, o problema do cinema nacional estaria vinculado, então, a “incapacidade intelectual, o poder de criação inteiramente nulo e o delírio de recolher uma boa renda com um mínimo esforço”, o que submeteria “o cinema no Brasil à categoria de sub-arte” (CORREIO DA MANHÃ, 1948, n. 16.336, p. 11). As chanchadas eram desprezadas não apenas em virtude de suas fragilidades técnicas, a exemplo dos problemas de gravação e da precariedade dos estúdios, uma vez que era possível fazer arte com escassos investimentos. O problema se colocava, logo, em relação a incompatibilidade dessas comédias com a concepção do crítico sobre a definição em torno de um “verdadeiro” cinema.

Chega-se, nesse sentido, ao segundo aspecto que conformou o discurso de Moniz Vianna sobre as chanchadas: a contraposição dessas comédias ao que o crítico definia como um “bom cinema”. A negação do estatuto de arte ao cinema nacional pode ser analisada como um sintoma do discurso moralista que orientou a crítica de cinema do período, que buscava ser a legítima mediadora dos valores da arte cinematográfica ao grande público. O argumento da precariedade técnica se mistura com as acusações da vulgaridade das chanchadas, já que o primeiro era consequência direta de uma forma espúria de se fazer cinema no país, evidenciando novamente a ligação intrínseca entre técnica e estética presente na visão de Moniz Vianna (MENDONÇA, 2009, p. 105).

Segundo Leandro Mendonça (2009, p. 18), a crítica cinematográfica se constituiu como o *lôcus* privilegiado para a construção da ideia de “bom cinema”, na

medida em que é a instância instituidora das gradações que permitem definir o que é um cinema de arte. As reflexões de Howard Becker (2010, p. 130) também corroboram para esse argumento, entendendo que a crítica, através de um discurso de teor moralista, constrói cânones, com o intuito de inserir a arte em uma dada tradição, o que acaba por relegar certos produtos a um estatuto de não artístico. Moniz Vianna elabora seu discurso sobre as chanchadas a partir de uma rígida régua de valores, cooptando argumentos em prol de uma dita arte cinematográfica com alegações hostis à proximidade dos filmes com expressões da cultura popular.

As chanchadas, em virtude de seu apelo popular e do resgate de tradicionais manifestações culturais do povo, como o circo, relembram, em certa medida, os primórdios do cinema, cujo atrativo principal era o de oferecer um divertimento de massas. A elevação do cinema à “sétima arte” e o desenvolvimento do discurso sobre a estética cinematográfica acabaram por obscurecer a origem popular das primeiras exhibições do cinematógrafo, rebaixando o gênero cômico dentro da tradição artística (RAMOS, 2005, p. 5). As comédias populares foram, assim, relegadas ao posto de mercadorias baratas e destituídas de valor artístico, sendo vistas como fáceis instrumentos de manipulação da Indústria Cultural (ADORNO & HORKHEIMER, 2014, p. 102). Essa perspectiva, ao destituir a capacidade de discernimento das camadas populares na recepção dos produtos culturais, culminou em uma visão elitista presente em certa tradição intelectual (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 104).

Percebe-se que a perspectiva de Moniz Vianna sobre o cinema foi marcada pelo desprezo ao público que consumia as chanchadas. O alcance popular provocado pelo gênero era visto com asco, chegando ao ponto do crítico culpar a comédia *Os Três Vagabundos*, dirigida por José Carlos Burle, por ser “responsável pela invasão de gente do morro que vem sofrendo, entre outros, os bairros de Copacabana, Ipanema e Leblon” e saber cortejar esse público, oferecendo duas vezes ao ano “as aventuras mais infantis e mais idiotas” (CORREIO DA MANHÃ, 1952, n. 18.310, p. 9). Em outra ocasião, a comédia musical *Rio Fantasia*, de Watson Macedo, foi mencionada em uma nota que ressaltava, dentre tantas vantagens usufruídas pelo cinema nacional, o “analfabetismo de 65% da população” pelo sucesso desse tipo de filme (CORREIO DA MANHÃ, 1957, n. 19.618, p. 75). Esses exemplos evidenciam tanto o menosprezo pela popularidade das chanchadas, que levava os mais pobres

aos cinemas de bairros de elite, quanto a desqualificação desse público, rebaixado à mera passividade e ignorância, em virtude do consumo dessas obras.

Para o crítico, o desenvolvimento de um bom cinema estava diretamente ligada à formação de um público letrado e consciente dos procedimentos de produção de um filme e dos aspectos internos de sua linguagem. A partir desses conhecimentos, desenvolvidos sobretudo em espaços voltados para a reflexão cinematográfica, como cineclubes e cinematecas, o espectador ideal seria capaz de reconhecer as qualidades de uma obra e, também, repudiar aquelas destituídas de um caráter artístico. O sucesso dessas comédias, logo, estava longe de ser um possível parâmetro crítico para Vianna e, como examina Leandro Mendonça, havia até mesmo uma certa “desconfiança em relação à opinião do público como fonte de análise” (MENDONÇA, 2009, p. 27). O crítico chegou, certa vez, a repreender os espectadores pelo consumo de comédias como *Esta é Fina*, tendo o público “sua parcela de culpa no aparecimento de ‘filmes’ assim desertos de inteligência, por não repudiá-los” (CORREIO DA MANHÃ, 1948, n. 16.352, p. 11).

Essas ideias se inscrevem naquilo que Mendonça (2009, p. 97) chamou de “pedagogia do olhar”, um dos princípios norteadores da concepção de cinema de Moniz Vianna. Em outras palavras, a apreciação do cinema, entendido como uma arte com regras particulares, exige a erudição, que deveria ser alcançada pelo estudo de seus princípios e cânones, possibilitando, portanto, a construção de um olhar crítico diante dos filmes. Como crítico de cinema, Vianna tinha a função de educar os seus leitores, já que ocupava uma posição distinta daqueles que possuíam pouco ou nenhum conhecimento sobre o cinema.

Todos os sujeitos envolvidos com o cinema, desde a realização dos filmes até a recepção deles, deveriam ler sobre cinema, conhecer os clássicos e os aspectos formais das obras. Por isso mesmo, Vianna buscou sugerir leituras e introduzir conceitos específicos do campo nas suas colunas, que tinham grande alcance de público, a fim de divulgar as noções básicas que possibilitam a concepção e a interpretação de um filme. A título de exemplo, para o tão criticado *E o Mundo se Diverte*, o crítico recomendou alguns livros, como o “Tratado de Realização Cinematográfica” de Lev Kuleschov, para os seus realizadores evitarem novos erros básicos no script e na direção (CORREIO DA MANHÃ, 1949, n. 17.160, p. 11). O

cinema nacional, predominantemente marcado pelas chanchadas, só poderia ser desenvolvido, portanto, se os responsáveis pela realização dos filmes deixassem de lado a improvisação, denunciada diversas vezes pelo crítico, e adotassem o estudo dos princípios elementares da sintaxe cinematográfica.

A concepção de “bom cinema” nos escritos de Moniz Vianna destoava profundamente da realidade cinematográfica nacional daquela época. Na visão do crítico, os produtores e cineastas brasileiros não realizavam cinema, mas eram, na verdade, “fazedores de abacaxis”, como escreveu na crítica ao filme *Matar ou Correr* (CORREIO DA MANHÃ, 1954, n. 18.917, p. 13). Não foram poucos filmes que ganharam a alcunha de abacaxi, a exemplo do “super-abacaxi” *Nem Sansão Nem Dalila* (CORREIO DA MANHÃ, 1954, n. 18.736, p. 65) e do “abacaxi mais azedo que os piores do Lulu de Barros” *A Dupla do Barulho* (CORREIO DA MANHÃ, 1954, n. 18.892, p. 11). Em dado momento, o crítico ironizou essa expressão, indagando por que uma fruta tão saborosa como o abacaxi foi escolhida para nomear coisas tão disformes, que “ninguém sabe o que são, mas que não são coisas boas” (CORREIO DA MANHÃ, 1956, n. 19.467, p. 73). Havia uma compreensão, logo, de que não se produzia verdadeiro cinema no Brasil, mas somente “abacaxis”, que se resumiam a folias carnavalescas e tramas baratas.

Para além da crítica à precariedade técnica e a defesa de um ideal particular de cinema, os escritos de Moniz Vianna se caracterizam também pela denúncia à suposta imoralidade levada às telas pelas chanchadas. Essas comédias eram condenadas de um ponto de vista moral, no que tange aos costumes e ideais de comportamento vigentes. Os diálogos dúbios e o humor pícaro, característico da linguagem carnavalesca, eram repreendidos pelo crítico, uma vez que eram elementos indignos e maculavam a decência exigida pela arte do cinema. Em um pequeno artigo intitulado “Cinema e Pornografia”, Moniz Vianna associou o cinema nacional à pornografia, exigindo uma ação eficaz das autoridades para coibirem produções ao nível de *É Prá Lá de Boa*, de Lulu de Barros. O crítico interpelou:

A censura, não fosse ela tão sectária e estúpida, competia pôr um paradeiro às pornografias celuldificadas que infestam nossas telas, não lhes atribuindo o esperado e famoso carimbo de “boa qualidade”. Preferem, entretanto, os respeitáveis censores proibir e mutilar obras de valor artístico indiscutível, julgando desempenhar sabiamente o papel de guardiões da moralidade brasileira (CORREIO DA MANHÃ, 1949, n. 17.154, p. 13).

O apelo à censura evidencia uma oposição aos filmes que “infestam nossas telas”, merecedores da censura, com aqueles que possuem um “valor artístico indiscutível” e injustamente sofreram intervenções da censura. As comédias populares eram taxadas como “pornografias celuldificadas”, marcadas por uma vulgaridade tamanha que mereciam a censura. Quase dez anos mais tarde, o filme *Rio Fantasia* também seria alvo do mesmo tipo de argumento, que denunciava a omissão da censura em relação às “indecências” exibidas nos cinemas brasileiros, como aquela em cartaz (CORREIO DA MANHÃ, 1957, n. 19.618, p. 75).

As influências do teatro de revista e do carnaval na conformação do gênero eram repudiadas por Moniz Vianna também a partir desse discurso moralista. A aproximação entre os filmes e as revistas teatrais era denunciada pelo crítico, sendo essas últimas as culpadas por levarem às telas do cinema a picardia do humor de duplo sentido e os péssimos atores. Em certa ocasião, o crítico ironizou que nem para os “necessitados da classe de diversão encontrada nos teatros da Praça Tiradentes”, que toleram o mais baixo tipo de humor, ele recomendaria o filme *E o Mundo se Diverte* (CORREIO DA MANHÃ, 1949, n. 17.160, p. 11). A Praça Tiradentes era a região do centro do Rio de Janeiro onde se concentrava a maior parte dos teatros e dos entretenimentos musicais na primeira metade do século XX. Eram frequentes referências aos espetáculos da Praça Tiradentes nas críticas sobre as chanchadas, sobretudo com o objetivo de rebaixar os filmes do gênero ao que era considerado um divertimento vulgar e barato oriundo das revistas teatrais.

O carnaval, que se tornou mais tarde um dos elementos mais característicos na definição do gênero das chanchadas, sofria também grandes reprimendas. A postura de Moniz Vianna diante dos “barulhentos carnavalescos” pode ser sintetizada na introdução à análise do supracitado *Este Mundo é um Pandeiro*:

Produzidos às pressas, sem o necessário cuidado técnico ou o mínimo apuro artístico, aparecem, por ocasião do tríduo de Momo, com precisão cronométrica, filmes nacionais de origens as mais diversas. A finalidade exclusiva de tais realizações, invariavelmente de valor reduzidíssimo, parece ser a exploração da popularidade das músicas carnavalescas e de seus intérpretes (CORREIO DA MANHÃ, 1947, n. 16.036, p. 11).

A partir desse trecho, é possível retirar alguns aspectos marcantes do olhar do crítico sobre a presença do universo carnavalesco nas chanchadas. Em primeiro lugar, o descuido técnico, causado pela rapidez nas produções, também foi assinalado no comentário sobre o clássico do gênero, *Carnaval no Fogo*, que foi apresentado como mais um “filme de carnaval feito às pressas, sem nenhuma preparação” (CORREIO DA MANHÃ, 1950, n. 17.453, p. 34). Esse aspecto se associa também à estratégia desenvolvida pelas produtoras de lançar essas comédias, com “precisão cronométrica”, em todo feriado de carnaval, se tornando um padrão comercial seguido em toda década de 1950, que era percebido pela crítica de cinema. As fragilidades técnicas, o comercialismo e a exploração vulgar dos elementos carnavalescos aparecem novamente e conformam, assim, uma visão profundamente depreciativa sobre essas comédias populares.

Essa passagem da crítica ao filme *Este Mundo é um Pandeiro* condensa os três enunciados explorados e possibilita a compreensão do modo como Vianna interpretava as chanchadas. Para o crítico, a defesa de uma forma ideal de consumo e realização de filmes se colocava de forma incompatível com o contexto brasileiro, marcado pelo enorme sucesso das chanchadas e por sua produção em massa. As influências do carnaval e das revistas teatrais nessas comédias eram veementemente combatidas pelo crítico, cujo anseio era expurgar qualquer elemento que julgasse estranho à arte cinematográfica. O público do cinema brasileiro, longe de rejeitar tais filmes, enchia as salas para acompanhar os novos lançamentos, demonstrando interesse na forma bem-humorada como as chanchadas representavam a realidade.

## 5. Considerações finais

A construção do discurso de Antônio Moniz Vianna em torno das chanchadas ilustra como a crítica cinematográfica se coloca como uma prática social, responsável por moldar uma determinada percepção da realidade. Para os fins desta pesquisa, mostrou-se como os escritos desse crítico contribuíram profundamente para a conformação de uma determinada visão sobre o cinema nacional, na qual as chanchadas eram o símbolo máximo do atraso sofrido pela produção cinematográfica do período. O discurso mobilizado por Moniz Vianna colaborou, assim, para a consolidação da imagem depreciativa da chanchada, marcando o debate

cinematográfico de então e influenciando as formas de recepção e avaliação desses filmes. O prestígio de Vianna no meio cinematográfico foi determinante para a difusão dessa visão, evidenciando a correlação entre o lugar social ocupado pelo enunciatador e o poder dos discursos para a legitimação de certos juízos de valor e hierarquias dentro do campo cultural.

Por meio do exame de suas críticas voltadas às chanchadas, publicadas entre os anos de 1946 e 1960, é possível apontar para a existência de uma formação discursiva, uma vez tais críticas se estruturam por um sistema de princípios, enunciados e estratégias comuns. De acordo com Michel Foucault (2008, p. 42), a problemática da dispersão dos discursos pode ser enfrentada pelo reconhecimento de certas regularidades discursivas, possibilitando analisar os enunciados recorrentes através de suas correlações. Em primeiro lugar, todos os escritos examinados possuem como seu objeto principal a chanchada, a partir de uma valoração negativa que a qualificava como um produto inferior e merecedor de diferentes tipos de represálias, como a censura e o boicote. Essa qualificação se embasava em enunciados recorrentes, como a denúncia à precariedade técnica e à vulgaridade, que, juntos, criaram um repertório de referências e símbolos que caracterizaram uma forma específica de se analisar as chanchadas, mediante o reforço de seu sentido depreciativo.

A enunciação do discurso de Moniz Vianna era feita de modo a reforçar a postura de autoridade do crítico como o verdadeiro mediador dos valores da sétima arte ao público leigo. Os argumentos em defesa do “bom cinema” eram articulados sob um tom moralista, imputando o estatuto artístico a alguns filmes em detrimento de outros, o que era legitimado por sua inserção no debate público em um imponente jornal. O repúdio às chanchadas estava alicerçado a sua concepção do cinema como arte, que tendia a ser ameaçado pelo contato com elementos externos à linguagem da arte cinematográfica, como aqueles oriundos do universo carnavalesco. A sua autoridade se impunha também através de estratégias de oposição, usando expressões como “abacaxi” para caracterizar esses filmes como destituídos de valores artísticos e desqualificando o público das chanchadas, que era visto como alheio ao verdadeiro cinema.



Com base nas relações entre a chanchada e a crítica de cinema, a análise da coluna de Antônio Moniz Vianna possibilitou o reconhecimento dos enunciados mais recorrentes em sua percepção sobre as chanchadas, permitindo associá-las como parte de uma formação discursiva. Sob as denúncias em torno da precariedade técnica, da vulgaridade e da ausência de qualidades artísticas, esses filmes foram desqualificados e relegados às margens dos debates cinematográficos no país, até a sua reabilitação a partir do final da década de 1970. Estudar a construção do discurso hostil sobre as chanchadas se torna, portanto, fundamental para a compreensão das transformações nas formas de recepção ao longo do tempo, imbuindo de historicidade o termo que, hoje, denomina um gênero cinematográfico reconhecido pelo público como pertencente a uma fase incontornável da história do cinema brasileiro.

### Referências bibliográficas

- ABREU, Alzira. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ABREU, Alzira (org.). **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. IN: **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 99-136.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a Chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUTRAN, Arthur. **Alex Viany: crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil. Esboço de uma história. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, jan/jun 2003.
- CUNHA, Ângela Regina. VIANA, Antônio Moniz. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. **O Mundo como Chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- DIEGUES, Carlos. Moniz Vianna, herói de John Ford. **Filme Cultura**. n. 45, março de 1985.

FIORIN, José Luiz. “Da necessidade da distinção entre texto e discurso” IN: BRAIT, Beth; SOUZA, Maria Cecília Silva e (orgs.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012, pp. 145-165.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREIRE, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. **Revista Contracampo**, Niterói - RJ, n. 23, dez. 2011.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: **Cinema e Política**. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2021.

GRANGEIRO, Cláudia Rejanne Pinheiro. “A propósito do conceito de formação discursiva em Michel Foucault e Michel Pêcheux”. In: **II SEAD - Seminário de Análise do Discurso**, 2005, Porto Alegre. Anais do II SEAD. Porto Alegre, 2005.

HARBORD, Janet. **Film cultures**. Londres: Sage, 2002.

LUCAS, Fábio. Sobre a crítica de cinema. **Revista de Cinema**, Belo Horizonte, n. 18, setembro de 1955, pp. 29-32. Disponível em: Hemeroteca Digital (BN).

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Por amor ao cinema - história, crônica e memória na invenção de um certo olhar. **Projeto História (PUCSP)**, v. 42, p. 227-248, 2011.

MAIA, Guilherme; AZEVEDO, Euro Prêdes de. Quanto vale uma chanchada? Disputas conceituais e valorativas em torno das comédias cinematográficas brasileiras (1940-1950). **Brasiliana - Journal for Brazilian Studies**, vol 6, n. 1, dez. 2017.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MENDONÇA, Leandro. **A crítica de cinema em Moniz Vianna**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2009.

PERDIGÃO, Paulo. Moniz Vianna, crítico de choque. **Filme Cultura**. n. 45, março de 1985.

RAMOS, Alcides. Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobindo a ‘Chanchada’. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 2, n. 4, pp. 1-15, 2005

RIBEIRO, Ana Paula. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 360 p., 2000.

SALES, Priscila. O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica. In: **XXVIII Simpósio Nacional de História - Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios**, 2015, Florianópolis/SC

SILVA, Thiago Luiz Turibio da. **A institucionalização da crítica de cinema no Brasil - discursividade, métodos, controvérsias (1941-1960)**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 366 p., 2019.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. IN: RÉMOND, René (org.). **Por uma História Política**. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, pp. 231-271.

VIEIRA, João Luiz. Chanchada. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 117.

VIEIRA, João Luiz. O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 45-62, jan./jun. 2003.

ZANATTO, Rafael Morato. **Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e formação do cinema brasileiro (1940-1977)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP). Assis, 549 p., 2018.

## JORNAL

**Correio da Manhã** (1946-1960), Rio de Janeiro.