

— HELENA DE TRÓIA NO CINEMA NACIONAL?!
— O SENHOR SE ADMIRA!?
— NÃO, NÃO, ABSOLUTAMENTE...

MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO
Departamento de Filosofia
Universidade Federal de Minas Gerais

Para a Filomena Hirata,
aluna de Paulo Emílio Sales Gomes

Resumo: *Este breve artigo comenta alguns aspectos do filme Carnaval Atlântida (1952), cujo argumento é a intenção de adaptar a história de Helena de Tróia para o cinema brasileiro, e trata da recepção da literatura dramática no cinema e das peculiaridades de produzir grandes clássicos no cenário do cinema nacional.*

Palavras-chave: *Carnaval Atlântida, chanchada, adaptação.*

“O cinema, como dizia o Buñuel, não é uma arte para ser praticada por latinos, e eu perguntei-lhe “E o “senhor”? “Não, eu sou um amador””. A informação de Glauber (ROCHA, 1985, p. 249), relatada em uma entrevista dada a João Lopes, incluída no final de *O século do cinema* (*idem*, p. 246), com o título “A passagem das mitologias”, pareceu-me apropriada para iniciar este texto, que é um breve comentário ao filme *Carnaval Atlântida*. Essa comédia musical, produzida pela Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, teve argumento de Berliet Jr. e Victor Lima, que também fizeram roteiro com José Carlos Burle, o diretor. O argumento é a tentativa de produção de um épico sobre Helena de Tróia, pela Acrópole Filmes, de propriedade do produtor Cecílio B. de Milho.¹

¹ Lembremo-nos que os dois filmes até então realizados sobre Helena eram o de Manfred Noa, *Helena*, de 1924 (um épico que ficou perdido e foi restaurado em 2000. Veja COELHO, 2011) e a divertida comédia de Aleksander Korda, *A vida privada de Helena de Tróia* (do qual existe apenas uma parte, no BFI, em Londres).

Carnaval Atlântida começa com dois amigos, Miro (Grande Otelo) e Piro (Colé), que haviam escrito um argumento para o estúdio do Dr. Cecílio (Renato Restier), propondo a encenação de uma chanchada carnavalesca. Recusada a proposta, que foge completamente ao interesse de fazer um épico sobre a famosa espartana, eles são admitidos como empregados pela Acrópole Filmes, porém, como faxineiros. Para auxiliar na adaptação da história de Helena, o produtor contrata um professor de história antiga, “a maior autoridade em assuntos gregos”, Xenofontes (Oscarito), que leciona no Colégio Atenas. A partir daqui, o filme de José Carlos Burle se desenvolve com inúmeras confusões e divertidos personagens secundários como um falso conde Verdura (José Lewgoy) que também aspira a participar do épico, no papel de Páris, e corteja a sobrinha do produtor, Lolita (Maria Antonieta Pons, a famosa dançarina de mambo). Deixando os planos iniciais, em parte pelas dificuldades de trabalhar com poucos empregados, em parte pela influência de sua filha, a atriz Regina (Eliane Macedo), e do namorado dela, Augusto (Cyll Farney), e assistente seu, o Dr. Cecílio adia o filme histórico sobre Helena e decide fazer um musical, convencido por um motivo pragmático – de que sua popularidade não diminuirá – e outro técnico: o compromisso do Professor Xenofontes de que “renunciando à Grécia antiga e aderindo ao samba”, fará o argumento do musical.

Da cena inicial, em que Xenofontes explica a uma turma de alunas o método de redução ao absurdo no pensamento de Zenão, à final, em que ele dá a última palavra sobre o objeto do filme a ser realizado, “a encenação de uma seleção musical dos carnavais brasileiros”, temos uma mudança gradativa de sua percepção da cultura popular e de seus atrativos. Ao longo do filme muda, sobremaneira, também, sua perspectiva sobre “Eros”. Para constatar isso, basta compararmos o embaraço com que, no início, Xenofontes, durante a explicação sobre o problema do espaço na escola eleática, responde a uma aluna que deseja saber mais sobre o deus do amor, com as cenas finais, em que cede, entusiasmado, aos atrativos de Lolita (“o furação cubano”, como ele diz).

Por um lado, podemos ver, em uma primeira análise do enredo do filme, um desvio da história de Helena de Tróia, por outro, mantêm-se certos elementos ligados ao velho mito. Afinal, trata-se de uma narrativa (e de uma guerra) em que um grande número de homens foi movido pelo desejo de amor e de poder.² Assim, não

² Não resisto a citar uma passagem de uma crônica de Machado de Assis que já foi objeto de citação em outros textos que escrevi sobre a transposição do mito de Helena para a literatura brasileira (COELHO, 2002, 2010a), mas que acho sempre pertinente: “Outro telegrama conta-nos que alguns clavinoteiros de Canavieiras (Bahia) foram a uma vila

é descabido que o professor abandone as especulações abstratas e seja conduzido pelos encantamentos da música, do samba – e de Lolita.

Outro aspecto a se notar no filme, que dentro do espírito das chanchadas buscava satisfazer o público maior, é o de supor que os espectadores conhecessem alguns elementos da tradição clássica suficientemente para poder rir da paródia que era feita. Diga-se de passagem, se pensarmos que o público que assistia aos dramas gregos ou ouvia poetas recitados nos teatros das cidades da Hélade, não era o de um grupo reduzido de cidadãos, mas sim, o que hoje, chamaríamos de público da “cultura de massa³, não faz sentido o espanto com que Xenofontes (representando a cultura letrada) inicialmente recebe a proposta de trabalhar para o cinema. Como já foi notado, o filme dialoga com cenas do teatro grego próximas do espírito cômico da chanchada. Adriane Duarte (Duarte, 2011, p. 128), ao analisar uma adaptação francesa da peça *Lisístrata*, comenta, ainda que brevemente, *Carnaval Atlântida*, sinalizando como ponto alto da comédia a cena entre o conde Verdura e de Xenofonte, representando Páris e Helena, respectivamente. José Lewgoy e Oscarito fariam o espectador que conhece *As tesmoforiantes* lembrar-se imediatamente de Mnesíloco, travestido, recitando falas de Helena para Menelau (representado por Eurípidés), mas mesmo para o que não conhece a passagem arisotofânica a cena tem um efeito cômico que funciona muito bem ainda hoje.

Além de várias outras referências mais explícitas que podem ser identificadas, chamam-me a atenção, cenas como a do amestrador de pulgas (Wilson Grey), que quer que seu circo de pulgas apareça de algum modo no filme. Um incidente com a caixa em que estão os pequenos animais, durante o baile de aniversário da filha de Cecílio, faz com que esses se espalhem, e incomodem os presentes de tal modo que seus gestos, antes harmonizados com uma valsa clássica, sejam, agora,

próxima e arrebataram duas moças. A gente da Vila ia armar-se e assaltar Canavieiras. Parece nada e é Homero; é ainda mais que Homero, que só contou o rapto de uma Helena: aqui são duas. Essa luta obscura, escondida no interior da Bahia, faz singular contraste com a outra que se trava no Rio Grande do Sul, onde a causa não é uma, nem duas Helenas, mas um só governo político. Apuradas as contas, vem a dar nessa velha verdade, que o amor e o poder são as duas forças principais da terra. Duas vilas disputam a posse de duas moças; Bagé luta com Porto Alegre pelo direito de mando. É a mesma *Ilíada*.” Machado de Assis, crônica de 26 de junho de 1892, *Obras Completas*, vol. 3, p. 538.

³ Servem-nos de testemunho, por exemplo, as passagens de Platão, seja no *Simpósio*, em que se fala de 30 mil espectadores no teatro, na noite anterior ao diálogo com Agatão (175e), seja no *Górgias*, em que Sócrates acusa os poetas de fazerem nos teatros uma retórica popular para agradar à turba (*óchlo*), uma demagogia (502a-503a).

compatíveis com o ritmo do xaxado. Além da comicidade da cena por si mesma, e da coceira generalizada, que destoa dos trajes de gala dos presentes, as pulgas podem ser, a meu ver, também uma referência à cena da comédia *As nuvens*, em que a pulga salta entre Querefonte e Sócrates (v. 146). Talvez essa possa ser uma interpretação fantasiosa, algo semelhante ao que ocorreu com uma cena de *Deus e o Diabo na terra do Sol*, em que a queda de Rosa (Yoná Magalhães), quase no fim do filme, era, para Paulo Emílio, um símbolo da derrota do povo; no entanto, quando em uma aula na USP, para a qual Glauber foi convidado, Paulo Emílio comentou sua interpretação da cena – o episódio foi relatado pela professora Filomena Hirata, aluna de Paulo Emílio – Glauber explicou que aconteceu de Yoná cair enquanto fazia a cena e, para não cortar e filmar de novo, ele simplesmente decidiu deixá-la caída e continuar filmando.

Se a chanchada é vista como gênero de prestígio inferior e pode servir a interesses menos artísticos e mais ideológicos⁴, *Carnaval Atlântida*, ao mesmo tempo em que mostra as condições de produção inadequadas, revela, também, que as condições adversas não impediram a produção cinematográfica. Vale lembrar que quando a *Atlântida* surgiu, no início da década de quarenta, seu objetivo era fazer filmes a partir da estética neo-realista italiana. Filmes importantes nesse gênero, feitos na produtora fundada por Moacyr Felenon, Alinor Azevedo e Jose Carlos Burle, foram justamente *Moleque Tião* (1943) e *Luz dos meus Olhos* (1947), esse último eleito pela crítica o melhor filme do ano, ambos dirigidos José Carlos Burle, e orientados por preocupações de cunho social e político. Basta lermos alguns trechos do *Manifesto* da *Atlântida*, para observar uma preocupação educativa e estética bastante forte nas intenções dos fundadores da Companhia, dentre eles, o médico, músico e diretor Carlos Burle:

O cinema, arte resultante de todas as artes e com maior poder, dentre todas, de objetivar e divulgar, adquiriu métodos próprios de expressão, fez-se arte independente e, por esse grande poder de penetrar e persuadir às mais diversas multidões, tornou-se indústria de vulto universal, órgão essencial de educação coletiva. Entretanto, no Brasil, sempre nos resignamos em aceitá-lo exclusivamente como atividade estrangeira, assimilando influências nem sempre boas, em troca de somas grandiosas

⁴ Sobre o tema, veja Frateschi (2006), cujo enfoque é a análise do filme a partir dos “discursos sobre “cultura erudita”, “cultura popular”, “memória nacional”, “identidade brasileira” e das “representações” classicistas no Brasil.”. Para uma abordagem mais geral do papel da chanchada veja Dias (1993).

que lhe são enviadas anualmente – isso porque fixássemos a idéia de Cinema Brasileiro, como brincadeira sem gosto de sonhadores teimosos. (BARRO, 2007, 85)

O aspecto-indústria, indispensável a qualquer realização continuada de cinema, não chegará a deformar o aspecto-arte do Cinema Brasileiro elaborado pela Atlântida, porque não pretendemos abarrotar o mundo com a nossa produção; [...] O fato de se acusar as massas de mediócras não justifica, antes agrava, o cinema mediocrizante.. (*idem*, 87)

Se em *Carnaval Atlântida* temos o tema do carnaval e a presença de grandes astros e músicos (acrescentem-se Blecaute, Dick Farney, Nora Ney e a famosa Orquestra do Chiquinho aos nomes citados antes), misturando ao enredo os números musicais tão ao gosto do público - embora não agradasse a Carlos filmá-los (BARRO, 2007, 254) –, temos, por outro lado, a crítica ao colonialismo cultural estrangeiro (grego/americano). Em relação a esse filme, é importante notar que ele foi feito em cerca de sessenta dias, após um incêndio terrível que destruiu quase tudo na Atlântida (arquivos, material, aparelhos) em novembro de 1952, pois mesmo em condições adversas e excepcionais, Carlos queria cumprir o contrato com o distribuidor de produzir uma obra antes do carnaval (o filme estreou em 2/2/1953). Apesar de todos esses artistas já consagrados pelo público, o filme recebeu críticas bastante desfavoráveis (BARRO, 2007, 244-249). Depois dos anos oitenta, ele foi revalorizado e é visto como um representante muito especial da última fase da chanchada, pois o que se produziu depois foi apenas paródia (trata-se da obra de Carlos Manga), embora, erroneamente, seja considerado chanchada.

As chanchadas da Atlântida foram criticadas por certas camadas da elite intelectual brasileira, principalmente a partir do momento em que a Vera Cruz, em São Paulo, pretendeu, na forma (contratando técnicos da Itália e Inglaterra) e no conteúdo (com temas ditos sérios), fazer um novo gênero de filmes, renegando as chanchadas, sem reconhecer as virtudes daquele cinema que se produzia no Rio, como informa Paulo Emílio (GOMES, P. 76 ss.).

O descrédito do gênero chanchada parece ter sido também influenciado pela posterior crítica à pornochanchada. Como destaca Teodoro Assunção, citando Nuno Cesar de Abreu, ela era herdeira da chanchada: “A nomeação, certamente elitista, contém algo de pejorativo, procurando assemelhar a comédia erótica dos anos 1970 à chanchada dos anos 1940 e 1950, no sentido de serem filmes sem valor artístico, mal realizados e vulgares.” Além disso, como também destaca Assunção, “Na pornochanchada (como na chanchada), pode-se perceber a assimilação de

formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindas de esquetes dos teatros de revista, dos espetáculos mambembes, dos circos e, mesmo, do rádio – este já fazendo parte da cultura de massa.” (ASSUNÇÃO, 2008, p.199) e, nesse caso, a valorização das formas populares de arte foi um elemento determinante para o interesse do público pelo cinema nacional, como resistência ao domínio da produção estrangeira, principalmente a americana, como sustenta Paulo Emílio (GOMES, 1996). É ainda com apoio nas observações de Paulo Emílio sobre a produção de filmes históricos que gostaria concluir estas considerações sobre *Carnaval Atlântida* e a impossibilidade de fazer um épico sobre Helena. O crítico e criador da Cinemateca Brasileira, no contexto da sua análise do porquê de alguns cinemas no mundo, dentre os quais o nosso, serem intrinsecamente subdesenvolvidos, e em que medida as fases da *bela época*, da *chanchada*, do *cinema novo* e do *lixo* foram acontecimentos de importância histórica em nosso cinema, afirmou o seguinte:

Filmes históricos nascem de uma superprodução faustosa ou de um empenho intelectual e artístico exemplar e as duas categorias, tão discrepantes, têm função útil: a primeira fornece uma sucessão de cromos convencionais que correspondem, porém, a uma de nossas matrizes, a cultura cívica primária, enquanto a segunda suscita reflexão crítica a respeito do que fomos e somos. A autoridade pública encoraja uma com benevolência e recua vivamente diante da outra (GOMES, p. 108)

Em minha perspectiva, *Carnaval Atlântida* é um filme que, além do entretenimento (ele funciona em sua intenção cômica, como podemos observar em exhibições que ainda são feitas), é plenamente capaz de suscitar “reflexão crítica a respeito do que fomos e somos”. Adaptando, quase que antropofagicamente, uma temática, considerada universal (pelo menos no ocidente) à problemática nacional. A paródia, tanto dos filmes épicos como dos clássicos da literatura, é um modo de dialogar com eles. Nesse sentido, transponho a reflexão de Paulo Emílio sustentando que a *chanchada* foi um modo de manter ainda o público assistindo ao cinema nacional, para a relação entre clássicos da literatura grega e suas releituras no Brasil. Filmes como *Carnaval Atlântida*, e, posteriormente *Ao sul de meu corpo*, e *Duas vezes com Helena* (os dois últimos baseados no conto *Duas vezes com Helena*, do livro de Paulo Emílio *Três mulheres de três PPPês*⁵), são, a meu ver, modos muito

⁵ Sobre a interpretação desses dois filmes, e do conto que lhes deu origem, como uma transposição do mito de Helena para o Brasil, veja Coelho, 2010. Chamo a atenção, ainda, para uma obra recente de Júlio Bressane, *Cleópatra* (2007), que é um exemplo muito interessante para (re)pensar o tema da (im)possibilidade de fazer um épico no Brasil.

próprios de dialogar com os clássicos (sejam nacionais ou universais). Se por um lado, podemos, ainda hoje, concordar com Buñuel/Glauber, que o “cinema é coisa para anglo-saxônicos do ponto de vista técnico e industrial”, por outro, podemos usufruir dos prazeres da tela em companhia dos amadores.

REFERÊNCIAS bibliográficas

- ASSIS, Machado. *Obra completa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1977, 2ª ed., v. 3
- ASSUNÇÃO, T. R. Relações oblíquas com a pornochanchada em “P III: duas vezes Ela” de Paulo Emílio Sales Gomes. *Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG)* vol. 28, nº 39, 2008, p. 196-212.
- BARRO, M. *José Carlos Burle – drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007. Coleção Aplauso.
- BURLE, C.J. *Carnaval Atlântida*. Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, 1953. Lançado em DVD pela Europa filmes, Brasil, 2007.
- COELHO, M.C.M.N. *Helena, Eurípides e a demarcação entre retórica e Filosofia*. Tese de Doutorado, DLCV, USP, 2002, Orientação: Filomena Y. Hirata.
- . Helena, Eurípides e Machado de Assis, *Espelho, Purdue*, vol. 8/9, 37-62, 2002.
- . Helena, de Tróia ao cinema latino-americano: Cinzas do paraíso, de Marcelo Piñeyro. *Argos, Argentina*, 30, 2006, p. 65-83.
- . Helena de Tróia no cinema: metamorfoses do mito. *Anais do 2o Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, p. 131-159, 2007.
- . Entre o mito e a história: as adaptações de Duas vezes com Helena, de Paulo Emílio. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, online desde janeiro de 2010a, <http://nuevomundo.revues.org/58334>
- . Ilusão e representação na Helena de Eurípides. In: CARDOSO, Z.A.V.; DUARTE, A.S. (Org.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010b, p. 51-78.
- . A Helena de Manfred Noa. *Archai*, v. 7, p. 115-121, 2011.
- DIAS, R.O. *O mundo como chanchada : cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- DUARTE, A.S. O destino de Lisístrata. Uma adaptação para o cinema da comédia de Aristófanes. *Archai*, n. 7, jul-dez 2011, pp. 123-129.

- FRATESCHI, L. A recriação do adultério de Helena na chanchada. Imagens sobre o classicismo em *Carnaval Atlântida*. *O Olho da História*, n. 12, p. 1-15, 2006. <http://oolhodahistoria.org>
- GUMPERT, M. Grafting Helen. The Abduction of the classical past. Madison: Wisconsin UP, 2001.
- ROCHA, G. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- SALES GOMES, PE. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, 2ª ed.
- . *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Abstract: *This brief paper comments some aspects of the film *Carnaval Atlântida* (1952), of which the main subject is the intention of adapting the history of Helen of Troy to the Brazilian cinema, and deals with the reception of dramatic literature into films, and with peculiarities of the production of great classics in the framework of Brazilian cinema.*

Keywords: *Carnaval Atlântida, chanchada, adaptation.*