

ZÉ TRINDADE, O BAIANINHO MALANDRO: ANOTAÇÕES DE UM PERCURSO¹

Júlio César Lobo²

RESUMO

O objetivo desse texto é analisar um conjunto de comédias românticas musicadas protagonizadas pelo comediante baiano Zé Trindade (1915-1990) em que se destaca a sua composição do tipo malandro, tal como se vira no teatro de revista do século XIX e como foi marcada por décadas de músicas populares brasileiras, a saber: a flexibilidade moral, a baixa periculosidade, a maleabilidade de composição, a tendência a sair vitorioso, independente dos métodos utilizados, a postura pró-ativa na adversidade e a vocação para a transgressão motivada. Para isso, tomamos como amostra desse tipo os filmes *O batedor de carteiras* (1958), *O camelô da rua Larga* (1958), *Massagista de madames* (1959), *Mulheres à vista* (1959), *Entre de gaiato* (1960), *O viúvo alegre* (1961).

Palavras-chave: Comédia musicada carioca; Zé Trindade; Cinema brasileiro e representação social.

ABSTRACT

The purpose of this text is to analyze a set of romantic musical comedies starring the Bahian comedian Zé Trindade (1915-1990) in which his composition of the *malandro* type is highlighted, as seen in the nineteenth century magazine vaudeville and as it was marked by decades of Brazilian popular music, namely: moral flexibility, low dangerousness, malleability of composition, tendency to emerge victorious, independent of the methods used, proactive stance in adversity, and vocation for motivated transgression. For that, we take as a sample of this type the films *O batedor de carteiras* (1958), *O camelô da rua Larga* (1958), *Massagista de madames* (1959), *Mulheres à vista* (1959), *Entre de gaiato* (1960), and *O viúvo alegre* (1961).

Keywords: Brazilian chanchada; Zé Trindade; Brazilian cinema and social representation.

A *persona* artística construída por Zé Trindade (Milton da Silva Bittencourt, 1915-1990) na comédia cinematográfica musicada carioca não é um tipo uniforme como se poderia imaginar rapidamente ao se consultar os breves obituários publicados pela imprensa quando de sua morte aos 75 anos. A rigor, a sua *persona* nas telas vai sendo lentamente construída a partir de seus pequenos papéis em

¹ Recebido em 04/03/2017

² Universidade Federal da Bahia. jclobo2000@yahoo.com.br

Revista Livre de Cinema, v. 4, n. 3, p. 4-40, set-dez, 2017

ISSN: 2357-8807

produções na segunda metade dos anos 1940. Nesse período, a *persona* em pauta vai ser influenciada pelas personagens-tipo dos protagonistas dos filmes em que atua, notadamente pelos papéis desempenhados por Cláudio Nonelli e Ronaldo Lupo e, mais anteriormente, pela galanteria de Mesquitinha.

Em suas participações iniciais nas telas, as personagens interpretadas por ele não tinham uma naturalidade definida, como se pode observar nos dramas *O cavalo 13*, *Fogo na canjica* (RJ, Cinédia, 1947), em que é um desocupado, *O malandro e a granfina* (1947), *Inocência* (RJ, Brasil-Vita, 1949) e *Anjo do lodo* (RJ, Cinédia, 1951), todos eles com roteiro e direção de Lulu de Barros. Ressaltamos essa ausência de qualquer indício de identidade regional, ou de estereotípias, pelo fato de termos àquela época, na música popular e no cinema, artistas de sucesso, fortemente vinculados a esses indicadores: Cármen Miranda (a baiana estilizada), Dorival Caymmi, tido como um dos inventores da “baianidade”, e o pernambucano Luís Gonzaga: o sertanejo nordestino.

Nem o pescador de Caymmi, nem o sertanejo de Gonzagão, as caracterizações de Trindade na maioria dos pequenos papéis nos seus primeiros 10 filmes talvez estejam mais na direção do vagabundo do que para a do malandro, pelo menos para o malandro personificado pela nossa melhor música popular brasileira e pelo nosso teatro de revista. O que nos chama a atenção para essa diferença não é um texto teórico, mas, sim, o samba “Diferença do Malandro” (Zé da Zilda). Para o crítico musical José R. Tinhorão, essa canção acima sinalizava que, a partir dos anos 1930, no Rio de Janeiro, passaria a existir uma “contradição interna” nas camadas marginais locais, opondo o malandro ao vagabundo: “Ambos não participavam com a venda da força de trabalho em caráter estável (os dois não tinham emprego fixo), mas o conceito de malandro passava a englobar a capacidade de usar o seu talento artístico nos meios do rádio, como um expediente a mais” (1981, p.128-129).

Já a contribuição do teatro de revista para a composição dos tipos cinematográficos do malandro começa obviamente bem antes do primeiro filme com Trindade. Na verdade, essa personagem-tipo estreia nos palcos brasileiros bem antes do nascimento do cômico baiano. Isso se deu nas décadas finais do século XIX no teatro de Arthur de Azevedo, em personagens denominadas de bilontras –

originando o neologismo bilontragem -, tribofes e jagunços (*sic*), o que englobava caloteiros, trapaceiros, assaltantes e jogadores profissionais. O citado teatrólogo maranhense chegou até a compor um rondó, definindo esse tipo social: “Se quer saber o que é bilontra/é bom que saiba, antes do mais, /que esta palavra não se encontra/no *dicionário do Moraes*. // A bilontragem é sacerdócio, /que cada qual pode exercer,/entre o pelintra e o capadócio,/o meio termo vem a ser.[...] Tipo de calças apertadas/chapéu de fitas espantadas/em cada pé bico chinês”.

A pesquisadora Neyde Veneziano (1991) vê no tipo bilontra/capadócio uma celebração da “alegria de ser marginal”, pois ele desrespeitaria sem culpas ou remorsos o que ela entende como as duas maiores instituições do capitalismo: a família e o trabalho. E do patriarcado, também, acrescentamos nós. Por fim, essa ela sintetiza como uma das marcas do teatro de revista buscar tipificar o Brasil como uma cultura que associa, para o prazer, mulher, carnaval e malandragem. Mas não seria essa associação o que teríamos nas melhores comédias cinematográficas musicadas cariocas, a partir de *Carnaval no fogo?* (RJ, Atlântida, 1949, Watson Macedo).

Os discursos, as manhas e artimanhas dos papéis de Zé Trindade no ciclo da comédia musicada carioca, notadamente como protagonista, buscam uma associação com o malandro. Tipo esse que o melhor teatro de revista carioca da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX, *grosso modo*, quis que fosse tomado como o mais plástico representante do proletariado urbano. Isso se dá ao tempo em que ele constantemente anuncia a sua origem verdadeira e a associa com elementos da culinária local e de alguns atributos que ele entende serem privilégios de conterrâneos de Caymmi, por exemplo.

TRAÇOS DO TIPO

Ainda com relação ao aspecto abordado acima, uma contribuição significativa para a moldagem dessa grade foi a síntese elaborada pela socióloga Mônica Bastos (2001) sobre as imagens recorrentes do malandro na comédia cinematográfica brasileira até o início dos anos 1960: *a)* flexibilidade moral: o malandro mantém-se em um “terreno intermediário entre o que é absolutamente correto, em termos legais e éticos, e o que é incorreto” (p.62); *b)* baixa

periculosidade: ao malandro são atribuídas trapaças “pouco prejudiciais, bem humoradas e divertidas, que não ocasionam danos permanentes ou sérios às demais pessoas” (idem); maleabilidade de composição: o malandro tem características “fluidas, que permitem a qualquer pessoa enquadrar-se no tipo” (p. 88); d) um vencedor: o malandro utiliza todos os expedientes possíveis para conseguir o que deseja, e isso é visto como uma qualidade, e não [como] um defeito. Ele é encarado como um vencedor. Sua legitimidade está fundada na condição individualizante, que prescinde de julgamento coletivo na situação do filme. “A legitimidade é dada pelo público” (p.90); e) postura pró-ativa na adversidade: o malandro era o tipo cômico fundamental, mas sua representação não estava presa ao que se entendia como o palhaço nem com o idiota, pois tratava-se de “um sujeito, que dava um jeitinho em situações avessas. O público se identificava com ele em função desse traço. Não apenas ria dele, mas com ele”; e f) a burla motivada: o malandro se esquece das regras da sociedade quando essas lhe parecem desvantajosas, o que, no argumento dessa autora, seria o “mote” para a sua identificação com o público (p.88).

VAGABUNDO, MALANDRO OU TRABALHADOR? : O CAMELÔ DA RUA LARGA

Zé Trindade (Vicente) tem o papel-título de *O camelô da rua larga* (RJ, Cinedistri, 1958, E. Ramos) e Nancy Wanderley, em seu segundo trabalho no cinema fazendo parceria com o baianinho malandro, é Aurora, uma costureira em uma boate e a eterna noiva dele, que é hóspede em uma pensão na vila Paz e Harmonia no Rio de Janeiro. As tramas do filme em pauta se desenvolvem de modo entrecruzado em torno de várias batalhas a serem travadas quase simultaneamente pelo protagonista, as quais resumiremos nos parágrafos seguintes.

Vicente tem que conseguir conter a ira da dona da pensão, Dona Bebé (Maria Vidal), onde mora por causa de sua mensalidade atrasada em oito meses. Ela é ainda estressada por ter consigo um irmão de meia-idade, sem renda, preguiçoso e que não quer saber de trabalho, pois apenas procura um emprego – na verdade, uma “colocação”, gíria da época para acesso a emprego público sem se submeter a concurso idem. Outra contrariedade dela é sua filha, Alice (Mara di Carlo), namorar um repórter de plantão noturno (Alan Lima). Como se fosse pouco,

a personagem-título tem que tentar adiar indefinidamente o casamento com a noiva pernambucana com que namora há 10 anos e de cujo emprego se aproveita para frequentar os bastidores de uma boate e assediá-las suas jovens coristas.

Vicente tem que tentar se livrar do assédio da irmã de Bebê e cozinheira da casa, Possidônia (Zezé Macedo). Ela também sofre discriminações por ser uma mulher de meia-idade e ainda solteira, sendo chamada pelas próprias vizinhas, por sua condição, de “fósforo apagado”. Possidônia não é considerada propriamente uma mulher solteira, “casável”, mas, sim, aquela mulher que dá pistas de que foi rejeitada para o casamento. Isso ocorre nesse filme porque também ocorria, na sociedade brasileira, durante muito tempo em que as mulheres eram persuadidas a se casar para não serem estigmatizadas como solteironas. O mesmo temor de “ficar pra titia” persegue a eterna noiva do protagonista: “Eu já estou ficando bastante castigada, ficando pra titia. Eu estou ficando que nem mamão maduro. Se você não me tirar logo do pé, a passarada começa logo a beliscar”.

Além do mais, a preocupação da eterna noiva da personagem-título em um filme de 1958 com a já longa duração desse seu estado pré-nupcial reflete bem um dado cultural daquela época no Brasil entre um segmento de nossa população, merecendo até os cuidados da reflexão de um antropólogo, Thales de Azevedo (1986, p.80): sobre seus prejuízos: “Uma moça pode considerar-se prejudicada quando um namoro e um noivado prolongados demais, sem motivo justificado, frustram suas esperanças de casamento sem que ela possa decidir-se por outro eventual candidato”. Em termos mais civis, digamos, o protagonista tem que conseguir se safar da Polícia Administrativa do Rio de Janeiro, que busca apreender suas mercadorias pela ilegalidade de seu comércio e da atividade dele o que gera uma sequência de perseguição pelas ruas centrais da cidade.

Por fim, mas não em último lugar, a personagem-título de *O camelô da rua Larga* ainda tem duas tarefas a serem completadas: livrar-se das garras de uma gangue de falsificadores, liderada por (Renato Restier) e da qual faz parte o proprietário da boate em que Aurora trabalha, e, a mais difícil, pois precisa de ajuda divina: conseguir que uma tia dele, bastante doente, morra para que ele, seu herdeiro universal, tenha posse de uma herança com a qual ele espera poder resolver seus problemas financeiros mais imediatos.

Muito da graça desse filme provém do contraste entre a mulher valente, que é Aurora, e o D. Juan dos pobres que é Vicente, flagrado em momentos de “masculinidade frágil”. Um bom exemplo disso dá-se numa sequência mais específica no local de trabalho da noiva: uma boate. Vicente está saindo desse local quando ambos se esbarram com os capangas do namorado da vedete. Forma-se logo uma pequena confusão. O camelô arremeda um discurso de valentia, enunciando-a juntamente com a sua naturalidade: “Num baiano decidido, ninguém bota a mão. Vai tudo virar mungunzá”. O que se segue é ele fugindo à luta. Enquanto ele arrota valentia, ela, discreta, é quem é valente. O que há na fuga à luta por parte do “baiano decidido” é o acionamento da mais conhecida das estratégias discursivas para a produção do humor: “Tal estratégia consiste em opor a um discurso público e positivo um discurso 'subterrâneo', de certa forma reprimido, contrário ao anterior” (Possenti,2010, p.44).

Tem-se, então, no caso do filme *O camelô da rua Larga*, um ato curioso: a autoidentificação não vem associada a uma positividade, mas, sim, associada com uma inversão, que aponta para uma covardia. É claro que a composição da personagem-título não comporta apenas covardia, uma vez que, para trabalhar, ele precisa desafiar a lei, o que demanda algumas virtudes. O interessante na composição do tipo de Trindade nesse filme é que ele incorpora vários elementos da cultura da malandragem – tal como representada na música popular brasileira, na literatura brasileira e no teatro de revista -, mas, sabidamente descarta uma outra, também importante: a violência dos valentões, seja através da capoeira ou com o recurso da navalha.

Um daqueles capangas citados, Ladainha, é rude com a costureira, que não se intimida e diz desaforadamente para ele: “Não fica folgando com a gente, não, porque senão vai sobrar coco nesse coqueiro”. Vicente tenta interceder, temendo uma represália de Ladainha, mas ela é dura também com o eterno noivo: “Sai prá lá, molóide! Deixa que eu me acerto com eles!” Ato contínuo, Aurora avança aos tapas e bofetões para cima de Ladainha e de outro capanga. Quando o primeiro vacila um pouco, ela lhe aplica um belo soco. Na confusão, o camelô pega uma mala no chão, pensando que era a sua, cheia de muamba, mas se tratava de outra, guardada pelo dono da boate, com mais dinheiro falsificado. Essa mala é escondida por Vicente em

seu quarto na pensão. Ele não pensa em tocar nesse dinheiro sob o argumento de que é vigarista, mas é honesto. A vigarice dele é vender mercadorias no varejo contrabandeadas por alguém no atacado.

No entanto, nesse filme, excepcionalmente, não é apenas a personagem interpretada por Nancy que tem um perfil de valentia. Sem qualquer identificação de uma origem regional – o que acontece invariavelmente com atores nordestinos nesse ciclo de comédias-, Dona Bebé (Maria Vidal) é uma pessoa agressiva, rude até, e capaz de brigar fisicamente com qualquer um, pois pratica boxe, signo que é anunciado visivelmente pelo par de luxas apropriadas, que mantêm penduradas na sala-de-estar na sua pensão à vista de todos. Esse dado foi considerado tão importante pelos produtores do filme que Vidal é parte importante do cartaz justamente numa pose de briga. Se Dona Bebé é brigona, também é desonesta. Quando ela, a irmã e o irmão-parasita descobrem uma mala repleta de dinheiro no quarto de Vicente, ela não o informa do achado, não o questiona sobre o mesmo, nem chama a Polícia. Ela simplesmente retira do montante o valor do que o camelô lhe deve e mais uns quatro anos de aluguel adiantados...

Arrogante, Dona Bebé se considera ainda a síndica da vila em que mora e, ancorada nessa posição, ela interfere em toda polêmica que se forma com as mulheres em torno da bica de água. Até sua própria filha reconhece que sua mãe adora fofocar e aumentar as intrigas. A propósito dessa singular fonte pública de água corrente, há duas sequências em torno delas, que, de certa forma, acabam por sintetizar dois aspectos da cultura popular do Rio de Janeiro até algum tempo: a crônica falta d'água em toda a cidade e a bica como um local de sociabilidade.

O dado forte do mundo histórico sobre a falta d'água aparece, reaparece com charme e mais melodia, no canto de Eloína, em um dos números da boate em que Aurora trabalha, interpretando a longa “O que é que Copacabana tem?” (V. Paiva - M. Guimarães) em que lamenta, entre outras coisas, o seguinte: “Eu vou dizer a vocês o que é que Copacabana tem/ Tem praia, dias de sol, sereias posando e sol também/ Mulheres, u-lá-lá, as mais variadas/ Mas água que é bom não tem”. Todos aqueles que se interessam pela história do Rio de Janeiro real sabem que a falta de água não era uma característica apenas do bairro da “Princesinha do Mar”, mas, sim, estruturalmente de toda a ex-Capital Federal.

A mulher de Copacabana

Após a confusão na boate – em que a costureira pernambucana troca socos com os capangas de Ladainha – acontece outro tumulto, agora na pensão de Dona Bebê, provocada pela presença da gangue em busca da mala com dinheiro que havia sido retirada da boate pelo camelô. Graças à esperteza e coragem física de Alice, um dos capangas é posto fora de ação na cozinha. Ela subtrai dele um revólver, rende outro capanga na sala-de-estar enquanto Totó aponta uma arma para o chefe do bando. Tão logo o bando é rendido, Vicente recebe um telegrama. A sua tia citada havia falecido – aliás, como ele tanto desejara. Diante disso, Possidônia e Aurora, pretendentes ao cargo de esposa dele, chegam às vias de fato. Ele, alheio a mais uma confusão, apenas olha para a câmera – o que esse ator sempre fez na maioria dos filmes em que foi protagonista – e diz com um certo deboche: “É chato a gente ser gostoso”. Quem já assistiu a uns 20 filmes com Zé Trindade pode ser tentado a achar que esse bordão é de autoria dele, de tanto ouvi-lo pronunciar o mesmo, mas ele é simplesmente a versão masculina de uma das falas da peça *Os sete gatinhos*, de Néelson Rodrigues: “É chato ser gostosa! ”

Esculpindo uma mulher

No filme *O camelô da rua Larga*, quando o protagonista desfaz da cozinheira da pensão e posterga o seu casamento com a costureira da boate, ele dá a entender que ambas não representam justamente o perfil de mulher por quem se apaixonaria ou com quem realmente casaria. Essa postura é costumeira nos papéis em que Zé Trindade interpreta tipos solteiros.

Ao longo da narrativa em pauta, a personagem-título busca se expressar ora de um modo rebuscado (“A senhora será regamente recompensada”; “a situação não é propícia para um assunto tão materialista”, sendo ambas as frases para a dona da pensão, sendo a segunda uma resposta a uma cobrança dela dos seus aluguéis atrasados), ora com um vocabulário que contém um termo técnico posto na construção para tentar impressionar um ouvinte: “Essa mala é para eu modernizar os meus métodos de venda”. Isso é dito para Nancy, que não imagina que essa mala contém contrabando do dono da boate. Essas construções nos

remetem ao universo da música popular brasileira, mais precisamente àquelas canções em torno da malandragem. E, por sinal, essa aproximação feita aqui pode se tornar menos arbitrária se atentarmos para o que diz a dona da pensão sobre a personagem-título após essa “cantada: “A paciência é uma virtude, e a senhora é a mais virtuosa das mulheres (para a dona da pensão sobre a dívida dele). O que ela diz mesmo: “Vicente tem mais pinta de malandro do que breque em samba”.

Inflação para principiantes

Vicente, como um malandro típico de nossa música popular brasileira usa e abusa do discurso rebuscado, empolado, mas nenhuma dessas falas é mais significativa, especialmente pela sua localização na narrativa, do que aquela que ele profere logo na abertura do filme: “Meus amigos, as finanças do País estão abaladas: a viga-mestra da economia nacional é o povo e está em suas mãos o combustível, que fará com que a máquina do progresso trabalhe sem defeitos e sem riscos”. Ele olha rapidamente para os lados, atento à Polícia Administrativa, e continua: “Antes de desviar para os homens da política a culpa, que é de vocês, botem a mão na consciência e verão que todos nós somos um pouco culpados pela inflação, que assola, a inflação que domina a indústria nacional, a inflação que avacalha”.

O fato é que, ao final da narrativa, Vicente, o camelô da carioca rua Larga, enfim, fica rico, pois morre a sua tia, deixando-lhe a tão esperada herança, mas isso não o leva a se casar com a noiva pernambucana. Entre outras coisas, a ocupação da personagem-título de Trindade no filme em pauta, além de sinalizar para um dado extrafílmico sobre ocupações de migrantes recém-chegados à metrópole como mão-de-obra não-especializada, aponta para a permanência de uma atividade que se pressupunha relativa à antiga Capital Federal em outros tempos mais pretéritos: “O Rio não-industrializado foi o espaço dos ambulantes, dos empalhadores, dos lustradores, dos reparadores de eletrodomésticos, dos trapeiros e de tudo aquilo que João do Rio chamava de 'profissões ignoradas' da miséria (Lessa,2001, p.162).

O MALANDRO-EMPRESÁRIO: MULHERES À VISTA

Em *Mulheres à vista* (RJ, H. Richers, 1959, J.B.Tanko), Zé Trindade faz o papel de um agente artístico, “o maior empresário de revistas que o Brasil já produziu”, no entanto, sem currículo e sem equipe, e que diz morar numa suíte do hotel Copacabana Palace (Zona Sul do Rio de Janeiro). Com essas informações, ele busca impressionar um concorrente, Galileu (Renato Restier), “caixeiro-viajante do teatro nacional”, e a proprietária de um teatro (Estelita Bell) o qual ele pretende arrendar para montar uma revista com o mesmo título desse filme. A trama se desenvolve em torno dos meios que ele providencia para levantar fundos para a sua produção e de sua tentativa de esconder para o concorrente a sua real situação: ele e turma - a eterna noiva Mariazinha Boca de Caçapa (Consuelo Leandro) e o seu secretário Josafá (Grande Otelo) residem em uma pensão vagabunda chamada Prato-feito.

A narrativa de *Mulheres à vista* se desenvolve numa busca de conciliação entre propostas dramáticas diferentes para não dizer extremamente divergentes: uma pouco entusiasmada comédia de sedução e uma comédia de escroqueria. A primeira envolve vários polos e não apenas um casal como nos modelos mais corriqueiros: João quer se aproximar da viúva apenas para usar o teatro dela sem desembolsar nenhum dinheiro, buscando tê-la como sócia. Ela está querendo se desfazer do imóvel, apesar de ser fã de teatro de revista, graças à interferência de seu enteado (Geraldo Meyer). Romântica é a eterna noiva de João, sonhando que viria um dia a se casar com o mesmo sem perceber o seu perfil malandro. O outro polo de riso desse filme se atrela no outro recurso de João para o levantamento de fundos: ele e a turma compram eletrodomésticos a prazo – não se mostram as referências que eles dão nem se mostram seus fiadores – e vendem-nos na rua, como camelôs, à vista. O protagonista batiza isso de Operação Filipeta, expressão cujo raio de alegoria deveria se referir provavelmente a algum episódio parecido ocorrido na época na antiga Capital Federal.

Os compradores dessas mercadorias são sempre pessoas, que, sem nenhuma necessidade, informam-nos sua identidade regional: são nordestinos. Detalhe, por sinal, que deixa bem claro para o espectador a margem de preconceitos da instância narradora. É nordestino o senhor de terno e gravata (Zé

Bacurau), que adquire uma imensa geladeira sem nota fiscal e sem termo de garantia. É nordestino, de Pernambuco, o cidadão que, antes de comprar um aparelho, pergunta aos escroques: “Essa televisão pega o Recife?” Alardeando outro “contrabando nacional”, Otelo mostra aos transeuntes um contrabando originário do “United States of Piauí”, um televisor motivo a óleo. Sua qualidade principal: na tv piauiense, “até Ivon Cury canta com voz de Maria Bonita”. Quando a piada não se constrói em torno de preconceito contra nordestinos, ela bate na porta do vizinho do carioca: Otelo alardeia a um interessado comprador que está vendendo muito barato um aparelho de rádio que é um típico “contrabando nacional”. Ao ser indagado sobre o oxímoro, ele responde jocosamente: “É um rádio americano inteiramente feito em Niterói”.

Mas nem só nordestinos e niteroienses são alvo da galhofa. Talvez a maior dela atinja um imigrante português (Duarte Moraes) que, numa negociação muito insensata resolve vender o seu caminhão de mudanças para os trambiqueiros, recebendo como entrada um cheque sem fundos e o restante em um monte de promissórias (com o endereço do empresário rival, Galileu) sem valor legal. A mulher dele, que o considera uma toupeira, o adverte sobre o futuro dessa venda: “Já sei onde vai dar essa sua burrice: vai virar burro-de-carga”. Sequências depois, ele surge empurrando um carrinho de mão. A associação de um cheque com presença ou ausência de fundos provoca ainda mais risos quando João presencia dona Virtuosa recebendo um deles e colocando-o por dentro de seu sutiã. Imediatamente, ele se aproveita do amplo colo da atriz Estelita Bell, para arrematar com a malícia própria do ator: “Eu nunca vi um cheque com tanto fundo”.

A imbricação de gêneros narrativos presente nesse filme também se reflete no repertório de canções executadas diegeticamente, ou seja, em cena. Trabalhando no ângulo da comédia de sedução, tem-se logo em sua abertura, a vedete Virgínia Lane, interpretando, curiosamente sob um ponto de vista masculino, o seguinte: “Dinheiro é bom. / Bebida também é./ Tudo é bom. /Mas bom mesmo é mulher”. Também nesse trecho o aspecto financeiro da sobrevivência aparece dissociado do prazer étlico e do prazer sexual, separação rara no melhor de nossa música popular. A segunda e última estrofe dessa canção em pauta coloca a satisfação do prazer sexual acima das necessidades mínimas da citada

sobrevivência: “Você pode passar sem comer/ Você pode passar sem café/ Você pode passar sem beber/ Mas não pode passar sem mulher”.

Enquanto o discurso do protagonista caminha pelas artes da sedução, pode-se ouvir, nos números musicais intercalados à trama, outra contestação indireta às suas ações ou à nobreza de seu donjuanismo barato. Um bom exemplo disso é essa marchinha carnavalesca interpretada por Emilinha, que começa com uma advertência às virgens em geral: “Maria das Dores, não sejas boboca/ Se não, a casa cai/E a música não toca (bis). A segunda advertência contém uma palavra que faz parte do verbo deflorar: “Maria das Dores, cuidado, meu bem/ Nem tudo são flores/Há espinhos também”. A terceira advertência poderia ser subintitulada “a voz da experiência”, o argumento de autoridade do senso comum: “Cuidado, que o mundo é tão mau/ Não *vai* na conversa de qualquer pica-pau”. Entre outras coisas, o discurso dessa marchinha trabalha com a ideia do engano que se esconde atrás dos jogos de sedução. Parodiando Otto von Bismark, chanceler do Império Alemão, as pessoas nunca mentem tanto quanto depois de uma caçada, durante uma guerra, durante uma cantada – acrescentamos - ou antes de uma eleição.

A letra da canção carnavalesca acima parece tão apropriada ao filme – possivelmente a canção lhe é anterior – que o nome do protagonista, João Flores, surge como se fora um trocadilho nesses últimos versos. O espírito de alerta, tipo Lobo Mau (João Flores) *versus* Chapeuzinho Vermelho, que essa marcha incorpora surge em outra canção do filme intitulada “Menina de Copacabana”, que inicia descrevendo cenário, figurino (figurativamente) e rubrica de ação: “Menina de Copacabana, /que tem corpo de sereia, /nos sete dias da semana, /vive tomando banho de areia”. O bordão “a voz da experiência” sintetizado no aviso de “cuidado” não poderia deixar de estar presente: “Menina, preste atenção! / Toma cuidado com o tubarão. / O tubarão é bicho mau/ Ele te pega pra fazer mingau”. A imagem de sereia de Copacabana retoma título e tema de outra canção, da trilha de *Aviso aos navegantes* (RJ, Atlântida, 1950, dir. W. Macedo): “Sereia de Copacabana”. Com menos talento. Ambas as canções tinham, na mídia impressa, uma fonte segura de inspiração pelo que se depreende desse trecho de um artigo da revista *A Cigarra*, de 1954: “Explique a ele que sua mãe desaprova programas noturnos para mocinhas de sua idade [...] que seus pais não deixam você sair do Rio com pessoas que eles

mal conhecem”.

Quando João Flores resolve também cantar, essa oportunidade é usada para ele resumir a sua estratégia de abordagem, mágica por sinal, pois tem como ponto de partida se dirigir inicialmente a qualquer mulher que lhe interessa perguntando pela Maria. Tática essa que é aplicada por ele indistintamente da Zona Sul aos subúrbios da Zona Norte (Madureira e Olaria): “É assim que eu apanho dez mulheres todo dia” (“É só perguntar pela Maria”). Se o protagonista canta uma facilidade, um de seus comparsas (Grande Otelo) celebra musicalmente uma utopia sexual na primeira estrofe da canção-título: “Naquela terra encantada/ O dinheiro não vale nada. / Todo mundo tem o que quer/ E ninguém briga por mulher.” A descrição da utopia se torna mais clara quando relaciona dados desse paraíso com elementos de identidade social regional e de identidade étnica: “Tem loura e tem morena/carioca e tem paulista. /Vamos lá, seu Batista! /a hora é essa!./mulheres à vista”.

Sedução e escroqueria

É claro que o próprio cotidiano da personagem vivida por Otelo no filme em foco desmente uma das máximas da canção, a de que “o dinheiro não vale nada”. Ela e a turma estão alojadas numa precária pensão chamada “Prato feito”, da qual não pagam o aluguel, enquanto fingem estarem hospedados no Copacabana Palace. Essa “terra encantada” da marchinha logo depois é contraditada por ele mesmo, alternando o que há de bom – natureza, bebida alcoólica e mulheres de uma etnia específica – com aspectos dos seus costumes, a saber: “Minha terra tem palmeiras (bis)/Onde canta o sabiá. /Tem também muita mamata (bis)/Mas dá galho se falar. /Tem cachaça, tem mulata. /Tem também tubarão à toa, mamando prá valer. / Eu também vou entrar no jabaculê”. Esse paraíso deve ser mesmo discutível, pois a questão da corrupção lá volta na estrofe de encerramento da marchinha que parece celebrá-lo: “Minha terra tem palmeiras (bis)/Minha terra tem sabiá/Tem também muita mamata, /que dá o que falar”

Se há comédia de sedução, há também comédia de escroqueria em *Mulheres à vista*. E o dado negativo também surge musicalizado na associação entre a posse de mulheres e o dispêndio de dinheiro, como em “Serapião”, canção

interpretada por Emilinha, acompanhada por uma ilustração filmada, projetada no fundo do palco, com um ator e bailarinas: “Serapião tinha dinheiro prá chuchu/ Mas não podia ver um rabo de saia/ Ficou na pindaíba/ E acabou em Sepetiba / Vendendo siri na praia”. Como se a mensagem não tivesse ficado clara o bastante, o fecho da canção o explicita: “Siri, olha o siri! / Tá quentinho, tá fresquinho/ E assim sentado na areia/ Vende siri quem comprou tanta sereia”.

As últimas imagens da projeção mostram Serapião tentando cortejar as moças do rústico videoclipe, e as mesmas dele se afastando. Aqui, tem-se, na trilha musical diegética, mais um reforço à mensagem que o ambíguo título desse filme nos proporciona. A citada projeção das aventuras e desventuras de Serapião como parte ilustrativa de um número musical na diegese de um filme acaba, em nosso entendimento, teatralizando a apresentação de Emilinha, como se ela estivesse realmente em um palco de teatro ou de emissora de rádio.

Em um filme com tantos diálogos e tantas canções, repletas de “mensagens”, é curioso e salutar se notar uma pequena sequência em um dado importante no dia-a-dia dos seus malandros, a fome, surja sendo aberta e encerrada com dois planos idênticos, ou seja com o mesmo enquadramento, de uma mesma imagem ligeiramente modificada. Tentamos descrevê-lo: antes de o protagonista iniciar um providencial almoço às custas da proprietária do citado teatro a quem corteja, tem-se um *close* de um quadro numa parede. É uma pintura simples: um peixe, um copo, garrafa de vinho tinto, toalha de mesa quadriculada. Há um recuo e um novo enquadramento a partir de um *zoom*: espinha do peixe, garrafa e copos vazios. João Flores havia acabado de almoçar.

Como a viúva cortejada aceitara a proposta de ser sócia de João na montagem de uma revista musical, passa-se a ter o que seria um ensaio da própria. Nesse filme, como em muitos outros do ciclo da chanchada, temos referências em excesso e nem sempre bem ajustadas ao teatro de revista brasileiro. Como se sabe, nesse último gênero, tem-se um enredo com personagens-tipo quase invariáveis, sendo os mais frequentes os seguintes: o coronel fazendeiro, o imigrante português, o caipira, o vendedor ambulante, o funcionário público (o barnabé) e o malandro ou capadócio. Naquele gênero teatral, os quadros de humor deviam se relacionar com o enredo, às vezes sugerido pelo título, às vezes, distantes deles. Os números

musicais são obviamente presentes nessas revistas, mas, pelo que os filmes do ciclo em discussão exibem, tem-se a ideia de que o teatro de revista se resumia apenas à presença de vedetes como Virgínia Lane, cantando, vestidas de maiôs, plumas e paetês. Nesse filme, por sinal, temos um clássico número de vedete, com a própria e as coristas, em número de seis, em volta.

No teatro de revista brasileiro, o número da vedete era o ponto máximo da celebração da sensualidade feminina no que era ajudado, mas ao fundo do palco, pelas coristas. É claro que a sequência de Lane não nos dá ideia de sua força nos palcos, pois ele constituía aquilo que denominava “número de plateia”, que incluía canções, piadas e improvisos de acordo com a reação do público. Costumeiramente, esse número era desenvolvido escolhendo-se um homem na plateia, iluminado ou envergonhado por um canhão de luz e alvo de afagos e gracejos. Mais acima nos referimos à herança que o teatro de revista havia deixado do tipo cômico do imigrante português para a comédia cinematográfica musicada carioca. Essa incorporação é tão longínqua quanto intensa, reverberando também nos programas humorísticos da tv, que provavelmente poucos se darão conta de que esse tipo revela na origem também uma discriminação.

Como se tem com frequências em filmes com Zé Trindade os dados de (sua) identidade regional surgem gratuitamente. Ou seja, elas não são devidas a uma contrafação identitária (a uma carioquice, por exemplo), mas sim como se a origem do ator fosse um traço de distinção, como se tem, por exemplo, no samba “Acontece que eu sou baiano” (D. Caymmi): “Acontece que eu sou baiano, /acontece que ela não é”. Em *Mulheres à vista* (RJ, 1959, dir. J. B. Tanko). Trindade se anuncia como “baiano de Maragogipe” (ele nascera em Salvador), informação que não é aproveitada pela produção do filme para um eventual *marketing* do principal produto daquele município à época: charutos. Em outro momento, ele muda de naturalidade para se aproveitar da grande difusão, feita pelo mineiro Ary Barroso, de uma avenida de comércio popular na Cidade Alta de Salvador: “Quem nasce na Baixa dos Sapateiros escorrega, mas não cai”. Josafá retruca, com o dado verdadeiro da naturalidade do ator que o interpreta: “Eu sou de Minas Gerais”.

Origem e cozinha regional

Outro recurso também acionado por Zé Trindade nos filmes em que ele é coargumentista ou autor de diálogos adicionais, como esse, é associar a sua naturalidade a itens da culinária afro-brasileira em sua tradução, digamos, baiana como na ocasião em que é contrariado em um plano qualquer: “Botaram pimenta no angu do baiano”. Essa associação acima entre naturalidade e cozinha regional vem para a comédia musicada carioca herdada dos quadros musicais do teatro de revista em que se tinha com frequência a presença da baiana típica.

As questões de gênero em *Mulheres à vista* não se esgotam nos embates entre homem e mulher, mas se expandem na direção da crítica a um comportamento que não se aprecia em dado sexo. Mais ainda, a marchinha “Vai ver que é” (P. Gracindo – Carvalhinho), interpretada por Joel de Almeida, sintetiza um pouco o comportamento daqueles preocupados em obter certificações de masculinidade alheia, como se pode apreender desses versos preconceituosos. A primeira estrofe busca descrever o “enigma”: “Se veste de baiana /Prá fingir que é mulher/Vai ver que é (bis). / No baile do teatro/Ele diz que é Salomé/Vai ver que é (bis)”. A estrofe seguinte sinaliza o medo daquele que teme o desconhecido, que lhe parece uma ameaça à (sua) masculinidade: “Cuidado, minha gente/Com esse tipo de rapaz. // Ninguém sabe o que ele faz”. A canção finaliza criticando uma postura e lançando a desconfiança: “Se perde o lotação/ Nervosinho, bate o pé. /Vai ver que é” (bis).

Depois de muita vigarice, escroqueria e outras desonestidades, o protagonista de *Mulheres à vista*, o agente artístico João Flores, consegue estreiar um espetáculo sem contar com a presença indispensável do maestro, que se recusou a participar do evento sem ter uma mínima garantia, e de outros profissionais do teatro. Para que isto acontecesse, alguns credores foram amordaçados e postos no depósito do local, e outros foram desacordados através de um imenso saco de areia, que pendia das coxias do teatro. Quando tudo indicava que o empresário picareta iria para a cadeia, o enteado de Virtuosa salda a dívida de João. O seu argumento para gesto tão benemérito: ele se achava na obrigação de “salvar a moral” da companhia onde trabalhava a noiva, expressão essa que indica finalmente a sua intenção de se casar com a atriz, profissão que ele desprezava. Ou seja, ele compra a sua futura mulher também à vista, repercutindo, mais uma vez, o

título desse filme.

Durante a maior parte da narrativa, Dona Virtuosa tentou fazer do sócio escroque o seu marido, como se, ao financiar uma montagem de teatro de revistas, ela pudesse comprar o coração do protagonista. Já o seu enteado foi melhor sucedido no empreendimento junto à sua não tão convicta noiva. A narrativa se encerra com o noivado do enteado, mas não com o casamento de sua enteada com João, que recusa finalmente a noiva Boca de Caçapa e, na frente de todos, parece dar início a mais uma sedução, a de uma jovem que surge nos bastidores do teatro.

Diferentemente de alguns outros filmes protagonizados por Zé Trindade como um malandro, nesse filme, ele não é remediado com uma fortuna ao final (como em *O camelô da rua Larga* ou em *O viúvo alegre*) e nem não se redime socialmente (como em *O batedor de carteiras*), permanecendo fiel à sua vocação de conquistador barato, mas principalmente, a de um malandro pobre...porém livre...

O MALANDRO OTÁRIO: ENTREI DE GAIATO

No filme *Entre de gaiato* (RJ, H. Richers, 1960, J.B. Tanko), Zé Trindade é Jota Jota (Januário Jabotão), membro de um grupo de marreteiros, que se postam frequentemente na Estação Central do Brasil (avenida Presidente Vargas, Centro do Rio) para vender imóveis fictícios a matutos que lá desembarcam. Fixado inicialmente o ponto de trabalho desses meliantes, a trama toda se passa praticamente em um hotel em Copacabana às vésperas de um movimentado “grito” de Carnaval. O protagonista lá se hospeda seguindo sugestão de um dos seus comparsas, o *bellboy* Bolota (Costinha), a fim de roubar uma presumível ricaça, Ananásia (Dercy Gonçalves), acompanhada por sua sobrinha, Elisa (Evelyn Rios). Simultaneamente, para lá também se deslocam uma dupla internacional de ladrões (Roberto Duval e a argentina Marina Marcel) e um milionário paxá oriental, tendo Milton Carneiro como eunuco, com seu jovem harém.

A tática de Jota Jota ao se registrar no hotel foi a de lá chegar com uma pesada mala, simulando para os atendentes que, nela, havia muito dinheiro. Visando impressionar Ananásia, ele distribui gorjetas altas para os serviçais, dinheiro que ele e seus asseclas acabam retirando furtivamente dos agraciados. Quando Ananásia chega ao hotel, ela é logo informada por um dos seus recepcionistas que Jota Jota,

o Coronel Januário Jaboaão, é “cheio do cacau”, expressão que, antigamente, na Bahia, era sinônimo de endinheirado. Tão logo Ananásia, que também é pilantra, se mostra espantada com a informação – “Cacau é bom, né? ” -, há um corte seco para o quarto em que Jota Jota está hospedado. Ele, num traço típico de sua conduta nas telas, vira-se para a câmera e diz, como se estivesse ouvindo a conversa desenrolada na portaria: “Cacau quadrado!”.

A graça da cena acima reside no fato de ele estar acabando de retirar um monte de tijolos de oito furos na mala usados para simular o peso do seu alardeado dinheiro. Ele aproveita a cena para dar uma alfinetada nas licitações da construção da nova Capital Federal: “Tem mais tijolo aqui do que na construção de Brasília”. No quarto ao lado, Ananásia também retira os seus tijolos sob as vistas da sobrinha, que nada comenta. O peso da mala havia sido informado por Bolota para Jota Jota, e isto provocara o ingênuo comentário do assessor de meliante: “Mala cheia de dinheiro, pesada pra burro”. Enfim, os escroques são apresentados um ao outro, ocasião em que Jota Jota arranja uma desculpa para um assédio sexual à sobrinha de Ananásia: ao passar a mão dele no braço de Elisa, a contrapelo, ele diz do modo cafajeste próprio da personagem, à sombra de um trocadilho: “Até que ela não é muito lisa, né?”

No momento em que a dupla de escroques de meia-idade janta junto, nenhum deles perde a oportunidade para contar vantagens um para o outro. O “coronel” diz que é proprietário de 35 fazendas de cacau na Bahia e o que ele acha mais importante: solteirinho da silva. Ela não deixa por menos: está “devidamente emancipada”, é “viuvíssima” e possui 38 fazendas de café. A resposta dela é a senha para a piada de fundo libidinoso: “Vamos juntar o seu café com meu cacau e vamos fazer um café achocolatado”. Trata-se de uma referência, hoje, como na época de lançamento desse filme, sem muito sentido, à “política do café com leite”.

Cacau e coronéis

Considerando-se a origem do cômico Zé Trindade e a mitologia que se construía à época, especialmente na Bahia, em torno dos nossos exportadores de cacau, demorou um pouco para que um coronel do cacau surgisse no ciclo de comédias em discussão. Esse tipo social surgira na região sul da Bahia,

principalmente em Ilhéus, entre os anos de 1910 e 1920, estando associado a duas práticas nada risíveis: a tutela de uma espécie de milícia privada, seu bando de jagunços, e a exploração do lenocínio. A propósito, quando *Entreí de gaiato* estreou, já havia decorridos dois anos do lançamento de um dos maiores *best-sellers* de Jorge Amado, que é *Gabriela, cravo e canela*, que tem a lavoura do cacau como um de seus subtextos.

Mais acima, destacamos que o coronel mineiro fora um tipo do teatro de revista carioca que pouco aparecera na comédia musicada dos anos 1950, mas é justamente nesse filme em discussão em que temos um bom exemplo dessa estereotipia para fins humorísticos logo nas primeiras sequências. Jota Jota se dirige para a Estação Central do Brasil, acompanhado de sua gangue: Bolota, uma personagem interpretada por Chico Anysio, e mais outro (Chiquinho). Eles se postam perto do local de desembarque, mas fingem não se conhecerem. Jota Jota olha para um senhor com trajes meio-caipira e diz para um comparsa: “Vou aliviar aquele mineiro”. Já tínhamos visto diálogo mais ou menos parecido no início de *O batedor de carteiras* quando o protagonista (Trindade) se aproximava de Nancy Wanderley, recém-desembarcada da mesma Central, pensando em roubar a “pata pernambucana”. O mineiro, Coronel Pafúncio, acaba por comprar, sem maiores dados, uma cova no Cemitério do Caju, pensando que se tratava de um apartamento. Fim do *flashback*.

A rigor, a trama policialesca de *Entreí de gaiato* se divide em três: as tentativas de Jota Jota em ficar com as joias de Ananásia, as quais são falsas, já que ela também é uma escroque; as expectativas dela em se apropriar de um suposto dinheiro dele; e o plano de uma dupla de ladrões internacionais (Roberto Duval e Marina Marcel) em se apoderar das joias de um paxá. A parte feminina da dupla citada acima surge em cena como uma rumbeira, o que, nos clichês dos argumentos do cinema latino-americano de certa época, conotava que se tratava de uma meliante, vide o citado *Aviso aos navegantes*, por exemplo. Em certo momento, chega ao hotel o citado paxá do Sudão, e todos os ladrões presentes descobrem um alvo melhor: pelo menos, as joias que ele ostenta em seu harém não são falsas.

Enquanto o numeroso elenco de escroques vai passando o tempo tentando um roubar o outro, há “gritos” de Carnaval no hotel de precária cenografia. Sinal

daqueles tempos e, talvez, de muitos, o repertório de marchinhas é repleto de preconceitos, moralismos e machismos. Emilinha, como se fora uma zelosa vigilante, recomenda: “Menina direitinha, /que pensa no futuro, /não chega tarde em casa, /nem namora no escuro. /Não anda em garupa de lambreta, /sem ordem da mamãe, ela não sai. /Ai, ai, ai, menina, cuidado, / Prá você não dar desgosto pro papai”. Esse número musical tem como breve cenografia uma placa, “Seja bem-vindo à Barra da Tijuca”, bem característica de um tempo em que o nome desse bairro era tido, para muitos, como um sinônimo de sexo ao ar livre.

Mais adiante, Gilda de Barros canta a marchinha “Tem caroço no angu”, que não é nada lisonjeira para o ex-sexo frágil: “Garota que está estudando/E não sabe nada/Chega o fim do ano, /Não é reprovada! //A, e, i, o, u./Tem caroço, tem caroço, /Tem caroço no angu”. Em sequência mais adiante, Linda Batista surge com mais uma marchinha no mesmo tom discriminatório, “Vai que é mole” (H. Lobo – M. Oliveira), mais surpreendente ainda por estar sendo cantado por uma mulher (L. Batista): “Se ela passa/Pisca o olho e bole-bole/Vai que é mole (bis). // Mulher é feito pudim/Geleia ou rocambole/Não vai pensar que é duro/Vai que é mole”.

Jota Jota também participa do “grito” de Carnaval o que é uma oportunidade para seu intérprete apresentar, como se dizia à época, uma “peça” do seu repertório. Como não poderia deixar em um filme tão sexista, o canto de sedução vem acompanhado de uma sugestão de uma pressão inusitada: “Você é pra lá de boa/Por que vive assim tão só? /Você, hoje, é um broto. /Amanhã, será vovó”. Por sinal, o contraste gênero *versus* idade, que essa canção acima apresenta de modo galhofeiro, já havia sido antecipado pioneiramente na marchinha “Meu Brotinho” (L. Gonzaga- H. Teixeira).

A mesma pressa que Jota Jota tem para obter uma resposta positiva da interlocutora da canção acima talvez tenha o espectador desse filme para vê-lo em direção ao seu desfecho. Será nele que teremos a confirmação do seu título. A dupla de escroques internacionais é presa. O fato é que a rumbeira, à noite, andava pelas varandas dos apartamentos, toda vestida de preto, roubando joias. O paxá vai embora com suas joias recuperadas, e Jota Jota finalmente cede ao assédio de sua colega de ofício, a ladra Ananásia: “Seu vigário, dessa ninguém me tira. O senhor pode consumir a tragédia”. Ambos se casam no religioso no próprio hotel e, depois

do “sim”, o protagonista vai realmente perceber que entrou de gaiato: a sua esposa o apresenta às suas 11 filhas. Tentando consolá-lo, Ananásia diz que teve tantos filhos porque ela se casou cedo. Ao que o cômico Trindade não iria perder a ocasião para os seus ditos maliciosos, em geral, encarando a câmera: “E soube aproveitar o tempo, hein?!”. Quando a primeira das crianças se aproxima dele, chamando-o de pai, a narrativa se encerra com o reconhecimento de que ele é mesmo malandro otário: “Entrei de gaiato”.

A cerimônia do casamento religioso entre os escroques que protagonizam esse filme é, digamos, uma anomalia, na comédia musicada carioca, bem como nos tipos incorporados por Trindade e Dercy ao longo de suas carreiras. Esse ato sugere que estamos acabando de assistir a uma comédia romântica hollywoodiana e não a mais um filme dessa dupla escrachada de comediantes. Tudo isso nos surpreende uma vez que o ritual do casamento religioso é “a sanção de mais profundo significado para a constituição da família [e] responde também à necessidade psicológica de emprestar ao ator um caráter mais formal, que o legitima melhor” (Azevedo, 1986, p.92), o que, repetimos, não se afina com o que vimos das personagens de Trindade e de Dercy ao longo de *Malandros à vista*.

Do ponto de vista dos elementos que compõem um determinado gênero cinematográfico, o casamento ao final da narrativa transporta essa comédia de costumes para um dos elementos do musical hollywoodiano padrão. Raphaëlle Moine (2008, p.100) chama a atenção para o fato de que musicais cinematográficos, principalmente, são estruturados em torno de uma “dicotomia sexual”, que se sobrepõe a uma “secundária dicotomia cultural e temática”. Ambas essas dicotomias vão progredindo à medida que os filmes vão caminhando para o seu final, e essa oposição também refletida nas posturas do casal protagonista somente se dissolve com a “resolução final” dos antagonistas, também protagonistas até aqui, em casamento.

Marchinhas misóginas

Ao lado de piadas machistas, sátiras aos coronéis do cacau e aos barões do café e de conter ingredientes de pastelões, *Entrei de gaiato* retoma o veio de *O batedor de carteiras*, na tecla da redenção do marginal Jota Jota pelo casamento,

que encerra a narrativa. No entanto, esse filme se distancia daquele outro por uma trilha musical um pouco excessiva e por uma aberta misoginia. Essa postura se espraia pelas marchinhas, que são interpretadas no hotel durante o “grito”. Na verdade, desde os créditos de abertura, isso já se insinuava. Essa abertura é incomum para as comédias nacionais e até mesmo para os seus musicais, pois, aqui, não se tem o cometimento de um erro ou de um crime, que desandar a trama, nem um diálogo. Em cenário de fundo neutro, um grupo de moças, aparentemente autocoreografadas, acompanha o nordestino Trio Irakitan cantando versos, hoje, repelentes pela sua estereotipia e pela misoginia, de “Caixinha de bom parecer”, versos que buscam criar uma generalização para as cariocas. Essa canção parte de uma admiração no seu início (“Uma carinha linda/ Um corpinho legal/ Eis o que se apresenta a carioca atual:/Caixinha de bom parecer/ Coisinha que eu gosto de ver”), mescla o elogio com noções de moral (“Carioquinha linda/ Que vinho fenomenal/ O teu corpinho é tem bem/Tua cabeça é teu mal”) até chegar à crítica ácida: “Por fora, bela viola/ Por dentro, cabeça de vento”.

A despeito das críticas “contudísticas” da marchinha “Caixinha de bom parecer”, em filme anterior de Zé Trindade – *Mulheres à vista* (RJ, 1959), louvavam-se apenas as aparências: “Cara bonita tem seu valor, ô, ô! /Deixa falar quem quiser. /O que se olha primeiro/É a cara da mulher/É ou não é? (bis) // Tenho ou não tenho razão?/Só depois que se olha pra cara/É que se vê /Se ela tem bom coração” (“Cara Bonita”). Da mesma forma como em *O batedor de carteiras*, aqui o malandro Jota Jota rende-se ao casamento com Atanásia (Dercy), uma promessa de alguma conversão no horizonte, conversão essa difícil de se acreditar porque o casal é formado por dois “prontos”. E já começa com os 11 filhos dela, todos crianças. Que malandro é esse, afinal? Na verdade, trata-se do segundo filme em que Trindade, como um malandro, vadio, vagabundo ou escroque, capitula, casando-se ao final. Não se verifica aqui, por exemplo, a hipótese levantada por Cláudia Matos (1982, p.148), a propósito da relação samba *versus* malandragem, de que o malandro cede à mulher malandra devido ao “brilho irresistível porque incontrolável”. Mas o que Jota Jota viu mesmo na escroque interpretada por Dercy?

O primeiro registro de Trindade como malandro casando-se ao final – e se regenerando - havia sido no papel-título de *O batedor de carteiras* (1958). Sobre a

repetição dessa anomalia, a capitulação do malandro, vale lembrar uma instigante observação, mesmo que construída para um outro *corpus*, a música popular brasileira: “Não é possível ser malandro e comprometido nos moldes do amor romântico e burguês. A vitória do amor significa a derrocada da malandragem, do individualismo rebelde do malandro”, e isso também significa a entrada dele em um universo no qual o trabalho e o casamento são os “alicerces principais” (Dealtry, 2009, p.84).

Novamente, Zé Trindade não perde a oportunidade de procurar associar a sua origem regional com o que ele entende como virtude e, nessa associação, há sempre a tentativa de agrupar elementos da culinária afro-baiana com características culturais gerais. Há uma frase pontual nesse sentido e que é totalmente metafórica: “Botaram pimenta demais no vatapá do baiano”. Lida assim, em seu sentido mais denotativo, é apenas uma queixa de cliente, mas, associada com a cena do filme, passa a remeter para algo mais distante: um desconforto geral, um desapontamento em síntese.

Ao passo em que busca fazer de sua origem um dado de positivação, o protagonista avança na desqualificação dos mineiros, a partir de uma ironia com o então presidente da República, Juscelino Kubitschek: “Vou aliviar aquele mineiro [...] Sou meio-aparentado com JK”. A segunda frase evidencia a participação do malandro em uma *performance* em que ele tem maestria - o “jogo da encenação” -, a estratégia do engano no qual “a imagem, que ele constrói sobre si independe da comprovação dos dados reais” (Dealtry, 2009, p.101). Enquanto a menção ao parentesco pode sugerir prestígio à primeira vista, é preciso se atentar que, para a gíria da época “aliviar” também era conotação para “bater carteiras”.

Por sinal, poucos anos antes de JK deixar o poder, não foram poucas as acusações de corrupção dirigidas à sua pessoa, principalmente através do então deputado federal (UDN-RJ) Carlos Lacerda, o mesmo que batizara, na linguagem do povo, o inseto “lacerdinha”. Curiosamente, mais adiante à menção do alívio, um *barman* do hotel (o cantor Blecaute), durante um dos bailes, canta a marchinha “Maria Brasília” (J.R. Kelly - J. Saccomani) cujos versos são os seguintes: “Vocês conhecem a Maria Brasília? /Brasília! /Como dá o que falar/O que é que há? /É a

menina dos olhos do papai JK/Faceira, formosa/Maria tá com tudo e não está prosa”.

Pelo menos nesse filme, deixa de haver razão para uma crítica generalizada à trilha musical do ciclo da comédia musicada carioca: a falta de vínculo entre o repertório das canções e o enredo ou seus diálogos.

O MALANDRO REMEDIADO: O VIÚVO ALEGRE

O tipo majoritário encarnado pelo ator baiano Zé Trindade na maioria dos filmes que participou no ciclo da comédia musicada carioca – o malandrinho pobre – chega ao seu final nessa comédia musicada carioca produzida em um ano que também começou a ver o esmorecimento do seu ciclo: *O viúvo alegre* (RJ, 1961, H. Richers, V. Lima). Apesar de ser o principal agente dessa narrativa, a personagem-título leva aproximadamente oito minutos para entrar em cena, tempo suficiente para que a trama principal, um golpe de Estado, se esboce. No Reino da Mamóvia, em um ponto não-identificado do Leste Europeu, o Rei Anatólio (César Viola) anda preocupado com o fato de a maior fortuna daquele Estado, de propriedade da Condessa Pompa (Madame Lou), estar correndo o risco de ser transferida de um banco local para o Brasil, país em que ela se encontra curtindo o Carnaval. O Conselho Real sugere que o rei envide todos os seus esforços para fazer com que o conterrâneo Visconde Cascata (Carlos Tovar) se case com ela, obrigando-o a legar imediatamente a riqueza dela para Momóvia. Ele resiste à ordem real, pois não a conhece pessoalmente, apesar de dizer que ela não é seu tipo, e acha que, mesmo como um serviço à sua pátria, isso seria “um sacrifício demais”.

Corte para o Brasil em cidade não-definida. O embaixador da Mamóvia, Nikolaiev (Jayme Costa), entra em contato com o citado visconde, apelando para o patriotismo dele, e ele somente aceita a incumbência porque a condessa, idosa, “está para morrer”. Para fazer frente a esse empreendimento, o general Kramov (Renato Restier) tenta substituir o candidato a marido da condessa por um brasileiro. O nome de Danilo Secundino de Oliveira (Zé Trindade), “o maior boêmio da cidade”, amigo de sua filha, Ana Maria (Telma Elita), lhe vem logo à mente, pois este lhe devia muito dinheiro. O general rasga as promissórias dadas pelo protagonista em

troca do compromisso de ele aceitar essa incumbência. Mesmo assim, o protagonista resiste à ingrata oferta de assediar a Condessa sob o argumento inicial de que “se velhice levantasse poeira, ela seria a própria Belém-Brasília”.

A mobilização do citado general, que se configura como uma traição ao seu Estado, é justificada por ele como sendo parte de uma manobra de um grupo – Movimento Revolucionário pela Implantação da República em Momóvia -, que está interessado em desestabilizar aquele governo: o principal passo seria a transferência da maior fortuna daquele Estado para o Brasil. Uma alta patente de um exército à frente, ou por trás, da instauração de um governo republicano remete-nos imediatamente a 15 de novembro de 1889, mas há outras e mais contemporâneas alusões dentro do próprio universo republicano brasileiro. O general republicano acredita nos dotes do malandro Danilo em seduzir a condessa anciã devido à intensa e cabotina propaganda que ele faz de si mesmo: “Casanova moderno”, “O Rei das Solteiras” etc. A instância narradora trata imediatamente de criar a comprovação audiovisual do currículo do protagonista, colocando-o em meio a seis mulheres em uma mesa durante os bailes de Carnaval na boate Maxim's, situação inusitada que o faz proclamar maliciosamente: “Estou trabalhando na base imperialista”.

Nesse filme, Danilo não está cometendo infidelidade conjugal, uma vez ele é “solteirinho da silva” e “livre-atirador”, essa última qualificação porque ele se considera de todas as mulheres. Quando Danilo é solicitado a se retirar da citada mesa, ele faz então uma blague, muito comum em seus papéis, ao associar alimentação com saciedade sexual. Ele se refere grosseiramente ao grupo de mulheres lá sentadas, como sendo “400 quilos de alcatra sem osso...”. A associação grosseira entre carne bovina e mulheres tem infelizmente respaldo na cultura brasileira, para o que aponta o antropólogo Roberto da Matta (1991, p.60), tratando de outro objeto, ressaltando como é frequente a associação entre sexualidade e comida ao ponto de que “o ato sexual pode ser traduzido como um ato de ‘comer’, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comido. A comida, para a mulher (ou o homem em certas situações), desaparece dentro do comedor – ou do comilão”. Ele atribui a essa relação um valor simbólico: “Essa é a

base da metáfora para o sexo, indicando que o comido é totalmente abraçado pelo comedor”.

Mais ainda: entende Matta (1991, p.60) que essa associação sinaliza para o fato de que os brasileiros não concebem a sexualidade como um “encontro de opostos e iguais (o homem e a mulher que seriam indivíduos donos de si mesmos”, mas, simples, e lamentavelmente, acrescentamos nós, apenas como “um modo de resolver essa igualdade pela absorção, simbolicamente consentida em termos sociais, de um pelo outro”.

Casamento financeiro

Para acentuar a composição da sua *persona*, Danilo chega até a cantar para os foliões uma marchinha, “Olhar de Jacaré” (Z. Trindade – C. Marques) em que acentua também os percalços de seu cotidiano: “Se estou sozinho, /Ninguém olha, ninguém quer. / Mas todo mundo olha/Quando passo com mulher. // Todo mundo olha, /Todo mundo quer,/Todo mundo olha com olhar de jacaré”. O fato é que, fortemente pressionado pelo general republicano, Danilo vê-se obrigado a dar um adeus à sua vida de solteiro e se casar com a condessa. Ela se apaixona por ele a despeito da anticorte, que ele lhe faz e do que ele diz dela pelas suas costas: “Condessa passada, vá lá; ela já está é recauchutada”; “ela é tão apanhada... tão apanhada e tão gasta que já passou da última lona”; “minhoca”, “velharia”. Mas ele também destrata a Condessa pela frente: “Você está mais enferrujada do que lotação de subúrbio”. Durante a valsa da cerimônia do casamento de ambos, a condessa desmaia, e o malandrinho pensa logo que ela ali teria morrido e, assim, ele teria cumprido seu compromisso com o citado general. No entanto, fora do hotel, o grupo palaciano de Momóvia trama o assassinato de Danilo antes da consumação da noite de núpcias com o envio de um carrasco daquele país, que trata logo de se empregar como um criado dos nubentes. Esse estrangeiro engana tanto a pessoa que deve matar que ela diz tão logo o conhece: “Esse sujeito é formidável. Eu tenho a impressão que ele é mais fiel do que cachorro de baiano”.

A despeito de sua esposa estar acamada, Danilo, com o caráter próprio a um cafajeste, volta para o baile carnavalesco na boate Maxim's, novamente acompanhado por suas mulheres. Ao receber a notícia de que a Condessa Pompeia

havia falecido, ele não manifesta nem simula qualquer tristeza. Muito pelo contrário, ele desfaz qualquer pesar dos circunstantes, dizendo: “Não fiquem tristes. Aliás, não serei um viúvo fanático, serei um viúvo alegre”. Para quem acompanha a trajetória da quase totalidade das personagens representadas por Zé Trindade até 1961, a postura cafajeste dele não é surpresa. Por sinal, o acesso de uma personagem à riqueza através da morte de alguém próximo não é novidade na carreira cinematográfica de Zé Trindade, como vimos no filme *O camelô da rua Larga*.

Danilo sobrevive à esposa graças aos cuidados que toma o seu mordomo, Anastacius (Costinha), hábil em trocar garrafas com champanha envenenada. Além de ter que enfrentar as artes do carrasco, enviado de Momóvia, e que se emprega em sua casa, Danilo tem que se ver com a ira do embaixador, pois o protagonista flerta com a sua esposa (Íris Bruzzi), o que não é segredo para mais ninguém, e cujas investidas são antecedidas por autocongratulações, tipo “esse negócio de louvar a mulher dos outros é comigo”, “mulher é comigo”; “eu quero muita mulher: uma mulher dependurada em cada orelha”. Em determinado momento, o protagonista canta, com letras do ator, duas das canções originais da opereta aqui adaptada: “Mulher é sempre bom/e faz um grande bem. /Aquela tem batom, /mas esta aqui não tem. /Lolô, Dodô, Fru-fru/Zazá, Margot, Xuxu, /brotinhos tentadores/todos meus amores... [..]/Sou rico e sou gostoso... /mulher é sempre bom e faz um grande bem”. Por sinal, ao se referir aos “brotinhos tentadores”, que são todos seus amores, o protagonista mais uma vez remete ao discurso do *Don Juan* de Molière (1997), mais precisamente nesse trecho:

No amor, eu amo sobretudo a liberdade e não me resigno a encerrar meu coração entre quatro paredes. Eu sempre te falei [ao criado Leporelo]: uma inclinação natural me atrai a tudo que me atrai. Meu coração pertence a todas as belas. Cabe a elas, cada uma a seu turno, ficar com ele o tempo que puder (Ato III, cena 6).

O fato é que, ao final, Danilo evita ser morto em duelo com o Embaixador, com quem tenta se livrar da morte tida como certa, argumentando que “duelo é fogo” e propondo que se troquem as pistolas por dois berimbaus e que os duelistas joguem capoeira. Dentro do código de filme de época que a obra em discussão busca grotescamente se estruturar, é relevante toda essa sequência do duelo. Embate cavalheiresco o qual a personagem-título busca evitar, configurando mais um elemento da identidade de gênero que Trindade construiu na chanchada carioca,

que se poderia chamar talvez de “masculinidade frágil”, que se caracterizaria por esses traços, assim sintetizados pelo sociólogo da cultura Pedro Oliveira (2004, p.281): fraqueza, passividade, timidez, comedimento, docilidade, submissão, impotência, debilidade, indecisão, temor, incapacidade, entre outros. Essa “masculinidade frágil” opor-se-ia à masculinidade hegemônica, sinalizadas por esses índices: poder, domínio, força, coragem, ousadia, valentia, vigor, robustez, lealdade, firmeza, segurança, solidez, imponência e temeridades, entre outros.

Duelo e hombridade

É ainda Pedro Oliveira (2004, p.281) quem nos chama a atenção para a simbologia em torno do duelo em tempos mais antigos, quando ele estava associado à honra masculina, assim como também com a coragem e o sangue frio para defendê-la, pois a honra era “uma expressão do poder de sangue e da qualidade da estirpe aristocrática. Funcionava como um signo da dignidade e da reputação de um indivíduo pertencente a uma determinada linhagem”. Assim, para os cavaleiros da Idade Média, bem como para os seus descendentes, o insulto maior que lhes poderia ser atribuído era o de covarde, pois ele atingia antecedência dos cavaleiros, assim como também que lhe descendesse. Desse modo, a coragem a ousadia eram virtudes as quais “todo homem honrado deveria possuir, fazendo o ideal de masculinidade girar sempre em torno de sua presença ou ausência” (Oliveira, 2004, p.23-24).

Se, em muitos aspectos, a maioria das personagens interpretadas por Zé Trindade no cinema brasileiro tem uma forte influência dos elementos mais atraentes da composição do tipo D. Juan, tal como Molière o popularizou, por outro lado, devemos registrar um de seus pontos mais discordantes e justamente em torno da honra, item fundamental da ética cavalheiresca, como se pode depreender ao longo daquela peça, a saber: a) honra do infrator; b) honra da vítima; e c) a honra em geral. Na peça de Molière, o protagonista é morto como punição às suas transgressões. No caso da personagem-título de *O viúvo alegre*, a pressão para não fugir ao duelo poderia ser justificada por ela por alguns elementos relacionados acima que não constam de sua biografia: Danilo não tem origem esclarecida, nem parentes, como não possui também descendentes, fato evitado estrategicamente

pela morte da ricaça de Momóvia. Para sorte do protagonista, no momento em que a sua vida provavelmente seria mandada desta para outra melhor, ouvem-se tiros de canhão ao longe, tem início o cerco ao palácio do rei, e a república acaba de ser proclamada em Momóvia. Ele se livra definitivamente do carrasco momoviense e fica com todo o dinheiro da Condessa. Melhor do que isso, só dois disso.

Até aqui, nos detivemos em analisar as participações de Zé Trindade na comedia musicada carioca a partir do critério que destaca as suas representações do tipo malandro, tal como o teatro de revista e o melhor da nossa música popular celebrizaram. É claro que há a presença desse tipo na literatura brasileira, por exemplo, mas ela não constitui o nosso *corpus* no presente texto. Esse recorte não significa que, nos filmes a serem discutidos mais adiante, essa composição desapareça, apenas não é aquilo que mais se destacará, o que será o caso do tipo D. Juan, no entanto, uma representação mais próxima do que a cultura popular brasileira classificou como o “conquistador barato”.

Ao sintetizar a participação de Zé Trindade na comedia musicada carioca, o crítico cinematográfico João Luiz Vieira (1990, p.174) considerou que esse artista era “a própria imagem do cafajeste moderno, esperto, cheio de sabedoria popular”. A observação procede, mas acreditamos que isso fica mais evidente naqueles filmes em que notamos o “malandro pobre” em vez daqueles que ele, em nosso entendimento, é um abasileiramento do D. Juan. De nossa parte, achamos que o melhor exemplo do tipo cafajeste se encontra em seu papel-título em *Massagista de madame* (RJ, 1959, H. Richers, Victor Lima), em que ele, através do seu ofício, consegue obter confidências de mulheres importantes que com ele vão se tratar. Como o Cronista Invisível, ele publica esses segredos, alguns relativos à infidelidade conjugal, o que acaba provocando a ira delas também pela revelação das prevaricações de seus maridos.

O tema da infidelidade conjugal, presente em quase todos os filmes que Zé Trindade protagonizou na comedia musicada carioca, especialmente naqueles em que faz a personagem-tipo D. Juan, é uma das heranças que esse gênero/ciclo do cinema brasileiro herdou do teatro de revista: “Amantes escondidos dentro de armários, atrás de sofás, embaixo de camas a presenciarem cenas cotidianas e a fazerem observações para a plateia, costumavam ser constantes” (Veneziano, 1991,

p.103). Segundo essa autora, as cenas acima marcavam o momento em que o teatro de revista interrompia o seu modo cômico para se tornar “verdadeiramente dramático”, uma vez que isso introduzia, de certa forma, um enredo, mesmo que sumário, e conflitos, mesmo que externos.

A rigor, o tema da infidelidade conjugal é daqueles aparentemente eternos, quase “naturais”, a exemplo de piadas sobre reis, religiosos, profissões, ocupações, nacionalidades, identidades regionais, sexualidade ou opção sexual, entre outras. Por sinal, esse tipo de humor, com relação à duração, contrasta fortemente com outros dois tipos: o instantâneo e o de media duração (Possenti, 2010). O primeiro tem como exemplo mais visível as charges, que se detém em fatos do dia a dia, o que não impede que elas deixem de fornecer um conjunto de informações – às vezes, um resumo de uma notícia em sua parte mais alta – sem as quais, ele pode se tornar incompreensível para o leitor comum. Esse cotidiano pode se estender para uma campanha eleitoral, por exemplo. O outro recobre eventos de duração média: um mandato governamental, um regime ou um governo. Acreditamos que parte do sucesso do tipo D. Juan tropical, que Zé Trindade acentua em seus filmes na produtora Herbert Richers, quando se torna protagonista, deve-se à perenidade do tema da infidelidade conjugal.

No entanto, levando em consideração outras culturas, há quem pense diferente do que se encontra exposto acima a respeito da universalidade do tema da infidelidade conjugal, como M. Pagnol (1953), no ensaio “De que o mundo ri?” Segundo ele, textos cômicos sobre maridos traídos fazem sucesso em geral entre plateias francesas – e latinas em geral-, mas não entre povos anglo-saxões, por exemplo. Para os ingleses, um marido enganado não passaria de uma personagem “um pouco embaraçosa e sem grande interesse” enquanto, para os norte-americanos, ele seria um homem que foi roubado, vitimado por um “abuso de confiança” e, entre o público, não enfrentaria o escárnio, como entre plateias latinas, mas, sim, “piedade”.

UMA EXCEÇÃO À REGRA: NEM VAGABUNDO, NEM MALANDRO: O BATEDOR DE CARTEIRAS

Em *O batedor de carteiras* (RJ, 1958, Nova América Filmes, Aluizio Carvalho), co-argumento de Zé Trindade, que é a personagem-título, com o apelido de Benedito Mão Leve, a carioca Nancy Wanderley interpreta novamente uma pernambucana, que vem ao Rio de Janeiro tentar a vida como doméstica, mas é a primeira vez em que ela faz par com o comediante baiano. O filme em pauta tem uma abertura intrigante para uma comédia musicada carioca. Ela é constituída por apenas um longo plano fixo da Avenida Presidente Vargas, no trecho denominado popularmente de Mangue. A imagem é da avenida no sentido bairros-Centro, tendo ao fundo a Catedral da Candelária. Com esse curioso plano, são exibidos todos os créditos. Em seguida, há um corte para a Estação Central do Brasil. Vê-se uma sequência muita bem editada (montador: G. Baldaconi) do protagonista (Zé Trindade) subtraindo carteiras de várias pessoas. Ele rouba um padre. Do bolso do religioso sai... um rosário. Pronto. Sem monólogo, voz *off* ou diálogo, a personagem-título nos é apresentada pelo que ela faz.

Mão Leve, o protagonista, se aproxima da plataforma de desembarque da Central e aborda uma mulher: ela está de salto alto, lenço na cabeça, guarda-chuva, mala, ingredientes que caracterizavam para o público urbano uma caipira. A necessidade de essa coprotagonista deixar claro desde o início a sua pernambucanidade fica evidente logo que ela salta do trem e é saudada por um “Salve a Bahia!” de Mão Leve: “Sou pernambucana, *visse?* E meu nome é Honorina”. Imediatamente, Mão Leve se identifica como mineiro e, de pronto, se oferece para arranjar uma “nomeação” tão logo a aborda. *Visse* é um diminutivo de “ouvistes?” e é a única amostra da gíria pernambucana à época no vocabulário dessa personagem. Ficamos esperando muitos mais: “bexiga lixa”, “chamego”, “enxerido”, “arretado”, “gota serena”, “assanhamento”, “bolinando” e “cabra da peste”, entre outras.

O fato de esse ator baiano se identificar como mineiro nessa narrativa já deve ter provocado de saída alguns risos no (seu) público cativo de rádio e teatro de revista em que marcou figura como o “baianinho”. Essa identificação e essa sugestão de prestígio servem tão-somente para estimular no espectador,

especialmente aquele de 1958, associações com figuras de mineiros poderosos, como Juscelino Kubitschek, presidente da República; Negrão de Lima, na época, governador do então Distrito Federal, e o responsável pela construção de Brasília, deputado federal (PSD-MG) Israel Pinheiro. O fato de Mão Leve achar que Honorina é da Bahia, antes mesmo de ela abrir a boca, deve-se a fatores históricos hoje distantes da memória de muitos. Antes da construção da Rodovia Rio-Bahia, em 1939, atualmente BR-116, o acesso do Norte e Nordeste do Brasil à então região Sul se fazia de modo complicado para aqueles que não podiam se deslocar pelos navios da Companhia Lóide Brasileiro ou por avião. Tomava-se um trem de um ponto qualquer do Norte ou Nordeste até Juazeiro (BA). Lá, um vapor se deslocava pelo único trecho navegável do Rio São Francisco até a cidade mineira de Pirapora. Nesse local, os imigrantes rurais, que se candidatavam a passagens pagas pelo governo federal, eram submetidos a exames médicos. Aqueles imigrantes aprovados tomavam então um trem que os levava para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Os reprovados que estavam sem recursos ficavam naquela cidade mineira ou retornavam aos seus pontos de origem.

Mineiro: baiano cansado

A situação acima descrita acabou por motivar, no folclore da bacia do São Francisco, a glosa de que “mineiro”, especialmente aquele de Pirapora, é um “baiano cansado”, ou seja, que se deixou quedar no meio da viagem. Isso talvez explique que, na cultura paulistana, especialmente, mesmo hoje, todo nortista ou nordestino seja chamado, entre ironia e agressividade, de “baiano”. No Rio de Janeiro, diferentemente, essas mesmas pessoas são chamadas com tons discriminatórios de classe de “paraíba”, substantivo mesmo sem flexões de gênero. Gonzaga, o Rei do Baião, teve uma curta experiência profissional na cidade de São Paulo tão logo se desligou do Exército, em 1939, em Juiz de Fora (MG). Talvez esses dias paulistanos tenham-no inspirado a compor “Meu Pajeú” (L. Gonzaga – R. Granjeiro, 1957) pelo que se depreende da sua estrofe inicial: “Paulista é gente boa/ Mas é de *lascá* o cano:/Eu nasci em Pajeú/ E só me chamam de baiano”.

Assim como a imagem fixa do Mangue possui um significado óbvio (zona de prostituição) para cariocas, a sequência seguinte continua explorando a cultura

popular urbana daquela cidade. Estamos na Lapa, e o letreiro “Pátria Amada, pensão familiar”, de propriedade de um imigrante português, é logo desmentido quando se vê um aviso na portaria: “Entrou. Dormiu. Pagou. Saiu”. Certo de ter vislumbrado na personagem de Nancy Wanderley uma caipira a quem explorar, Mão Leve se dirige aos seus vizinhos na pensão, os larápios de nomes sugestivos (Boa Mira, Vai com Deus, por que está sempre tossindo, sugerindo tuberculose, e Príncipe Alicate, referência a Ali Khan, então marido de Rita Hayworth): “Peguei uma pata pernambucana”. Um pouco depois, Honorina está servindo na pensão e recebe de sua dona (Violeta Ferraz) o elogio estereotipado, desta vez positivamente, como nas músicas de Gonzagão: “Eu gosto muito de nortista: honesto, trabalhador”.

Por sinal, a estereotipia do imigrante nordestino como está na fala de Violeta, tomando com único exemplo o desempenho de sua empregada doméstica (interpretada por Nancy Wanderley), é uma boa amostra do estereótipo positivo, tema, certamente, muito menos incômodo de se trabalhar. No período em que esse filme foi produzido, na cidade de São Paulo, por sinal, outros migrantes da mesma região viviam problemas de estigmatização. Essa situação acabou por motivar um cordel do “bem”, buscando reverter aquela distinção negativa: “Nunca se viu um nortista/falar pra contar moleza. / Todos por um, um por todos/é assim a sua empresa. /Dizem até que medo é manha / E cara feia é safadeza” (J. Barros,1958).

Há uma festa na casa em que Honorina trabalha em Ipanema (Zona Sul), e a trupe de ladrões de Zé Trindade quer se aproveitar desse fato para roubá-la. Para que a turma tenha acesso à mansão há uma forçação de barra no roteiro, fazendo com que o protagonista ache o indispensável convite no chão. O problema é que os anfitriões são justamente os patrões de sua namorada. É claro que, numa comédia brasileira, seja cinematográfica ou na televisão, a realização de uma recepção na casa de granfinos é uma ocasião propícia para a revelação de gafes, principalmente se esses granfinos forem novos-ricos, para tentativas de roubo e a aparição de um colunista social, Charles de Trois. Uma vez que se tem que mostrar ricos como protagonistas, eles são disponibilizados cometendo deslizes reveladores, como trocando “estirpe” por “estrepo” ou chamando um revendedor de uma montadora de “grande contrabandista de automóvel”. E prossegue a ironia de classe: a filha do comendador-anfitrião se chama Adelaide Caldo Verde.

A empregada doméstica que forma o par romântico de *O batedor de carteiras* tem uma função social mais ampla e regeneradora do que indica a sua ocupação. No jardim da mansão, quando Honorina tem uma folga, ela aproveita para começar a fazer a conversão social do namorado-batedor de carteiras, que ela chama de “meu pau-de-arara”. É claro que ele buscara disfarçar o tempo todo a sua principal atividade para a namorada, mas será justamente uma notícia de jornal que o denunciará. Aqui, é preciso que o “contrato de leitura” entre emissores e receptores seja muito forte para se aceitar que um veículo como o diário carioca *O Globo* vá conceder manchete e foto de primeira página para ladrões de galinha.

Expressão corporal

No momento que ela enuncia a manchete, o seu fiel escudeiro o papagaio Lacerdinha [nome de uma praga que caia das árvores no Centro do Rio e ardia muito nos olhos e uma referência à acidez do então deputado Carlos Lacerda (UDN)] sentencia: “Começou a corrupção”. A rigor, o papagaio de Honorina, com suas inúmeras intervenções pontuais, acaba se tornando nesse filme, nas devidas proporções, uma tradução abasileirada do coro na antiga tragédia grega.

Pausa para o melodrama no filme *O batedor de carteiras*. No momento em que sua namorada o desmascara, o protagonista explica rapidamente como chegou ao que chegou: um imigrante pobre, diante da falta de oportunidades, passando fome, acabou por se envolver em atividades ilícitas, caindo na malandragem. E ela se emociona com isso: “Bichinho”. Buscando uma explicação para a marginalidade e que ancora em determinadas visões de mundo, ele diz: “O destino me nomeou para a Central do Brasil”. Em meio à festa, começa a haver um tumulto a partir do momento em que os convidados do Comendador Caldo Verde percebem que estão sendo roubados. Os ladrões são os companheiros de pensão de Mão Leve, que já havia desaprovado essa ação desde o seu planejamento uma vez que isso complicaria o seu namoro com Honorina.

Pouco satisfeitos com a roubalheira do dia da festa, a turma de Mão Leve resolve assaltar a residência ipanemense e, nesse intento, acabam dando uma surra nele. Esses amigos do alheio cercam a mansão, rendendo o Comendador Caldo Verde e sua esposa (Violeta Ferraz). Logo depois, Mão Leve desperta, aciona o seu

amigo boxeador, que namora a filha do comendador, e, juntamente com a Polícia, eles chegam à mansão antes que se dê o assalto. Arrolado pelo delegado, Mão Leve é levado a julgamento. Em síntese, o fato é que, ao final, um juiz admite – em um português estranho, pronunciando “gabal” em vez “cabal”, de “prova cabal” - que o protagonista se regenerou e o absolve. Os seus antigos comparsas, que não dão prova de quererem sair da criminalidade, são devidamente presos. O desfecho desse filme remete a alguns antecedentes moralistas da comédia: o amor regenera (item do melodrama, também). Mão Leve casa de “papel passado” com a copeira pernambucana. Eles dão graças a São Judas Tadeu – padroeiro das causas desesperadas e dos funcionários públicos-, e a última imagem é a do casal legal de mãos dadas rumo a um novo lar.

Ao caracterizarmos um conjunto de personagens interpretadas por Zé Trindade no período de sua maior popularidade no cinema como “o baianinho malandro”, o fizemos levando em consideração apenas uma dimensão na composição da personagem malandro, especialmente em seu diálogo com a música popular brasileira: um uso particular da linguagem verbal (uso sagaz de alusão, exagero, ironia, sátira, sarcasmo, trocadilhos, etc.). No entanto, para sermos mais fiéis à tradição popular citada, teríamos que dar conta de outra dimensão na composição dessa mesma personagem: a linguagem do corpo. E não são poucas as canções em que esse “jeito de corpo”, essa jinga, é celebrado, como se tem no samba “Lenço no Pescoço” (Wilson Batista), por exemplo.

O fato é que esse jeito de corpo celebrado nas estrofes do samba citado acima não está presente nas composições de malandro de Trindade, e isso talvez se deva mais às limitações expressivas dele do que a uma eventual displicência na direção de atores. Esse dado de interpretação já havia sido notado e criticado pelo crítico Sérgio Augusto (1989, p.197) assim: “Por concentrar no rosto toda sua expressividade, [Trindade] necessitava de enquadramentos fechados. As caretas que fazia, enquanto seus interlocutores falavam, transmitiam a sensação de suas personagens só prestavam atenção em seus próprios pensamentos”.

Com relação à composição dos tipos trindadianos, levantamos uma hipótese: a composição dos dois tipos cinematográficos com que ele ficaria famoso – o baianinho malandro e o D. Juan tropical – teria em seu elemento principal, a

dicção, a marca inconfundível de um ator e diretor do teatro de revista, Mesquitinha, que também fez carreira nas telas. Não seria impossível que, enquanto viveu em Salvador, até 1945, Trindade não tivesse assistido à maioria dos 17 filmes do citado ator de origem portuguesa até então, principalmente a *Maridinho de luxo* (RJ, Cinédia, 1938, Luiz “Lulu” de Barros), o melhor filme brasileiro sobre a “guerra dos sexos”, em nossa opinião, até a estreia da comédia profeminista *É fogo na roupa* (RJ, WM Prod., 1952, Watson Macedo).

Naquela altura, o comediante de teatro e cinema que mais o influenciaria, em nosso entendimento, o português Mesquitinha (Olympio Bastos) já estava em seu décimo-nono filme brasileiro, *Segura esta mulher*, título bem apropriado, por sinal, para as comédias que o comediante baiano protagonizaria a partir de 1957. O primeiro filme de que Mesquitinha participara foram *Alô, alô, Brasil* (RJ, Cinédia, W.Downey), exibido em Salvador em 1935, ano em que Trindade estreia no rádio baiano. Até o ano em que esse comediante morou em sua cidade natal (1945), o português havia feito mais 15 filmes. No entanto, acreditamos que uma boa fonte para o tipo do malandrino que ele comporia depois está em outro filme de Mesquitinha, lançado dois anos antes: *Romance de um mordedor* (RJ, Atlântida, 1950, J.C. Burle). Por quê? Seus protagonistas (Mesquitinha e Modesto de Souza), pilantras, bolaram um plano para retirá-los, pelo menos temporariamente, de um estado de penúria: um deles, funcionário público de baixo escalão, fingiu-se de morto, e seu parceiro começou a recolher donativos para o enterro do mesmo.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AZEVEDO, T. *Regras no namoro à antiga*. São Paulo: Ática, 1986.
- DEALTRY, G. *No fio da navalha* (Malandragem na literatura e no samba). Rio de Janeiro: Casa da Palavra/FAPERJ, 2009.
- LESSA, C. *O Rio de Todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2ª ed., 2001.
- MATTA, R. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 5ª ed., 1991.
- MATOS, C. *Acertei no milhar: samba e malandragem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- MOINE, R. *Cinema genre*. Oxford: Blackwell, 2008.
- MOLIÈRE, *Don Juan*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- OLIVEIRA, P.P. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004.
- PAGNOL, M. “*De quoi rit le monde?*”. In DANINOS, P. (org.). *Le tour du monde du rire*. Paris: Hachette, 1953, *apud* POSSENTI, 2010, p.140.
- POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.
- VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas, SP: Pontes, 1991.
- VIEIRA, J. L. “A chanchada e o cinema carioca”. In RAMOS, F. (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1990.