

Estereotipando nordestinos: representações de uma identidade cultural na chanchada carioca de 1952-1961

Júlio César Lobo¹

Resumo: O objetivo desse texto é mostrar como a estigmatização de traços associados normalmente a nortistas e nordestinos proletários foi usada nos anos 1950, principalmente, como um dos recursos mais fáceis e mais preconceituosos de se produzir humor na comédia cinematográfica musicada carioca, reverberando posturas provenientes da literatura e da música popular brasileira, bem como da cultura popular em geral. Para isso, montamos um corpus com sete filmes produzidos entre os anos de 1952 e 1961. A noção-chave para a nossa abordagem é a de estigma, tal como desenvolvida por Goffman, e os traços estigmatizados são o/a pau-de-arara e o cabeça-chata.

Palavras-chave: Identidade social, Estereótipos, Estigma, Cinema brasileiro 1952-1961, Nordesteiros

Introdução

Por que se estudar representações estigmatizadas de uma identidade social regional, através da análise de estereótipos? Essa indagação talvez fosse mais funcional para o nosso uso aqui se reformulada assim: para que servem os estereótipos? Os estereótipos servem, entre outras coisas, como canais para a expressão da direção positiva ou negativa ou para a expressão da intensidade de um determinado comportamento individual ou grupal. Eles são ainda úteis como guias para modelos potenciais de comportamento, uma vez que as atitudes expressas antecipam um comportamento e

¹ Doutor em Ciências da Comunicação (Estética do audiovisual, USP), professor-associado II da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, professor-titular aposentado da Universidade do Estado da Bahia, Junior Visiting Professor na Universidade do Texas em Austin (2000-2001), autor de *Cinema e sociedade no Brasil, 1946-2002: análise de mensagens* (EDUFBA, no prelo), co-autor de *Glauber, a conquista de um sonho: os anos verdes* (1995) e *Cinema e História*. (Alameda, 2011), entre outros livros. <jclobo2000@yahoo.com.br>

possibilitam a construção de inferências. Essas atitudes têm como características uma organização duradoura de crenças e cognições em geral, uma carga afetiva pró ou contra, uma predisposição à ação e uma direção com relação a um objeto social.

Sigfried Kracauer (1988, p.17-18), em *De Caligari a Hitler* (Uma história psicológica do cinema alemão) lançada em 1947, traz as seguintes premissas para a nossa abordagem: “Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico por duas razões: primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo”. Em segundo lugar, segundo esse ensaísta “já que qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material do cinema, suprimindo particularidades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas”.

No nosso caso, além de tomarmos a premissa acima, gostaríamos de acrescentar que o nosso trabalho é facilitado porque as matrizes de muitas das estereotipagens que trabalharemos podem ser localizadas em obras individuais, como romance, drama teatral, letra de canção, *jingle*, bem como em obras de duplas e trios de autores. Ainda segundo Kracauer (1988, p.17) “filmes populares – ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares – são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas”, sendo que esse tipo de narrativa reflete “não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (Idem, p.18).

Uma outra contribuição teórica para o estudo dos estereótipos, bem como para a estigmatização, é o pensamento de Adam Schaff (1974,p.143-150) ao discutir as relações entre a linguagem e ação humanas. Suas premissas são as seguintes: *a)* os preconceitos, que se nutrem de estereótipos, através dos vários processos educativos, são passados de geração para geração, constituindo-se assim em um “produto social da linguagem”; e *b)* “O estereótipo não vem associado unicamente à palavra, sem a qual não nasce e nem sobrevive. Ele também deve a sua influência ao desaparecimento na consciência dos homens da fronteira entre estereótipo e conceito”.

O estigma “pau-de-arara” foi o mais frequente no nosso *corpus*. Pau-de-arara designa um pedaço de pau qualquer com que os vendedores de aves em feiras-livres ou nas beiras das estradas ilegalmente acomodam as aves, domesticadas através de narcóticos, para serem vendidas a incautos. Não se sabe quando nem onde, pau-de-arara passou a denominar um tipo de caminhão utilizado para transportar pessoas de modo desconfortável e perigoso no Nordeste brasileiro: na carroceria do caminhão, há longas tiras de madeira, que servem de bancos, presas nas extremidades laterais das carrocerias nos mesmos pontos onde se colocam hastes para prender a “cobertura” - uma lona de encerado. Da associação entre o tipo de carroceria e o seu usuário, passou o segundo a receber o nome de pau-de-arara naquilo que a semiótica chama de produção de significação por contiguidade.

Por sinal, a cultura popular brasileira sempre foi muito rica também no uso da contiguidade para a criação de expressões depreciativas usadas para minorias sociais ou para pessoas em situação pontual de alguma carência. Nas áreas urbanas, é comum a atribuição de pingente ao passageiro, que viaja no estribo de um ônibus ou vai dependurado `a porta de um trem. Originalmente, pingente designa tanto uma jóia ou pedra preciosa, que pende em forma de gota e que fica presa em outra, como pedra de cristal em facetas, suspenso em um lustre ou candelabro.

A expressão pau-de-arara começou a ter repercussão nacional a partir do final dos anos 1940 quando o Norte e o Nordeste passaram a ter uma via de integração com o Sudeste: a BR-1167. Contribui fortemente para a sua difusão na mídia o maracatu homônimo de Luiz Gonzaga e do maestro Guio de Moraes, de 1952, que assim começa: “Quando eu vim do sertão, seu moço, do meu Bodocó/A malota era um saco, e o cadeado era um nó. / Só trazia a coragem e a cara/Viajando num pau-de-arara/Eu penei, mas aqui cheguei”. É bom se frisar que, nessa canção, a expressão em discussão é utilizada obviamente como um sinônimo para um tipo de caminhão. Tempos depois, como se sabe, ela passaria a se estender a quem por se transportasse nas migrações de pessoas carentes, ocorrendo conseqüentemente a estereotipia.

No mesmo ano em que a canção “Pau-de-arara” foi lançada, a expressão

depreciativa que a intitula surge, talvez, pela primeira vez em uma comédia musicada carioca associada a uma personagem que nem tem fala. O filme é *Os três vagabundos* (RJ, Atlântida, 1952, dir. J.C. Burle), e as personagens-título são: Boa Vida (Oscarito), Rapadura (Grande Otelo) e Cyll Farney (Mário). Em determinado momento, entra em cena uma dupla de sócias das duas primeiras figuras: Carne Assada e Milk Shake, interpretadas pelos dois primeiros atores citados. A narração é conduzida de um modo a induzir o espectador a pensar que há malandros bons, os primeiros, e malandros maus, os sócias.

A dupla de “maus” vagabundos reside em uma favela, e um deles tem como companheira uma imigrante nordestina. Em certo momento, irritado com ela, o seu companheiro resolve que pode agredi-la, chamando-a raivosamente de pau-de-arara. Curiosamente nesse filme que tem pessoas marginais à sociedade como protagonistas, a única figura dentre esses excluídos a ter uma origem regional anunciada é essa mulher. Dizemos isso porque o filme se inicia com as personagens-título saltando de um trem em que elas viajavam no compartimento destinado ao gado. Ou seja, os três vagabundos vêm de lugar ignorado e com destino idem, e não há dado que as vincule a uma origem regional ou local. Se bem que o nome do vagabundo nacional interpretado por Grande Otelo, Rapadura, o associe com um alimento tradicional do Norte e Nordeste do Brasil: tijolo de açúcar mascavo.

No caso das chanchadas, nosso maior foco, podemos notar o uso da expressão depreciativa até em filmes em que não há personagens daquela região nem nas chamadas “pontas”. O ponto de partida nesse aspecto é *Vamos com calma* (RJ, Atlântida, 1955, dir. Carlos Manga). A sua trama resumidamente é a seguinte: dois vigaristas são presos em flagrante roubando a casa de uma grã-fina, Madame Pixoxó. O conflito principal do filme em pauta se estabelece quando surge um falso aristocrata de olho nas jóias da citada senhora. Durante uma festa, as citadas jóias, que haviam pertencido a Catarina da Rússia, desaparecem, e esse fato é atribuído ao roubo de uma empregada da madame que saíra da casa antes do evento. Essa atribuição de culpa injustificada é acompanhada com uma expressão de raiva: “...aquela pau-de-arara... Na realidade, as jóias eram falsas e de propriedade da proletária.

Já no filme *Colégio de brotos* (RJ, Atlântida, 1956, Carlos Manga), em que não também há nenhuma personagem nortista/nordestina, Oscarito interpreta o servente da instituição-título. De uma hora para outra, ele é tido como o suspeito principal pelo roubo de moedas antigas dos incas, um dos tesouros do museu daquela escola. Em nenhum momento, é mencionada a origem regional de qualquer das personagens, mas quando o protagonista tenta se defender da acusação, a diretora do estabelecimento manda-o calar a boca, agressivamente, chamando-o de “pau-de-arara”. Como foi dito, parece-nos que a expressão aqui não expressa nenhuma identificação do meio de transporte de qualquer migrante, mas a veiculação de preconceitos com quem desempenha serviços gerais, especialmente braçais, os atualmente chamados de “invisíveis”. No caso desse filme e do anterior – *Vamos com calma* – temos uma das manifestações da “ideologia do estereótipo”, tal como a conceitua Goffman (2008, p.15), quando argumenta que ela “representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe social”.

No mesmo ano do filme *Colégio de brotos*, a expressão pejorativa “pau-de-arara” volta às telas em um filme parcialmente escrito e inteiramente dirigido por um nordestino – fato insólito -, o pernambucano (médico de formação) José Carlos Burle: *Depois, eu conto* (RJ, WM-Cinedistri, 1956). Em um momento de ressentimento, após ter sido vítima de uma cafajestada, concertada por Armindo Menezes (Zé Trindade), Ofélia Canabrava (Dercy Gonçalves) o desmascara: ele era o Armindo Tampinha para a sua comunidade em um subúrbio do Rio de Janeiro, onde sobrevivia, nos maus tempos, como peixeiro. E a verborragia que se segue é um sinal de um ressentimento; “empresário de faquir”, “grande diretor-artístico” – dito com ironia - e “mau caráter”. Por último, ela diz, em tom ofensivo para ele: “pau-de-arara”.

Para alguém como Armindo, que está o tempo todo usando *smoking*, escondendo onde mora, bem como sua procedência, ele teria que ficar constrangido com a associação de sua pessoa com um migrante proletário. Ofélia, então, revela os longos passos de seu processo de ascensão social, da sua mobilidade, que o cargo naquela boate trataria de zerá-los. Mesmo que a sequência acima resumida não tenha maiores implicações para o

desenvolvimento da trama, a sinalização de um ressentimento, sim, ela o possui, principalmente quando nos deparamos com discursos excludentes com relação a imigrantes.

O ano de 1956 parece ter sido propício para a estigmatização do imigrante pobre na comédia musicada brasileira, pois um terceiro filme, *Rio fantasia* (RJ, WM-Cinedistri, Watson Macedo), tocaria no assunto – ou seria melhor dizer: na ferida? A fluminense Eliana Macedo é um dos membros de um quarteto vocal originário do Nordeste brasileiro que vem ao Rio de Janeiro, escudado em um sucesso regional, para tentar deslanchar uma maior projeção. Os outros membros do citado conjunto são os componentes do verdadeiro Trio Irakitan. Quanto ao que nos interessa aqui, não há muito investimento da instância narradora em caracterizar Eliana “nortista/nordestina” como era normalmente feito na chanchada. Ela nem arrisca um “sotaque nordestino-padrão” para atores do Sudeste. Essa falta de investimento da “nordestinidade” da protagonista feminina desse filme fica evidente em várias oportunidades, principalmente na sequência em que se fala de pau-de-arara.

Diante da crescente penúria enfrentada pelo trio remanescente em sua pensão, os rapazes aceitam fazer um comercial ao vivo numa emissora de TV no qual cantam as vantagens de se lavar um cachorrinho (o que o fazem) com determinado sabão. Após o quadro comercial, o diretor-geral da TV (Renato Murce) elogia a *performance* deles, perguntando-lhes quem são ao que o seu subordinado responde: “Eles são aqueles três paus-de-arara que estavam com ela” (com Eliana). Aqui, a expressão pejorativa parece não poder ser aplicada a mulheres, pois Eliana é uma imigrante como os rapazes. O fato é que Eliana, como Oscarito, por exemplo, tinha uma imagem forte demais para que, de uma hora para outra, alguém tentasse vendê-la como representante de uma determinada identidade regional. Admitindo-se, o que é difícil, que a expressão pau-de-arara não fosse ou não pejorativa, no filme *Rio fantasia*, ela se mostra fora de contexto.

Talvez uma motivação maior para que tenhamos a referência ao pau-de-arara em três chanchadas, apenas no ano de 1956, esteja, no mundo histórico, relacionada à repercussão de uma longa reportagem de Mário de Moraes, intitulada dramaticamente:

“Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara” (*O Cruzeiro*, então de propriedade de um paraibano, Assis Chateaubriand), narrando os percalços no deslocamento de retirantes nordestinos de Pernambuco até o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de sobrevivência. Esse trabalho obteve tamanha repercussão que foi um dos vencedores do primeiro Prêmio Esso de Jornalismo de 1956.

O fato é que na famosa canção imortalizada por Gonzagão, o pau-de-arara é apenas o veículo para uma pessoa que é uma mão-de-obra especializada, um instrumentista. Com o passar do tempo, a expressão pau-de-arara passou a ser estendida a várias pessoas com nítido preconceito de classe, independente do meio que o migrante nordestino usou para se deslocar para o Rio de Janeiro e São Paulo. A forte carga semântica relativa à imigração e pobreza que se associa ao clássico “Pau-de-arara” retornaria em mais duas canções, contribuindo involuntariamente, acreditamos, para a duplicação, uma das várias fases do processo de estereotipagem. A mais bela dessas outras duas é tão conhecida talvez tanto quanto a primeira citada, “Último pau-de-arara” (Venâncio/Corumbá / J. Guimarães), em que busca prolongar ao máximo o destino de retirante: “A vida aqui só é ruim/ Quando não chove no chão. / Mas se chover dá de tudo/Fartura tem de porção. //Tomara que chova logo/Tomara, meu Deus, tomara. /Só deixo o meu Cariri/No último pau-de-arara”.

Essa expressão pejorativa para imigrantes nortistas ou nordestinos voltaria a circular, após aquele sucesso de Luiz Gonzaga em 1958 – ano do filme *No mundo da Lua* – no baião dos baianos João Melo e Codó, “Fiquei na Bahia”, lançada pela voz de Gilvan Chaves, e que assim dizia em sua primeira estrofe: “Saí do Norte num pau-de-arara/ Com destino ao Rio de Janeiro/Passei na Bahia, gostei.//Fiquei, fiquei, fiquei, fiquei”. A terceira canção, de Gordurinha, já se refere criticamente a toda uma estereotipia, resultado da titulação depreciativa de pau-de-arara a todo e qualquer migrante nordestino pobre nas metrópoles do Sudeste: “Vim da Bahia pro Rio de Janeiro/ Pra ganhar dinheiro/Desaforo, não. / Pau-de-arara é a vovozinha/ Eu só viajo de avião”.

A nomeação do uso do avião diante de um virtual *bulling* pelo uso do caminhão “pau-de-arara” reaparece em outra chanchada, *Sai dessa recruta Sai dessa, recruta!* (RJ, 1960, dir. Eurides Ramos). A trama básica desse filme se desenrola em um verdadeiro

quartel do Exército na periferia do Rio de Janeiro, às vésperas de uma cerimônia, e onde estão alocadas duas das principais fontes de trapalhadas do filme: um soldado de origem regional não-identificada, Aparício (Ankito), e um cabo baiano (Mário Tupinambá). De uma hora para outra, a esposa baiana do primeiro citado, Hermengarda (Consuelo), vinda de Alagoinhas (BA), resolve visitá-lo.

Hermengarda veste-se de forma inadequada para o ambiente e o momento, o que é um dos traços mais visíveis da caipiragem, comete gafes atrás de gafes e avança sobre as regras disciplinares do quartel. Tanto ela faz que, em um determinado momento, a preconceituosa dona da pensão, onde passa algumas noites – mas de onde é despejada por falta de pagamento - verbaliza o pensamento de muitos sobre nordestinos carentes no Rio de Janeiro em qualquer tempo. Isso ocorre quando a baiana, por gula, começa a sofrer de indigestão: “Vocês vêm no pau-de-arara, feito bicho na gaiola, comendo o pão que o diabo amassou, e, depois, é a minha comida que faz mal”. De passagem, o cabo Aparício, de *Sai dessa,recruta!*, também pode ser considerado uma personagem vítima de estigmatização, tal como a entende Goffman, como o “palhaço do batalhão”, no que ele teria como companhia, entre outros, o idiota da aldeia e o bêbado da cidade pequena.

Lamentavelmente, a dona da pensão no filme *Sai dessa, recruta!* acertou quando adivinhou o meio de transporte utilizado por Hermengarda para vir ao Rio de Janeiro. Dizemos lamentavelmente porque isso não era motivo de orgulho para o marido dela. Prova disso é que, em determinado momento, ele recebe uma carta dela, informando da intenção de visitá-lo. Ele comemora o fato, lendo trechos salteados da correspondência dela para o cabo baiano. Este, então, pergunta-lhe como e quando ela iria chegar. Ele, orgulhosamente, lhe diz: “De *Constellation*”. A imagem seguinte é de Hermengarda se sacudindo na carroceria de um caminhão em direção ao Rio de Janeiro. O soldado fala em “*Constellation*”, expressão de quase nula receptividade hoje no Brasil, mas, naquela época, começo dos anos 1960, ela significava muito em termos tecnologia e de status para quem viajava através daquele tipo de avião.

O cabeça-chata

Uma outra figura recorrente na estigmatização de personagens nortistas ou nordestinos no cinema brasileiro de ficção em todos os tempos tem vindo através da associação do traço fisiognômico do “cabeça-chata” aos naturais de um determinado Estado ou nação. Esse estigma tem uma matriz literária bem pontual e prestigiada, pelo status de seu autor, provando que a estereotipagem não tem uma matriz apenas na cultura popular, como pode nos parecer à primeira vista, no caso do cabeça-chata, que, mais do que uma estereotipagem, é uma estigmatização. O exemplo que trazemos aqui é um trecho do romance regionalista *O sertanejo*, de José de Alencar (1978, p.222), publicado inicialmente em 1875, a saber: “O sobrinho do capitão-mor [...] era mancebo de trinta anos, de baixa estatura, mas robusto, com ombros largos e cabeça-chata, tipo mais comum do sertanejo cearense e que o distingue de seus vizinhos limítrofes”. Esse título era o primeiro de uma série com que Alencar pretendia tipificar os brasileiros, mas que, felizmente, parou no segundo volume: *O Gaúcho*.

Mais de meio século após o lançamento de *O sertanejo*, Mário de Andrade, em *Macunaíma* (1928), retoma literariamente o citado estigma quando se refere ao filho “encarnado”, de seis meses, do protagonista com Ci, mãe do mato. Ele cria uma cena em que associa um dado biotipológico da criança com o folclore das histórias de migração de nortistas e nordestinos para a Paulicéia, “a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê”: “O pequerrucho tinha cabeça chata, e Macunaíma inda a achatava mais batendo nela todos os dias e falando pro guri: “Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro” (ANDRADE, 1976, p.30). Talvez Andrade tenha se inspirado no folclore da própria região nordestina, pois o termo em pauta originalmente era apenas designado pejorativamente para os nativos do Ceará, às vezes trocado por outro de igual agressividade, como se tem nesses versos dos cordelistas Manuel Passarinho e Cego Sinfrônio: “Ôreia de abaná fogo/ Cabeça de batê sola/Pestana de porco ruivo/ Queixada de graviola/Canela de maçarico/Pé de macaco de Angola” (MOTA,1982).

Com tantas referências literárias e na cultura popular, a expressão cabeça-chata não deixaria certamente de aparecer na comédia cinematográfica carioca com personagens

nortistas/nordestinas. Até o nosso conhecimento, a mais antiga menção ao estigma em pauta está na primeira imagem do filme *No mundo da Lua* (RJ, H. Richers, 1957, R. Faria) que é a de um caminhão. Ou melhor, essa primeira imagem é do pára-choque dianteiro desse caminhão. E lá está escrito em caixa-alta: CABEÇA-CHATA. Como se sabe, trata-se de expressão usada geralmente com tons pejorativos e que, por esse motivo, dificilmente estaria intitulado um caminhão proveniente do Norte/Nordeste. Assim, uma virtual discussão de adesão, de solidariedade (pelo menos cultural), a nordestinos sertanejos por parte da instância narrativa vai por água abaixo. Ou seja, essa virtual adesão é contrariada logo no primeiro plano do filme por uma expressão estigmatizante: cabeça-chata. O filme em foco, além de se valer da estereotipia na composição de uma “nordestinidade”, faz uso de algo bem mais grave, uma vez que denota uma discriminação, um preconceito mesmo: a estigmatização.

Dois anos após a estréia de *No mundo da lua*, Eratóstenes Frazão compôs uma canção em que o estigma em pauta poderia ser retrabalhado em um sentido, digamos, positivo. A canção se intitula “Cabeça-chata” e foi gravada inicialmente por Sílvio Caldas, em 1959. A primeira estrofe dessa música já é uma positivação do estigma em um tom que se associa àquele dos hinos guerreiros: “Gente do Norte /É muito forte /Tem muita sorte/ E muita tradição. //Cabeça-chata combateu/ Nos Guararapes/ Cabeça-chata repeliu as invasões /E quando a pátria necessita de soldados/Cabeça-chata vai lotar os batalhões”. A lista dos “cabeças-chatas” que a canção reverencia é abrangente, incluindo um participante das guerras contra os holandeses (Henrique Dias), um intelectual sergipano que fez carreira no Rio de Janeiro (Sílvio Romero), o segundo presidente da República militar (o alagoano Floriano Peixoto) e um presidente civil, o paraibano Epitácio Pessoa. Como se estivesse escrevendo a última frase em um livro de auto-ajuda, Frazão fecha a canção em foco assim: “Se alguém lhe chama assim [cabeça-chata] com ironia/Está lhe colocando em boa companhia”.

Dois anos após lançamento da citada canção de Frazão, o estigma em discussão retornava à chanchada no filme *Virou bagunça* (RJ, Cinedistri, 1961, Watson Macedo). O Trio Jirimum (Trio Irakitan) percorre rádios e TVs do Rio de Janeiro em busca de uma

oportunidade de trabalho no momento em que já começa a passar fome. O líder do grupo procura o diretor-artístico da *TV Olho*. Após a entrevista, os seus parceiros perguntam-lhe se ele teve sucesso, ao que ele responde sob o peso da estigmatização que aquele executivo não queria “cabeça-chata” na televisão porque o público poderia pensar que os seus aparelhos estavam com defeito.

Considerações finais

Ao falarmos de estereotipia e de estigmatização, pressupomos obviamente um sujeito para executar esse processo. Em uma obra de feitura tão coletiva como um filme de ficção, talvez seja muito difícil se precisar o seu principal emissor de mensagens? Seria este o produtor? Seria o diretor? Seriam eles os roteiristas? Seriam os próprios protagonistas e coadjuvantes, preservando assim o seu estoque de tipos caricatos, provenientes do rádio, do teatro de revista ou do circo, no caso das chanchadas? Com relação ao primeiro suspeito, o produtor (seja o dono do estúdio, da companhia produtora ou o produtor-executivo), isso fica também difícil de ser afirmado. Na verdade, são diversos os produtores dos filmes aqui discutidos, incluindo aqueles que foram produtores independentes, como Watson Macedo, se bem que esses poucos se multiplicam em funções diversas na indústria do audiovisual brasileiro, como roteiristas e diretores.

No caso dos produtores, aquele que bancou mais filmes com representações estereotipadas de nordestinos em nossa chanchada, foi o ítalo-paulistano Oswaldo Massaini, que era também um distribuidor (Cinedistri), tendo assim mais elementos sobre o gosto de um certo público do que muita gente do meio o teria. Ainda nesse corpus, quem lhe sucede é o responsável – juntamente com Carlos Manga – pelas nossas melhores comédias musicadas da década de 1950: Watson Macedo. O fluminense Macedo é o cineasta que mais se fez presente na chanchada, estereotipando nordestinos e nordestinas com as seguintes obras: *Aviso aos Navegantes* (1951), *É Fogo na Roupa* (1953), *O Petróleo é nosso* (1954), *Rio Fantasia* (1956), *Samba em Brasília* (1960) e *Virou Bagunça* (1961). Apesar das estereotipias, nos filmes realizados pelo melhor diretor que a chanchada já teve – ao

lado de Carlos Manga -, os nortistas/nordestinos têm valorizados aspectos tidos como positivos e acabam por realizar suas aspirações.

Ainda no campo da produção, alternando com algumas poucas e medíocres direções, está Herbert Richers, que, em nosso corpus, responde como proprietário por cinco filmes. Com relação a esses produtores citados acima, com pesos diversos na fatura final dos filmes que patrocinaram, pode-se aventar uma suposição de que eles estariam tão-somente investindo naquilo que lhe parecia um retorno mais rápido: fazer filmes que atingissem um grande público a partir de tipos ou estereótipos já consolidados pela então incipiente indústria cultural brasileira. Se é inquestionável que a representação humorística de nordestinos poderia estar atendendo mercadologicamente ao tripé produção-distribuição-exibição, talvez esse viés comercial pudesse ser afirmado também para determinados astros, como Nancy Wanderley e Zé Trindade, os quais repetiam quase sempre as mesmas caracterizações.

Nancy representava sempre a pernambucana, a despeito de ser carioca. Já com Trindade, a partir de 1956 (com *Depois, eu conto*) as suas repetições eram acompanhadas de bordões machistas e cafajestadas. Essa representação caricaturada de nortistas e nordestinos foi tão fértil que deu espaço para que atores não-oriundos dessas duas regiões pudessem, através dela, faturar algum sucesso, como o gaúcho Walter d'Ávila (potiguar em *No mundo da lua*), a portuguesa Violeta Ferraz (paraibana em *É fogo na roupa*), a fluminense Eliana Macedo (a "nordestina" em *Rio fantasia* e a baiana em *Samba em Brasília*), a paulista Consuelo Leandro (potiguar no filme com D'Ávila e baiana em *Sai dessa, recruta!*), entre outros.

Enfim, diante da estereotipagem, Schaff (1974, p.125-152) propõe duas vias para se mudar o "sistema de valores reconhecidos": uma via seria através da oferta de uma ideologia "mais atraente"; uma outra via seria minando os fundamentos de uma antiga ideologia. Schaff propõe ainda dois passos na direção apontada acima. O que ele entende como um passo construtivo seria apelando à sensibilidade das pessoas e lhes impondo uma outra maneira de pensar. O outro passo, o destrutivo, seria destruindo os estereótipos e as atitudes deles resultantes. Por que esses ataques? "Todo ataque aos estereótipos é um

ataque à ideologia na medida em que, no mínimo, através dos estereótipos, nos aproximamos (sem mediação) de um sistema de valores”.

Referências bibliográficas

ALENCAR, J. *O sertanejo*. São Paulo: Ática, 2002.

ANDRADE, M. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Martins, 1976.

GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 [1947].

MOTA, L. *Cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

SCHAFF, A. *Linguagem e conhecimento*. Lisboa: Almadina, 1974.