



RELICI

ZÉ TRINDADE, O DON JUAN TROPICAL: UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DE TIPOS E ESTEREÓTIPOS NA CHANCHADA BRASILEIRA¹

Júlio César Lobo Correio²

RESUMO

O objetivo desse texto é analisar as performances do ator baiano Zé Trindade (1915-1990), personificando a figura de um Don Juan tropical em seis comédias cinematográficas musicadas brasileiras – as chanchadas-, produzidas no Rio de Janeiro entre os anos de 1957 e 1961. Uma das perplexidades que nos acercam em torno do sucesso cinematográfico dele nessa composição, imortalizada no teatro por Molière, é que o seu tipo físico normalmente o levaria para a composição de vilões, e não de galãs. Na modelagem de nossa abordagem, levamos em conta aportes provenientes da História universal do humor (Georges Minois), da Psicologia da sedução (Robert Epstein), da Sociologia do cinema (Miguel Chaia), das representações da malandragem na cultura brasileira (Cláudia Matos), bem como a clássica abordagem de Laura Mulvey “Prazer visual e cinema narrativo” sobre a mulher e erotismo no cinema.

Palavras-chave: Zé Trindade; Comedia cinematográfica musicada carioca; Cinema brasileiro e representação social; o mito de Don Juan; Molière na cultura brasileira.

ABSTRACT

The objective of this text is to analyze the performances of the Bahian actor Zé Trindade (1915-1990), personifying the figure of a tropical Don Juan in six Brazilian musical cinematographic comedies - the chanchadas -, produced in Rio de Janeiro between 1957 and 1961. One of the perplexities that draw us closer to his cinematographic success in this composition, immortalized in the theater by Molière, is that his physical type would normally lead him to the composition of villains, not gallant ones. In the modeling of our approach, we take into account contributions from the universal history of humor (Georges Minois), Psychology of Seduction (Robert Epstein), Sociology of cinema (Miguel Chaia), representations of “malandragem” in Brazilian culture (Cláudia Matos), as well as Laura Mulvey's classic

¹ Recebido em 18/07/2019.

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

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 1, p. 156-200, jan-abr, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" about women and eroticism in cinema.

Keywords: Zé Trindade; Carioca music-based cinematographic comedy; Brazilian cinema and social representation; the myth of Don Juan; Molière in Brazilian culture.

A história da chanchada não vai apenas de Getúlio a JK, mas também de Oscarito a Zé Trindade. São esses dois cômicos que a polarizam, dividindo-a em duas fases distintas – ou, melhor dito, em duas faces distintas. Porque subordinados à compleição do intérprete, os trapalhões de Zé Trindade traziam estampada a marca inconfundível da cafajestice brasileira. Por incrível que pareça – e aí é que estava a graça do negócio -, os personagens de Zé Trindade, vulgares ao extremo, habitualmente tesos e com nomes nada glamorosos, como Polifemo, Zeferino, Isidoro e Januário, faziam sucesso com o público feminino. Dava em cima de senhoras e senhoritas, casadas ou solteiras, altas ou baixas, magras ou roliças, louras ou morenas, ricas ou pobres, por desejo ou por simples interesse. Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro*, 2005.

A jogada do Zé Trindade era essa: o mulherengo, o safado, o sabidão, o malandro da Bahia, porque ninguém dava nada, mas enlouquecia as mulheres. Seus filmes eram estribados nisto. Escrevi *Mulheres à vista*, *O batedor de carteiras* e *Aguenta o rojão!* para ele. O Zé Trindade foi o único artista brasileiro a conseguir um sucesso talvez maior do que o do Oscarito em determinada época no cinema. Isto era uma vitória a mais da Rádio Mayrink Veiga, do quanto dava certo sua programação humorística. Chico Anyisio, *Sou Francisco*, 1992.

- [Gusmão] nesse meu patrão, Don Juan, você tem o maior patife que a Terra já produziu; um danado, um cão danado, um demônio, um turco priápico (se é que todos não o são), um herege, que não respeita nem o Céu, nem os santos, nem a Deus, nem ao diabo. Bom, também não acredita em mulas-sem-cabeça, fantasmas ou lobisomens. Vive a vida como um animal selvagem; um porco de Epicuro, verdadeiro Sardanapalo, que só busca satisfações e fecha os ouvidos a todas as censuras que lhe faça o mais puro cristão. Acha idiotice tudo em que acreditamos. Tu me dizes que casou com tua ama. Isso é pouco. Pra satisfazer sua paixão ele não hesitaria em se casar também contigo, teu gato e teu sapato. Um casamento não lhe custa nada; é só um stratagem para atrair as tolas; casa como respira, sem mesmo perceber. E, uma vez satisfeito – esquece. Senhoras ou donzelas, burguesas, camponesas, vai de um tudo – pra ele não há carne retostada ou malpassada. Embora prefira crua. E tenra. Don Juan, *Molière*, ato I, cena 1.

INTRODUÇÃO



RELICI

158

Entre os anos de 1949 e 1962, floresceu no Rio de Janeiro um tipo de comédia cinematográfica musicada, pejorativamente denominada de chanchada, que era uma síntese, em seu melhores momentos, das contribuições dos programas humorísticos de rádio, do teatro de revista, das *gags* circenses e também de elementos da comédia romântica e da comédia maluca hollywoodiana. Esse que foi o gênero mais popular da longa história do cinema brasileiro acabou também por formar seus próprios ídolos, sejam eles galãs, mocinhas, bem como, suas principais atrações de bilheteria: os comediantes. Entre eles e elas, estavam Oscarito, Grande Otelo, Nancy Wanderley, Consuelo Leandro, José Lewgoy e, por último, mas não em último lugar, Zé Trindade

(Milton da Silva Bittencourt, 1915-1990), que participou como protagonista, coprotagonista, antagonista, personagem secundária e até mesmo como “ponta” em mais de 30 filmes dessa modalidade.

O fato é que, enquanto assistíamos a uma série de filmes com a participação do ator, compositor e poeta baiano Zé Trindade produzidos entre os anos de 1940, 1950 e 1960, na Cinemateca Brasileira (São Paulo), tomamos conhecimento de uma canção do grupo mineiro de reggae Skank a qual, entre outras coisas, acabou por servir como um estímulo para o que fazíamos, bem como uma evidência sobre a pertinência de tal empreitada. Vamos explicar melhor. Decorridos pouco mais de seis anos da morte de Trindade, o Skank lançava uma canção, que se iniciava com uma série de perguntas, como se fosse uma adivinha sobre uma pessoa muito conhecida: “Quem é aquele cara, aquele tipo, aquele ali/ Cabelo preto, bigodinho e a barriga aqui?” Até aqui, muita gente poderia se enquadrar nesses traços, mas o primeiro verso já apontava para uma composição que se repetia; “aquele tipo”. E prosseguia a estrofe inicial: “Quem é aquele que belisca aquela tentação/ Papo furado, piscadinha e ela dando atenção?” Ainda há poucas pistas sobre o enigma a ser decifrado, mas já se têm referências ao assédio sexual e a uma resposta positiva



RELICI

a isso.

O refrão nos informa de quem se trata, mas temos apenas um apelido, o que de pouco adianta: “Deus do céu, *well, well*! É o Zé, o nosso prezado Zé”. A estrofe seguinte acrescenta mais traços à caracterização do caráter do enigma, colocando-o como um cafajeste, bem como sintetiza situações-padrão de uma transgressão: “Ele é um crápula inocente e um amante otimista/Atiça a fúria dos homens e some sem deixar pista/ Sua mulher vai à forra, ele se borra e se mijá/Também o Zé sempre tá com mão e pé na botija”. O novo refrão insiste num imediato reconhecimento por parte da recepção de um famoso “Zé”: “Quem chegou, *don't you know*/Mister Joe, o nosso prezado Zé”. A estrofe que se segue ao refrão acima esboça mais uma situação-padrão e, ao estilo da personagem-título da canção, associa culinária e libido: “Conversando com Cantinflas num canto do salão/Zé curtia um charuto e prestava atenção/Mas passou uma doutora diplomada em exagero/Parecendo a pimenta certa pro seu tempero”. O que se segue é um novo plano de uma conhecida sequência: “Zé piscou, disse *adiós*/ Deu no pé, pro galho dessa mulher”. Como numa boa adivinha, o nome da personagem-enigma emerge na estrofe derradeira: “Zé Trindade chegou/Na cidade voltou/Senhoras e senhores, com vocês/O grande Zé outra vez”.

“Zé Trindade”, a canção de Samuel Rosa e Chico Amaral, do disco *O samba poconé*, lançado em julho de 1996, com uma caricatura desse ator baiano na contracapa, como vimos, trabalha com a ideia de que naquele ano, presumivelmente qualquer pessoa do país pudesse facilmente chegar a esse artista pelos traços delineados nas suas três primeiras estrofes. Um certo bairrismo baiano poderia se bastar com o fato de um grupo de jovens músicos mineiros, de projeção nacional, ter feito e divulgado uma canção sobre o falecido ator e compositor Zé Trindade, 34 longos anos depois de ele ter estreado a sua última comédia musicada carioca no distante ano de 1961: *Bom mesmo é carnaval*.



RELICI

160

Mas quais lembranças teriam mesmo os jovens do Skank – Samuel Rosa tinha 30 anos quando compôs essa canção, e Chico, o seu co-autor, 39 - da longa carreira do “baianinho malandro” no cinema brasileiro entre 1946 e 1962? Talvez seja mais confortável para nós tomarmos toda essa homenagem como um atestado da permanência de um tipo cinematográfico no imaginário brasileiro. Parodiando o Skank, senhoras e senhores, com vocês, o grande Zé outra vez.

COMO É CHATO SER MILIONÁRIO: *RICO RI À-TOA*

O mais antigo filme protagonizado por Zé Trindade, personificando o tipo Don Juan tropical, a que tivemos acesso é *Rico ri à toa* (1957). Curiosamente, nele, a composição de sua personagem nada tem de malandro, no sentido de desocupado, de vadio, ou de quem busca na exploração dos outros as fontes de sua sobrevivência. Nessa obra, ele não é tampouco uma pessoa de certa posição social ou econômica, nem almeja ficar rico de uma hora para outra, situação, por sinal, muito frequente nesse ciclo do cinema brasileiro de ficção. Na narrativa em foco, Trindade é Zé da Fobica, um taxista autônomo, casado com Dona Manga Rosa (Violeta Ferraz), uma megera, para variar, e com uma filha adolescente, Dorinha (Sylvinha Chiozzo), sem emprego, sem profissão e com só uma ambição: casar-se com o namorado, colega de profissão do seu pai.

A malandragem encarnada por Zé Trindade aqui é, a rigor, cafajestagem: o assédio sexual a uma de suas empregadas, uma das arrumadeiras, ação estimulada por ela quando diz para ele que somente sabe trabalhar “nos quartos”. Em certos interiores do Brasil, “quartos” é um sinônimo para quadris, para ancas, enfim. A insinuação de duplo sentido da doméstica esbarra nas desconfianças de Dona Manga Rosa, que adverte a empregada naquele jeito peculiar que aquela sua intérprete tinha de falar: “Vê se não vai dar em cima do patrão”.

Zé da Fobica leva uma vida tranquila, residindo na entrada de um morro –



RELICI

161

que ele, pejorativamente chama de favela – e tem um grupo de amigos nos sete taxistas com quem divide o seu ponto. Todos eles são chegados a uma roda de samba e frequentam os ensaios de uma escola da especialidade. A primeira sequência da narrativa, mesmo antes dos créditos, dá-se no citado local em que há uma cena que trabalha um pouco na contramão da imagem desses condutores. Nela, um cliente vê sua proposta de corrida, para Irajá, subúrbio da Avenida Brasil (Rio de Janeiro) sucessivamente recusada por todos os taxistas, por motivos os mais diversos.

- Táxi!
- Tá ocupado!
- Táxi!
- Oficina! O doutor *num* leve a *má*, doutor, mas *pr'onde* é que o senhor vai?
- Vou pra Jacarepaguá.
- Tá doído, o *sinhô rai* pagar a ida e a *vorta*. Pois, não, doutor! Ramo, nós. Doutor? Trabalho *as* quilômetro! Tenho oito *fii* pra sustentar. *Ramo* nós, doutor; o senhor foi mandado de Deus!

O protagonista de *Rico ri à toa* vê o seu cotidiano alterado, e para sua contrariedade, quando aparece um senhor na casa dele com uma história curiosa: Zé teria um irmão gêmeo, nascido em Portugal, para onde o pai dele teria ido uma vez, e de quem herdaria agora uma polpuda herança: Cr\$15 milhões (valores da época). Zé não se alegra com a notícia, muito menos a filha dele. Como a sua mãe tem sonhos de ascensão social e despreza a ocupação de seu marido, a moça acha que, tornando-se rica, é que não teria mais oportunidade de se casar com o citado rapaz.

O lado policial da trama começa a aflorar quando se sabe que o dinheiro da suposta herança era, na verdade, aquilo que fora roubado em um assalto a uma agência de um banco no Rio de Janeiro, cujo gerente é também o chefe da quadrilha responsável pela citada subtração monetária. As cédulas tiveram as suas numerações de série anotadas e, assim, era necessário que o montante não fosse gasto logo. Como o chefe da gangue não confia em seus comparsas, ele trata de



RELICI

162

arranjar o que se chama hoje de “laranja” para “guardar” o fruto do roubo. Tudo se complica quando vários membros da gangue começam a ter ações isoladas para reaver o dinheiro que havia sido entregue ao taxista, pois esse montante era maior do que o valor anunciado nos jornais. Antes disso, um membro da quadrilha – o mesmo que trouxera a notícia da herança - reaparece vendendo uma casa ao protagonista e, posteriormente, querendo comprar o carro de Zé, uma fobica. Nele, estava guardada a outra parte da fortuna, que havia sido subtraída do cofre do esconderijo dos bandidos.

O protagonista e a sua família chegam à nova casa em Ipanema e já a encontram com toda a criadagem escolhida: a arrumadeira das salas (Zezé Macedo), a arrumadeira dos quartos, já citada, mordomo e um cozinheiro (Jorge Veiga) em uma só aparição, felizmente cantando um samba. Isso se dá quando Dona Manga Rosa pergunta o que há para jantar, não tem resposta e emenda uma história estranha sobre uma marca de café que ela estava sonhando em beber: o café *Society*. O que é uma deixa para que Jorge Veiga cante, não aquela música epigrafada em nosso comentário do filme *Depois, eu conto*, mas sim uma estranha canção, muito pouco inspirada, muito calcada naquela citada, que assim se inicia: “O que é café *society*/ Eu não sei o que é/Só sei que café *society* não é marca de café”. Em seguida, ele enumera, sem muita graça, os bens, símbolos e valores que marcariam essa “categoria social”: um iate para os dias de sol, dois cronistas sociais, uma Miss Elegante Bangu, um desquite nos jornais e dinheiro para chuchu.

Tão logo Jorge Veiga encerra o seu número, o protagonista começa as suas diatribes contra os valores que a sua esposa, deslumbrada nova-rica, passa a esposar, dizendo coisas que devem ter afagado o ego de muita gente quando da estreia desse filme: “Quanto mais elegante, mais vigarista”. Ao que a esposa contrapõe, fazendo de conta que não ouviu o que disse o marido: “Rico não trabalha”. O próximo número musical vai se dar durante a recepção que Dona



RELICI

163

Manga Rosa oferece em sua residência ao que ela considera como “gente bem” para apresentar a sua filha a eventuais candidatos ricos e com ela se casar. Isso sem perguntar à mesma se ela está interessada nisso, pois ela tem namorada e pretende com ele viver.

Samba versus modinha

Ao mesmo tempo e sem o saber, o taxista cede os jardins de sua casa para que lá ensaie uma escola de samba frequentada por seus colegas de trabalho: Unidos de Cabuçu, uma entidade real da Zona Norte do Rio de Janeiro. O protagonista vai se ver em apuros depois quando souber que sua esposa programou a citada recepção no mesmo dia e horário do ensaio citado. A presença dessa agremiação no evento proporciona uma das raras sequências elaboradas com cuidado e talento por Roberto Faria em sua carreira nas comédias musicadas, pelo menos. Dona Manga Rosa começa a cantar a belíssima modinha “Casinha pequenina” (domínio público), com seriedade e entonação: “Tu não te lembrás da casinha pequenina/Onde o nosso amor nasceu, ai!/Tinha um coqueiro do lado/Que, coitado, de saudade/Já morreu (bis). /Tu não te lembrás da jura/ Oh, perjura”.

Nesse momento, a imagem se desloca dela solando para o seu marido olhando para trás, para um ponto extracampo e ouvimos batuques, sem origem identificada. A solista volta a dominar a cena: “[jura] que fizeste com fervor”. Corte para a filha, que também dirige o seu olhar na mesma direção daquele do pai dela, e ela também sabe do ensaio da escola de samba, pois isso foi combinado à sua frente com os taxistas. Corte para o exterior. Tem-se parte de uma escola de samba, rigorosamente caracterizada (para um ensaio!), evoluindo no asfalto. Corte para o interior da casa: “Daquele beijo demorado/Prolongado que selou (bis)”. Nesse momento, a arrumadeira das salas põe a mão em posição de concha para ouvir melhor não se sabe se a patroa ou a escola. Volta a solista: “[que selou] o nosso



RELICI

164

amor”. Dona Manga Rosa repete o refrão inicial, e pai e filha saem agachados por entre os convidados, pois têm o intento de avisar ao diretor de harmonia da escola de samba sobre o que está acontecendo dentro de casa.

A solista começa a exagerar nos gestos e a cantar cada vez mais alto, o que leva também a desafinar. Há um novo plano da escola na rua e do protagonista indo em direção a ela. Volta a solista: “Tu não te lembrás das juras e perjuras/Que fizeste com fervor” (agora, ela está fazendo caretas) o que combina com as caras e bocas do chofer de táxi e de sua filha, que olha apreensiva para a mãe, que não aparenta se dar conta do que está acontecendo lá fora, pois fecha os olhos em boa parte do canto. A empregada, que iria avisar a escola para interromper o ensaio, resolve cair no samba. Essa imagem é sucedida por um plano das pernas dos convidados, sinalizando que eles estão envolvidos também com o samba vindo da rua.

O som da escola domina até o diretor de harmonia, avisado por Zezé, soar o apito, encerrando a função. Ele dá vivas ao casal e se dirige para dentro da casa. Ela continua cantando e já não se percebem os versos, tão somente palavras esparsas – aquele beijo/juras/perjuras. O barulho externo aumenta no momento em que ela canta “aquele beijo demorado/que selou o nosso amor...” gritando e fora do tom. Ela encerra o canto e percebe a confusão do outro lado. O protagonista, seguindo as características impressas por Trindade no ciclo cinematográfico que o consagrou, faz a expressão típica de uma “masculinidade frágil”, se encolhendo, temendo represálias da esposa megera.

O pessoal da bateria vai entrando aos poucos na área da casa, e um deles pega o copo de bebida da mão de uma grã-fina grosseiramente e bebe. Talvez isso tenha sido um sinal da instância narradora de que o lugar de sambistas é na rua mesmo... Os convivas, em trajes de *smoking* e longo, dançam o samba desajeitadamente. O diretor de harmonia decide que todos devem sair dali, pois o lugar não estava mais “dando pé”. Os versos restantes da modinha “Casinha



RELICI

165

pequenina” (“Não te lembra, ó morena/Da pequena casinha onde te vi, ai!/ Daquela enorme mangueira/Altaneira onde cantava o bem-te-vi/Não te lembras do cantar, do trinar/Do mimoso rouxinol, ai!/Que contente assim cantava/Anunciava o nascer do flâneo sol”) não são cantados.

Ofendida por ter tido sua récita interrompida pelo samba, a patroa reage agressivamente para o marido e, mostrando a todos o seu preconceito, não só musical, mas social, vocifera: “Fique sabendo, seu pau-de-arara, que eu não quero mais saber de samba aqui”. O seu autoritarismo não faz com que ela não seja traída, nem impede que seu marido, pelas costas delas, se refira a ela como uma “gorda que nem como uma leitoa”. Ainda outra coisa: na ânsia de querer exhibir uma determinada distinção, principalmente diante do marido taxista e da filha, que namora um colega do pai dela, Dona Manga Rosa trata logo de tomar aulas de pintura.

O fato é que a família dos novos-ricos vai a uma boate, a filha volta à tecla da cultura popular e dos valores solidários que ela e o pai celebram encontrar na sua comunidade, interpretando um samba, valorizando a “terra morena”, a “ginga da cabrocha” e o “compasso malandro”. O outro número musical na boate é uma curiosidade nesse filme cheio delas: uma sorridente Dolores Duran, em cenário simples, que remete aos barracos da favela, canta um animado samba em que se celebram personagens, gírias e valores dos morros: o violão, Tião, o valentão, a sorte tirada no jogo dos búzios, “fechou o paletó” e o tipo “Conceição”, tipo esse que é tema e título daquela canção de Jair Amorim e Evaldo Gouvêa, lançada em abril de 1956 por Cauby Peixoto, que a imortalizou.

Dinheiro não traz felicidade



RELICI

166

A programação musical da citada boate é mais democrática do que a autoritária “patroa” Dona Manga Rosa gostaria. Assim como há lugar para o samba cantado por Dolores Duran, há espaço para ritmos associados à cultura nordestina e à norte-americana. Com relação ao primeiro, o número executado é “Peba na Pimenta” (João do Vale) com Marinês e sua Gente. Trata-se de uma peça maliciosa, cheia de duplos sentidos, bem no feitio dos diálogos dos filmes de Trindade em que ele é coargumentista ou autor de diálogos adicionais. Lendo-se simplesmente alguns versos da citada canção (“Se eu soubesse dessa peba, eu não comia/Ai, ai, ai, Seu Malaquia/Ai, ai, ai, você disse que não ardia/Ai, ai, ai, tá ardendo pra *daná*/Ai, ai, *tá* me dando uma agonia/Ai, ai, que tá bom eu sei que *tá*/Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia”) não se notam as licenciosidades mencionadas. No entanto, quando se ouve essa canção, principalmente com Ivon Cury, revela-se um olhar matreiro, sugerindo uma libidinagem.

A ida do protagonista e de sua filha à boate, acompanhado por vários outros taxistas vestidos a rigor, é uma tática conjunta e estranha: Zé e a filha entendem que a súbita riqueza lhes trouxe infelicidade – agora mesmo que a mãe dela não vai deixá-la se casar com o amado – e resolvem que o pai deve gastar toda a fortuna da forma mais rápida e perdulária possível. Mais utopia do que isso é impossível. Em um de seus constantes momentos de melancolia como novo-rico, Zé da Fobica chega a confessar que tudo era tão bom quando ele era pobre e morava na favela. A rigor, a casa deles é ao pé de um morro, com acesso à luz elétrica, saneamento e transporte público, por exemplo.

Os roteiristas (Riva e R. Farias) e o diretor ousam subestimar a inteligência de seu virtual público, pelo que se descreveu acima (uma mesma pessoa para papéis que deveriam estar com outras pessoas para não gerar desconfiança na família do protagonista: esse é o caso da pessoa que traz o anúncio da herança e surge logo depois para comprar um carro velho). Ambos parecem buscar também



RELICI

167

fazer com que os seus humildes protagonistas e coadjuvantes manifestem um conjunto de clichês, para não se dizer preconceito mesmo, sobre o cotidiano e o comportamento da “gente bem” (expressão utilizada no filme e criada por Ibrahim Sued), a burguesia, como nessas falas: “Rico não trabalha” (Dona Manga Rosa), “Quanto mais elegante, mais vigarista” e “ser rico tem uma vantagem: gente bem dorme em quartos separados” (Zé da Fobica) e “Em casa de rico, quem manda é a mulher” (idem). É claro que quem acompanha a carreira cinematográfica de Zé Trindade sabe que quando ele é uma personagem casada trai a mulher e não manda em lugar algum... O fato é que, de casa nova, a mulher do protagonista trata logo de se vestir melhor e contratar um grupo grande de empregados. Dentre eles, está uma moça bonita – “que trabalha nos quartos” com duplos e triplos sentidos –, que ele logo paquera e trata de levar a uma boate com a solidariedade machista de seus colegas do ponto de táxi.

Quando tudo levava a crer que o protagonista e sua filha voltariam a ter a mesma vida de antes, pobres e morando ao pé de um morro, surge um investigador de polícia. Ele lhes diz que o bando havia sido preso e que o banco roubado resolvera recompensar Zé da Fobica, pela sua colaboração, com 10 milhões de cruzeiros. O taxista-protagonista não se mostra muito contente com a notícia. Logo em seguida, chegam dois malandros, a quem o protagonista incumbira de torrar parte da herança em jogos de azar, com mais 18 milhões de cruzeiros no total como o resultado de suas “aplicações”. Com essas novas, o filme termina.

Esse tópico, “Dinheiro não traz felicidade”, talvez seja o ponto mais apropriado para inserirmos uma observação aguda sobre a relação da maioria dos protagonistas da comédia musicada carioca com questões de grana. Em estudo sobre a chanchada carioca, Miguel Chaia (1980, p.118) observa que a posse de dinheiro (muito dinheiro) e uma mobilidade social que se apresentam estreitamente relacionados nesse ciclo da comédia cinematográfica brasileira, não se dão por



RELICI

168

mérito mais, sim, por “lances de sorte”. Tomando como exemplo o filme *O camelô da rua larga*, também estrelado por Trindade, ele assim complementa a sua argumentação, observando a natureza “fantasmagórica” desse súbito aporte de recursos financeiros: “[A] personagem não possui controle sobre ele: ou o dinheiro é insuficiente ou é falso, ou ela está na iminência de perdê-lo ou o perde. É um dado enganador, que aciona o desenvolvimento das ações do filme”.

No filme em pauta, há uma frase curiosa com relação à identidade regional no Brasil. Em determinado momento, o nosso baianinho malandro se recusa a vender a sua fobica sob a alegação de que ela estava sem funcionar direito e que a mesma “dá uma despesa que ninguém aguenta; parece até uma família de nortista”. A nossa curiosidade está no fato de que, ainda em 1957, data de lançamento de *Rico ri à toa*, Zé Trindade, entre outros, resistir ao fato de a Bahia já estar sendo considerada culturalmente e, em parte, agrariamente (devido a parte de seu território estar no polígono das secas) como um Estado nordestino, “nortista”. É claro que somente em 1960 os mapas do IBGE passarão a situar a Bahia na região Nordeste, mas já desde 1952, quando é fundado o Banco do Nordeste do Brasil, a Bahia já se encontrava sob o seu generoso manto.

O fato de Trindade ter protagonizado o seu primeiro filme com *Rico ri à-toa*, em 1957, não é certamente uma obra do acaso. Naquele ano, além de estar sendo o principal comediante da Rádio Mayrink Veiga, ele estava também na telinha, mais propriamente na TV Rio em um programa semanal, *Romeu e Julieta*, tendo como parceira Nancy Wanderley, com a duração de 25 minutos. Essa comédia era escrita por Chico Anysio, ex-Mayrink, e fora pensada como uma experiência. As inovações eram o uso de filmagens externas e cenas sem diálogo, retomando com criatividade alguns recursos do cinema silencioso.

UM BAIANO, UM PIANO E UM LADRÃO CIGANO: NA CORDA BAMBA



RELICI

169

No mesmo ano em que fizera o papel de um motorista de táxi na Zona Norte do Rio de Janeiro que se torna milionário de uma hora para outra, Zé Trindade volta a ser pobre nas telas da comédia musicada brasileira *Na corda bamba* (RJ, Cinelândia/Cinedistri, 1957, E. Ramos), agora em papel coadjuvante. O protagonista é um afinador de piano (interpretado pelo paranaense Arrelia), tio do “baianinho” com quem reside e que o leva para cima e para baixo como um auxiliar. Continuando a sua composição de conquistador barato, que conforma esse bloco, Trindade (ele é chamado no filme assim) assedia a bela vizinha, que mora no andar superior de seu sobrado. Ele não sabe que ela tem um irmão que é ladrão. Este a colocará, juntamente com o protagonista, seu tio, em situações de risco.

A trama dessa narrativa, que é o décimo trabalho em cinema de Arrelia, um palhaço paulista, é a seguinte: tio e sobrinho vão à residência de uma nobre (?) cigana, Baronesa Zaíra (Ema D’Ávila), Rainha da Rutilândia, com a finalidade de fazerem o seu serviço. Ao abrir a tampa do piano de cauda, Arrelia nota que há um valioso colar escondido entre as cordas do instrumento. Essa informação, que a baronesa tinha como um segredo, já era compartilhada por sua empregada doméstica, que era comparsa de um ladrão cigano, Botazzo (Roberto Duval). Tempos depois, a jóia é retirada do local por Trindade que resolve presenteá-la, sem informar seu tio, a outra moça que assedia, Carolina (Solange França). Arrelia faz com que o colar volte às suas mãos e penhora-o na Caixa Econômica. Enquanto isso, Botazzo, que se esconde no apartamento de cima, toma conhecimento que a jóia que estava nos seus planos para ser roubada se encontrava no andar de baixo. O filme então se desloca para as trapalhadas decorrentes da ansiedade do ladrão cigano e de comparsas (um deles interpretado por Rodolfo Arena) para se apossar do colar e da dupla de afinadores para se livrar dele e do perigo de morte subsequente.

Como acontece nos diálogos de vários dos filmes do gênero em discussão,



RELICI

170

especialmente naqueles mais pobres de espírito, não faltam oportunidades para se desejar produzir humor sendo-se o mais incorretamente político possível, quando não extremamente preconceituoso: a) para Trindade, a habilitação de relações públicas é uma “nova modalidade de puxa-saquismo, uma bossa nova”; b) quando Trindade consegue entrar no apartamento da mulher que assedia, ele nota em um cinzeiro a presença de um charuto, que estaria sendo fumado. Como a anfitriã, contra a vontade dela, diz que é viúva, o “baianinho” ao voltar para seus alojamentos, diz para o tio preconceituosamente: “A viúva de cima não é lá muito viúva, não”. Até entrar no apartamento dela, ele achava que a mesma era mais uma viúva triste; e c) em um momento em que a citada baronesa faz uma homenagem para a dupla, cria-se uma dúvida sobre qual dos afinadores vai se pronunciar agradecendo a gentileza. Aí então, Arrelia diz para o sobrinho: “Agradece você que é baiano, e baiano gosta de fazer discurso”.

Outro traço característico das comédias musicadas cariocas é a produção de humor a partir de dados de uma cultura popular urbana, para não dizer metropolitana, especificamente do Rio de Janeiro. Quando não é isso o que ocorre, o estranhamento para quem não é contemporâneo à maioria delas em seus melhores momentos é a breve menção a algo muito pontual e, nesse aspecto, alguns diálogos desse subgênero de comédia incorporam os “cacos” do teatro de revista brasileiro. O fato é que há muitos contratempos para os protagonistas até o final da narrativa. O ponto mais crítico deles é quando os afinadores de piano são amarrados... com cordas de violão. Na ocasião, Trindade apanha de uma bandida e trata logo de marcar a excepcionalidade do feito: “É a primeira vez que um baiano apanha de mulher”. Antes dessa justificativa sem bases estatísticas, Trindade havia dito com muito pouca convicção: “Eu sou homem com H maiúsculo”. Enfim, a dupla de afinadores consegue recuperar o colar, que estava passando de mão em mão, e colocar na cadeia o mau cigano. A baronesa Zaíra reúne outros ciganos, e todos



RELICI

171

cantam juntos uma canção, celebrando o momento. Nessa ocasião, há um ritual, tido como uma prática de ciganos, envolvendo o amolar de uma faca e a oferta de um peixe congelado.

Os roteiristas desse filme (Alinor Azevedo e o seu diretor) fizeram algo de original ao trazerem para a trama central uma comunidade de ciganos, principalmente se considerarmos o grau de preconceito, para não dizer de racismo, que envolve a recepção ou a convivência com grupos ciganos em quase todo o mundo. No entanto, a despeito desse mérito – descontando-se o clichê do principal vilão da narrativa ser um cigano ladrão – esses autores cometeram algumas incorreções históricas, melhor dizendo, alguma liberdade poética. A principal delas foi colocar no discurso da baronesa (*sic*) expressões relativas a “meu país” e “pátria”, que não são relativas ao Brasil, como se poderia pensar, mas a uma “pátria cigana”, difícil de ser imaginada. Com relação à personagem do ladrão cigano - o grande vilão de *Na corda bamba* -, o estigma associado a esse povo, juntamente com aqueles de supersticiosos, desclassificados e desconfiados, tem fontes também na história do Brasil.

UMA FALSA FRANCESA: GAROTAS E SAMBA

A trama principal do filme *Garotas e samba* (1957) se desenvolve em torno das ambições de três mulheres em serem bem sucedidas, com objetivos e meios diversos no Rio de Janeiro. Duas amigas vindas do Nordeste, Didi (interpretada pela paulistana Adelaide Chiozzo) e Zizi (a carioca Sônia Mamede) sonham em fazer sucesso no rádio e no teatro de revista da ex-Capital Federal, respectivamente. Inicialmente, elas se alojam em uma pensão para moças, administrada por Dona Inocência (Zezé Macedo). Quase imediatamente, chega ao mesmo local Naná (Renata Fronzi), de procedência desconhecida, simulando ser uma francesa e com um só objetivo: casar-se com um homem muito rico. É a relação dela com a



RELICI

personagem interpretada por Zé Trindade que nos interessa principalmente nesse texto.

Em um procedimento narrativo raro nesse ciclo de comédias musicadas, durante os créditos iniciais, é cantada, em voz *over*, a música-tema desse filme, uma marchinha, em duas partes, e que o resume muito brevemente. Na primeira estrofe, têm-se as metas-síntese de cada uma das três coprotagonistas: “Zizi, Didi, Naná/Estão andando aí pra se arrumar/Zizi quer ser cantora/Didi quer ser vedete/Naná vai na mão do um-cinco-sete”. A segunda parte da marchinha, além de repetir desnecessariamente o objetivo de Zizi, traça um esboço do caráter de cada uma delas: “Uma veio pra cantar,/a outra, em Piancó,/deixou o noivo no altar./Naná, vivaldina pra chuchu/procura um velho para o golpe do baú”.

No primeiro encontro entre as três protagonistas, ainda no quarto que irão dividir na pensão, Zizi e Didi contam um pouco da motivação para a migração delas em sequências de *flashbacks*, que são raros no gênero de filme que estamos trabalhando. Por sinal, Dona Inocência é um nome bem apropriado para uma mulher de meia-idade sem nenhuma experiência sexual, mas que se mostra pródiga em procurar prevenir suas “filhas de Maria” contra qualquer aventura romântica (“Vocês não conhecem os homens!”). Didi surge nessa lembrança fazendo o que mais sabia a sua intérprete, em sua décima-primeira participação nesse ciclo, na vida real: cantar músicas brejeiras ou sertanejas, acompanhando-se ao acordeão.

Naná, que surge na pensão vinda de um lugar ignorado, e cumprimentando os presentes em inglês, nada informa de seu passado para as colegas de quarto, sugerindo que ela só tem futuro: arranjar um homem rico para se casar com ele e, de preferência, velho... “para não incomodar muito”. Nesse aspecto, o tipo de filme com que estamos trabalhando produz uma generalização, para a qual Mônica Bastos (2001, p.83) chama a atenção, ressaltando que as obras desse ciclo do cinema brasileiro promoveriam a “ideia de que beleza é essencial às mulheres,



RELICI

173

enquanto, para os homens, a riqueza é fundamental”. Assim, segundo essa autora, pode ser constatado que mulheres bonitas sempre serão mostradas ao lado de homens, principalmente aquelas que não casadas com eles, ao passo que homens ricos – como a personagem de Trindade no filme *Garotas e samba* – veem-se cercados por elas - no caso dos filmes desse comediante baiano, acrescentamos, elas estejam cercadas apenas por ele -, embora as mesmas não estejam destinadas a se casarem com eles, como é o caso de *Garotas e samba* em que a personagem de Trindade já é casada.

Ainda sobre a personagem de Renata Fronzi, curiosamente, o seu par dramático nesse filme será Zé Trindade. Ele, a despeito de ter interpretado no cinema vários papéis (tratador de cavalos, camelô, chofer de táxi, empresário teatral, ladrão etc.) teve a sua imagem artística assim consolidada: aquela de uma pessoa que está sempre pronta a se aproximar de uma mulher endinheirada, para, aproveitando-se do afeto e da boa-fé dela, não ter que trabalhar. Aqui, o feitiço volta-se contra o feiticeiro.

A parte policial da trama se deslancha quando a personagem interpretada por Adelaide se apaixona por um galã da Rádio Carioca (Francisco Carlos), mas é assediada pelo assistente de produção de uma rádio, Delmiro/Cheiroso, interpretado por Jece Valadão, já no tipo que o consagrou: o cafajeste. A cafajestada presente neste filme não se restringe apenas aos atos da personagem interpretada por Valadão, como uma tentativa de estupro, mas se estende a certas ações da personagem vivida pelo cantor Ivon Cury: Charlot. Zizi, paraibana, havia sido apresentada ao último em visita dele ainda em sua cidade natal. Quando ele a conheceu, prometera-lhe torná-la vedete de teatro de revista. Essa promessa virara a cabeça da moça a ponto de ela abandonar o noivo (Pituca) no altar: “*Tava bonito, visse? Me pirei*”. Ela ganhara na ocasião uma foto autografada de Charlot, que se propusera a ser o seu padrinho artístico no Rio, onde pretendia recomendá-la à



RELICI

174

direção da Rádio Carioca. É para lá que ela se dirige, e o seu primeiro choque é saber que o galã, que é casado com a vedete Ninon Ervilha (Berta Loran), usava o expediente do apadrinhamento para assediar sexualmente jovens interioranas candidatas ao estrelato. Em um momento do ensaio, ele usa a desculpa, de que estaria checando a roupa de uma corista, para acariciar as coxas dela.

Como agarrar um milionário

Ninon, que não é amada pelo marido, faz de tudo para tentar controlar a infidelidade conjugal dele. Em vão. Em um momento, seguindo um telefonema anônimo, ela vai até o verdadeiro Hotel Glória, buscando flagrar Charlot em sua prevaricação, mas acaba apenas brigando com a esposa de Zé Trindade. Ambas caem na piscina, fazem um papel ridículo e são presas. Os respectivos maridos são convidados a retirar suas esposas por trás das grades, mas ambos, juntos, numa prova deslavada de um mau caráter, dizem não reconhecê-las e sugerem ao delegado que as deixe presas por mais duas semanas. Como se não bastasse tudo aquilo resumido acima, esses maridos cafajestes dizem para o delegado, numa prova de deslavada misoginia, que as mulheres, em geral, são “interesseiras”.

Diante dos dramas que se apresentam para as duas primeiras candidatas ao estrelato, a parte mais cômica do filme fica com Naná, candidata ao golpe do baú. Ela não canta, não samba, não interpreta e tem como único objetivo se aproximar, para um casamento interesseiro, com um homem rico. Naná, para atingir seus objetivos predatórios, desde que se aloja na pensão, trata de simular uma origem estrangeira, mais precisamente, francesa. O milionário em que ela resolve dar um bote promete: trata-se de um fabricante de vasos sanitários – especialidade que ele lhe revela com certo constrangimento – interpretado por Zé Trindade, que é casado com uma mulher obesa, agressiva e mal humorada chamada Jocelina (Suzy Kirby) e pai do cantor-galã já citado. Essa senhora, além de sofrer com o marido



RELICI

175

prevaricador, é vítima das caçoadas de sua empregada doméstica, Minervina, que acusa a patroa de ser desinformada porque acorda sempre tarde. Numa caracterização talvez imprópria para os seus afazeres, Minervina anda sempre de salto alto dentro de casa, o que, associado a uma calça extremamente justa, lhe proporciona um requebrado interessante, acentuado pelo volume de seus quadris.

Por falar em vasos sanitários, curiosamente, a comédia musicada carioca não se referia muito ao mundo da indústria, nem da agricultura, a despeito dos migrantes nordestinos, nem ao mundo do comércio estabelecido regularmente. Em geral, as tramas se relacionavam com o mundo do entretenimento: teatro de revista, rádio, show em boates e afins. Pelos diversos papéis que Trindade interpretou no cinema brasileiro até 1961, o público tende a esperar que seja mais uma malandragem dele. No entanto, não é. A malandragem aqui, como se tem também com ele em *Marido de mulher boa*, está em alguém querer levar uma vida de solteiro, sendo casado.

A cena principal do assédio de Naná ao industrial dá-se em uma boate, para variar... Como, aparentemente, tanto a picareta quanto o citado alvo não falam muito francês, o diálogo entre ambos é de frases curtas, como se tem no seguinte:

- Me chama de vatapá.
- *Pourquoi?*
- Porque sou baiano e gostoso. *Vive l'amour!*
- *Vive l'argent!*
- *Voulez-vous tommez uma cachecez?*

O fato é que o industrial acaba se envolvendo com a vistosa e coxuda “francesa” e, talvez por força do seu envolvimento ou por não participar do argumento do filme, o seu intérprete não tem muita oportunidade de mencionar a sua real naturalidade – baiano – como uma fonte natural de virtudes. Por falar em virtudes, aquelas mais esperadas na educação de seu único filho, um cantor (Francisco Carlos), o industrial espera que elas estejam sendo ministradas pela sua esposa, que é madrasta do jovem. Ele reconhece que, com ele, o filho aprenderia



RELICI

176

outras coisas não tão virtuosas, o que por sinal, se adequa a uma das músicas cantadas no filme: “Vou mandar meu filho pra Paris”. Sobre o envolvimento do industrial com a picareta Naná podemos retomar o que Cláudia Matos (1982) diz – tomando como corpus a nossa mpb - sobre o poder de sedução da “mulher malandra”, possuidora de um brilho “irresistível, incontrollável” com uma rebeldia diante da moral do seu tempo e do seu lugar.

Olhar masculino

Os testes de Zizi como vedete são conturbados principalmente devido às intervenções da enciumada esposa de Charlot, que o obriga usar curiosos óculos, que, teoricamente, o impediriam de ver as coxas das coristas nos ensaios. Por falar em coristas, elas são um dos exemplos utilizados por Laura Mulvey, no essencial ensaio “Prazer visual e cinema narrativo” (1973, p.440-444), ao discutir “A mulher como imagem, o homem como dono do olhar”. A argumentação dela nesse ensaio se estrutura em torno das seguintes premissas: a) “o cinema dominante codificou o erótico dentro da ordem patriarcal dominante” (p.440); b) “num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia” (p.444); e c) “a mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *strip-tease*, de Ziegfield até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino” (p.444).

A análise de Mulvey se inicia propondo que se entenda que a mulher “mostrada” pode ser abordada em dois níveis: no primeiro, como um “objeto erótico” para as próprias personagens de sua história e, no segundo nível, ela também é um “objeto erótico” para o espectador do filme. Segundo ela, há uma interação entre essas duas “séries de olhares”. Com relação ao tipo de personagem que Zizi busca



RELICI

177

se firmar no Rio de Janeiro – corista e, depois, vedete -, afirma Mulvey (1973, p.45) que a corista, ao se apresentar destacadamente, “permite que os dois olhares sejam tecnicamente unificados sem nenhuma quebra aparente na diegese” e, por consequência, a mulher “representada dentro da ficção, e o olhar fixo do espectador mais os olhares das personagens masculinas são tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa”.

Voltando ao filme, outro fator de perturbação para Zizi, a candidata a vedete, é a súbita chegada do seu ex-noivo, localizado preso em uma delegacia após ter sido acusado por Dona Inocência de ter invadido o seu domicílio. Como se o simples contraste físico entre ambos fosse pouco para a produção do riso, ele adverte aquela senhora que ela não precisa ter medo e chamar a polícia, pois ele, por ser pequenino, seria inofensivo. Ao que ela responde, parodiando um antigo anúncio de pastilhas: “Pequenino, mas resolve, não é?” Na dúvida, ela chama a polícia.

Independente das pancadas que Charlot e o empresário levam de suas iradas esposas – “Você sabe que eu sou violenta. Me arranje uma garrucha de dois canos que eu vou caçar uma macaca”, diz a esposa do empresário, referindo-se à “francesa” do filme - , a instância narradora aparenta estar ideologicamente – ou seria melhor dizer machistamente? - com eles e com todos os paqueradores. Afirmamos isto com base no que depreendemos da maioria dos números de sua trilha musical executados na emissora de rádio ou na boate. No primeiro número musical, Jorge Goulart, após afirmar a sua onipresença (“Estou em todas/Seja qual for o lugar/Pro seu enterro/Pra suas bodas/Nem que seja só pra chatear”) e seu breve currículo (ele já foi babalaô, guia de cego e camelô), diz virtuosamente: “Mulher passou/Olhou/Eu pego”. Esse canto caracteriza muito bem a postura de D. Juan de Trindade nesse filme.

Em outro número musical, o mesmo Goulart retorna, agora para se lamentar do seu fraco donjuanismo. Em versos pouco inspirados, ele nos informa que



RELICI

178

“existem quatrocentas mulheres a mais” [*sic*] e que, no Rio de Janeiro, pelo menos, do bairro da Penha (Zona Norte) ao Posto Seis, Copacabana (Zona Sul), há, em média, “mais de dez mulheres para cada rapaz”. Diante dessa tosca estatística musical, Goulart reclama que somente ele não tem ninguém e que a causa dessa “inflação” (*sic*) é a “má distribuição”. E, ao final, declara: “Minha parte está com alguém”. Mais adiante, praticamente dentro do mesmo diapasão do donjuanismo, Joel de Almeida canta “Eu vou mandar meu filho pra Paris”, e o paternal projeto pedagógico exposto pela letra da canção é curioso por espelhar inicialmente certa projeção: “Eu vou mandar meu filho pra Paris/Eu quero ver meu guri feliz./No *Moulin Rouge*, no *Tabaris*/Ele vai fazer tudo aquilo que eu não fiz”. A canção se encerra com uma fantasia do seu narrador: “Vai me escrever de lá/isto aqui está bom pra chuchu/Lalá, Lulu, papá, *merci beaucoup*”.

Enquanto algumas canções vão celebrando o donjuanismo e a prevaricação de homens comprometidos, outras, de modo suspeitosamente misógeno, generalizam atributos depreciativos para as mulheres indistintamente. A mais inocente delas, “Marcha do Piche” (H. Lobo- I. Santos), é interpretada pelo locutor-apresentador cearense César de Alencar (1920-1990) e reforça um preconceito de gênero, pelo menos no Brasil: “A mulher quando se ajunta/pra pichar a vida alheia/começa na Lua Nova/e acaba na Lua Cheia./Quando se ajunta, picha a tua/Picha a min./A primeira a ser pichada/é a pobre da vizinha [...] /A mulher quando se ajunta/todos nós somos pichados”.

Ainda em *Garotas e samba*, outro momento em que uma canção agride uma mulher nessa película – sem que, aqui, se possa generalizar o seu conteúdo - ocorre logo após termos assistido Naná comprar um bocado de roupas caras com cheques sem fundo e sem ter sido ainda denunciada e presa. Ela está com o industrial, e Ruy Rey (que também conduz a orquestra da rádio), interpreta a marchinha carnavalesca “Seu Romeu”, agindo como se fosse o narrador do filme – que, em geral, sempre



RELICI

179

sabe mais sobre a trama do que as personagens. Essa canção se inicia com o que parece ser a celebração de uma sorte conjugal: “Ó, seu Romeu, que sorte a sua/Casar com uma mulher/Que acha tudo na rua./Na Rua Uruguaiana, achou uma geladeira./Em Copacabana, um casaco de veludo.” No entanto, o final da marchinha comporta uma ironia com o marido em pauta: “Na Praça Mauá, achou um *cadillac*/Com chofer e tudo”. Como o empresário não sabe que Nana é uma escroque, o recado musical fica apenas dirigido ao espectador e não a quem deveria ser seu principal destinatário: o fabricante de aparelhos sanitários.

Lamento feminino

Nesse filme em pauta, quando às mulheres é permitido cantar, em geral, o canto é de lamento amoroso. Apresentando-se finalmente na Rádio Carioca, Zizi o faz com uma peça em que fala de saudade, sonhos, estrelas no céu, luar e de um amor “de verdade”, tudo isso para pedir ao seu namorado que não a abandone. Nora Ney, que não participa da trama, ajuda na melancolia com uma música cujo título já diz tudo: “Se o negócio é sofrer” (de Chocolate e Mário Lago). Em outro bloco, o tom é um só: Isaurinha Garcia interpreta “Está na hora da onça beber água”, que, ao contrário de uma ameaça que o título sugeriria, é um pedido de licença para se embriagar: “Quem é que tem garrafa cheia pra secar?/Eu quero afogar a minha mágoa/Garrafa cheia eu vou esvaziar./Tá na hora da onça beber água./Deixa essa gente falar o que quiser./Eu posso fazer o que bem entendo./Eu bebo, bebo, bem sem parar/É só botar, eu vou bebendo”. O cenário de fundo para a aparição de Isaurinha interpretando os versos acima é uma imensa pintura de um pierrô, a mesma que, “congelada”, serve de fundo para os créditos iniciais. Curioso uma comédia ter como imagem de abertura um pierrô chorando...

O final de *Garotas e samba* – durante muito tempo, a maior bilheteria do cinema brasileiro -, como toda comédia romântica em geral, tende a trilhar pela



RELICI

180

conciliação de contrários, confirmando as expectativas de alguns de seus protagonistas e frustrando a de outros, a saber: Didi estreia na Rádio Carioca e acaba se enamorando do cantor que a salvara do apartamento do cafajeste e o esbofeteara em outra ocasião, constituindo-se assim o par verdadeiramente romântico desse filme. Zizi consegue ser uma corista, estágio necessário para, um dia, vir a ser vedete, começa a namorar Charlot, que se separa de Ninon, que, para bem de todos, vai estrelar um filme na Itália. Isso tudo ocorre com a contribuição de uma chantagem que ela faz com Charlot mostrando para ele uma foto sua autografada para ela com juras de amor e que lhe dera quando de passagem por Piancó. Quando ele rasga o valioso papel, ela se revela mais astuta ainda: “Olha que eu tenho um milheiro [dessa foto] em casa. Visse?”

Naná, a escroque do trio, ainda presa na delegacia, conhece o ex-noivo de Zizi, mas o esnoba inicialmente, chamando-o de “Mosquito”. Porém, no momento em que ele, agora milionário, se prontifica a indenizar o prejuízo que ela dera na praça, ela se diz subitamente apaixonada e, com ele, se casa. O dado interesseiro dessa personagem havia sido frisado durante o seu jantar em uma boate com a personagem interpretada por Zé Trindade quando ele lhe respondera que era um industrial: “Solteiro e *milionaire*? Sinto que vou ficar loucamente apaixonada”. Por fim, a personagem interpretada por Zé Trindade essa acaba o filme como o começou: casada com Jocelina

OUTRA FALSA FRANCESA: *MARIDO DE MULHER BOA*

Em *Marido de mulher boa* (RJ, H.Richers, 1960, J. B. Tanko), Zé Trindade interpreta Anacleto, o sócio de Frederico (Otelo Zeloni) em uma casa de modas (Pardal & Pardal), é casado com a ex-noiva deste, Arminda (Renata Fronzi), e comete a infidelidade conjugal em várias oportunidades. A sua justificativa para essa infração é que ele é casado, mas não é fanático, e afirma certa vivacidade com



RELICI

181

frequência, proposição que será constantemente negada ao longo da narrativa. A trama básica gira em torno do fato de o protagonista haver distribuído frações de um bilhete de loteria associado a uma corrida no Jockey Clube Brasileiro, no Rio de Janeiro, a várias jovens. Isso havia sido feito como uma forma de sugerir uma maior aproximação com fins de assédio sexual, uma vez que ele diz sofrer de “mulherose aguda”. Como temos percebido ao longo desse texto a propósitos dos papéis desempenhados por Zé Trindade na comédia musicada brasileira, as derivações possíveis não são difíceis de serem previstas: se ele é solteiro, não quer ficar noivo; se está noivo não quer se casar; se é casado, trai a mulher a quem sempre considera, pelas costas, como “jararaca” ou “megera”.

À medida que vai distribuindo as citadas frações de bilhete, Anacleto faz frequentes autoelogios como uma forma de buscar impressionar as moças: “Eu não sou chiclete, mas as mulheres gostam de fazer bolinha comigo”; “se as mulheres preferem o papai aqui, por que discutir com as mulheres?”; e “sou o Rio Amazonas das mulheres: impetuoso e selvagem”. Na ânsia de se colocar qualificado para qualquer enfrentamento e, diante do fato de ser verticalmente prejudicado, ele diz para uma das moças que ele é pequenino, mas resolve, numa alusão a uma antiga propaganda de pastilhas. Aqui, ele e os roteiristas desse filme (J.B. Tanko, E. Alves e Cajado Filho) pecam pelo plágio: esse é o argumento usado pela dona da pensão de moças (Zezé Macedo), em *Garotas e samba* (em que Cajado é o roteirista), para o noivo de Sônia Mamede, quando ele diz para a primeira que ela não deve tê-lo em sua casa. O fator “verticalmente prejudicado” é ainda uma fonte para ser apelidado de “meia-porção”, “miniatura” e “salário-mínimo” pelo malandro interpretado por Restier.

Achando que é muito sabido, o nosso Don Juan tropical é, mais uma vez, o mais ludibriado. Cada uma das moças que recebe uma das frações do bilhete tem um plano específico para fazer com ele caso o mesmo seja premiado além de terem



RELICI

182

namorados e noivos ciumentos com o brinde. O único que não se incomoda muito com isso é o namorado (Renato Restier) de uma das coristas, um malandro. Tudo se complica a partir do momento em que o bilhete é premiado, e o mesmo se encontra com uma das coristas. A esposa de Anacleto, já sabendo de toda a história de infidelidades, exige que o seu marido lhe entregue o comprovante da aposta.

O desmascaramento de Anacleto vai se dar numa ação conjunta de Arminda com uma velha amiga, Suely (a vedete Lilian Fernandes), que há muito tempo estava vivendo na Europa. Por um acaso, quando Anacleto a conhece em uma boate, ela se faz passar por uma francesa. A despeito dos interesses do protagonista, a solteira Suely prefere paquerar Frederico, que é livre e desimpedido, mas ele se vê contrariado nisso pelo protagonista, que já o havia passado para trás anteriormente, casando-se com Arminda. Para quem conhece ou se lembra de *Garotas...*, os diálogos provenientes entre o desconhecimento de francês do protagonista e a simulação de desconhecimento de português da falsa francesa não têm assim tanto impacto. No entanto, ainda se conseguia extrair algum humor entre a associação que o baianinho faz de algumas expressões da “estrangeira” com a sua percepção como em *enchantée* (muito prazer) e “já jantei”, *mariée* marinho etc. É engraçada também a sua tentativa de se fazer entender com o seu “francês”: “*Parlez francês?*” “*Je suis arrasadê, bombardê*”.

E nos “finalmentes”?

Curiosamente, as ações de assédio de Anacleto indistintamente a quase toda mulher que passa à frente dele não podem ser tomadas de uma correspondência a seu desempenho nos “finalmentes”. Uma prova disso se dá com sua própria mulher, que faz o possível e o impossível para que ele se junte a ela no banho, levantando sensualmente as pernas dentro da banheira e pedindo que ele as ensaboe. Ele troca essa alternativa erótica pela leitura muito interessada de uma



RELICI

183

reportagem sobre Garrincha, o que parece inadmissível. A sequência do banho de espuma, além de atingir em cheio uma propalada masculinidade do protagonista, contraria o próprio cartaz do filme. Dois terços dele são ocupados com Renata Fronzi, na banheira, olhando sedutoramente para a câmera enquanto Anacleto de paletó e gravata (*sic*) faz carinhos no pé direito dela. Como o cartaz, do mesmo modo que as fotos de *still*, é um elemento importante para a atração de público, pelo menos aquele que se motiva por um filme através de sua propaganda, achamos que a postura do baianinho malandro, bairrismos à parte, é uma falha de caráter dos produtores do filme.

Não é à-toa que uma cena erótica, que não se encontra no filme em pauta, foi escolhida para ilustrar o seu cartaz. A história da propaganda tem mostrado, desde os inícios do século passado, que imagens de corpo desnudo – principalmente o feminino – são um dos mais importantes tipos de motivação simples de um cartaz, capa de revista ou de jornal. Nesse sentido é que entendemos que um eventual espectador motivado pela imagem do cartaz possa ter se frustrado com o que acontece na referida cena no próprio filme.

Antes dessa sequência do banho da esposa, uma das beneficiárias com uma fração do bilhete premiado já havia se referido a Anacleto para a esposa dele, sem o saber, que o mesmo era “completamente inofensivo”, raciocínio baseado numa máxima de que “cão que ladra não morde”. Antes disso, como uma forma de barrar as investidas dele nela, ela chegara a deixar claro para Anacleto de que ela era uma “moça direita”, ao que ele respondera pronta e debochadamente: “Não tem importância: eu entorto”.

Voltando à discussão de *Marido de mulher boa*, como acontece nos filmes em que Zé Trindade é co-argumentista ou autor de diálogos adicionais, abunda a auto-identificação de finalidades duvidosas, tais como nas frases “Estão querendo me passar para trás. Não adianta porque o papai é baiano, é muito vivo”; “vai



RELICI

184

começar o baianicídio”, (quando o protagonista se vê ameaçado pelo Dr. Tenório (Wilson Grey), dublê de marido ciumento e atirador de facas; e “perdoa o seu baiano, velho de guerra” (dirigindo-se à esposa).

Como consequência desse desconhecimento acima, o protagonista começa a falar, enquanto a “francesa” se arruma por trás de um biombo, que a mulher dele tem um “grave defeito”, o de ser esposa: “A esposa vai indo, desbotando e, um dia, a gente olha e não vê mais nada. Em matéria de mulher, eu sou guloso”. Quando ele acabar de dizer tudo, a sua verdadeira esposa se apresenta. Atordoado, ele vira para a câmera e se lamenta: “É a primeira vez que um baiano é apanhado em flagrante, pela própria mulher, com a própria mulher. Quando a Bahia souber disso, vai ser um vatapá para conferir”. Essa frase finaliza uma sequência que o protagonista está prestes a dormir com uma mulher, que ele supõe ser francesa, mas que se trata de sua esposa numa armadilha com uma amiga. Aqui, a personagem de Trindade está quase se enquadrando, por incrível que pareça, numa das definições de adultério de São Jerônimo: “Aquele que for um amante apaixonado demais da própria esposa é um adúltero”. Talvez tenha sido por causa de sua língua ferina que esse santo, no candomblé baiano é sincretizado como o orixá Xangô, deus do raio, do fogo e do trovão.

Com relação a questões de identidade regional, nos filmes com Trindade, às vezes, esse item também serve como uma deixa para se dar alfinetada em um político conhecido, especialmente se este for o então presidente da República, Juscelino Kubitschek, às voltas com a construção de Brasília. Somente desse modo pode se entender uma frase como essa do protagonista: “O papai aqui não é mineiro, mas é mais vivo do que a própria vivacidade”. Será ainda a propósito de JK que Zé Trindade faz uma piada, que pode parecer inicialmente gratuita, mas que tem muito a ver com persuasão e sedução, ou seja, com estratégias de comunicação, especialmente publicitária e de marketing político. Nesse filme, como se sabe, não



RELICI

185

há nada no roteiro referente ao governo e Juscelino. No entanto, uma das sequências em que o protagonista assedia uma das clientes da sua esposa (Renata Fronzi) é encerrada com uma *boutade* dele: “Vai rindo. Foi rindo que JK fez Brasília”. O que a citada tirada do protagonista de *Marido de mulher boa* sobre o sorriso de JK reafirma é aquilo que já havia sido também flagrado como uma característica daquele presidente.

Por sinal, a tirada espirituosa acima tem muito a ver com o pensamento de que o caminho para a sedução, para a persuasão, passa pela capacidade de fazer o outro rir. Prática essa que se tornou majoritária, por exemplo, nos comerciais da televisão brasileira. Argumentação que também é ilustrada mais adiante pela mesma personagem quando colhe o sorriso de volta de uma abordagem: “Caiu na risada, considero castigada”. Ou seja, “para seduzir, para persuadir, é preciso fazer rir” (MINOIS, 2003). Por incrível que pareça a *boutade* donjuanesca de Trindade agora tem comprovação empírica. Pesquisadores norte-americanos demonstraram, em 1986, que as mulheres tendem a procurar parceiros que as divirtam e, vê-las achando graça em que algo que eles dizem, isso as tornaria atraentes. Além do mais, esses mesmos cientistas advertem que os homens tendem a perceber uma posição menos defensiva na mulher nesses momentos, o que facilitaria a abordagem amorosa (EPSTEIN,2010).

É claro que uma comédia, como *Marido de mulher boa*, trabalha com tipos e corrosões. No entanto, se a identificação regional parece ser um dado importante para a produção do riso de escárnio, estranha-se que não haja qualquer referência ou auto-referência à origem italiana do ator Otelo Zelsoni nem à origem ítalo-argentina da atriz Renata Fronzi. Não se tem nenhuma piada com os carregados sotaques estrangeiros de ambos.

Tanto *Marido de mulher boa* quando *Garotas e samba* são filmes de sucesso, por vários motivos, mas, no que diz respeito às personagens de Zé



RELICI

186

Trindade neles, como um marido prevaricador, havia um fator: um público cativo, especialmente aquele fã da comédia teatral de costumes desenvolvida por Silveira Sampaio, sobre infidelidade conjugal.

PASSAROCA EM TRANSE

O chefe político e latifundiário interiorano, “coronel”, uma das mais marcantes personagens do teatro de revista brasileiro, especialmente em tempos democráticos e de branda censura estatal, foi um dos poucos tipos daquele gênero dramático a não ter maior representatividade na comédia cinematográfica musicada carioca. Entre as obras dessa modalidade ainda em circulação, podemos flagrá-lo em *Bom mesmo é carnaval* (1961), enredo de natureza política, a despeito de seu título. Zé Trindade, em sua última participação em uma comédia musicada, é o Coronel Polidoro, chefe político, mas sem mandato, da cidadezinha de Passaroça, próxima ao Rio de Janeiro. Ele está se empenhando pela reeleição de seu testa-de-ferro, Napoleão Neto (Duarte Moraes, o “português” oficial das comédias cinematográficas cariocas), a prefeito local. A oposição a ele é comandada por Ambrósio (Jayme Costa), também candidato àquele cargo. O primeiro tem como lema promover a alfabetização e a moralização da sua “progressista cidade” e, por causa disso, vai à ex-Capital Federal contratar uma professora. O segundo acha que a prefeitura deve financiar o Carnaval na cidade sob o argumento de que isso traria “gente, turismo e dinheiro”.

O protagonista de *Bom mesmo é carnaval*, Coronel Polidoro, conta em sua rede de apoio com a colaboração do Comitê da Integridade Moral de Passaroça, formado apenas por mulheres e liderado por Dona Eudóxia (Estelita Bell). Ambrósio possui o apoio de um dono de bar, Salim (Renato Restier) – que quer abrir uma boate no local no que é contrariado pelo prefeito - do proprietário de uma farmácia, Juca (Tutuca), e de um homem de quem os roteiristas se esqueceram de dar-lhe



RELICI

uma ocupação, Leitão (Paulo Rodrigues).

Desde o começo da história, fica-se sabendo que o prefeito Napoleão é um “fantoche” e que “quem manda mesmo é o Coronel”, o “mandachuva”. O status de Polidoro é anunciado por ele mesmo em alto e bom som em sua primeira aparição, no escritório político, quando, “na qualidade de chefe político”, abre a campanha eleitoral. Movido por seu propósito, Polidoro, seguido de seu fiel escudeiro, Nicolau (João Ribas), anuncia que vai seguir para o Rio de Janeiro onde teria também um encontro com o ministro da Educação e Cultura... Física. Há um corte, e o vemos em meio a um baile carnavalesco. Ele consegue se aproximar de uma vedete, Ivete (Anilza Leoni), que o questiona da presença dele naquele local enquanto estaria procurando uma professora. Ele, cinicamente, responde que isso seria parte de uma “missão cultural”. Quando ela se recusa a ser professora em Passaroça e sugere que gostaria de ir para um lugar em que pudesse descansar, fugir do Carnaval e arranjar um marido, o protagonista vê as possibilidades de acionar seus dotes donjuanescos.

A conversa com a vedete, na verdade, é a retomada do argumento do filme, truncado subitamente a partir do momento em que Polidoro diz que vai ao Rio de Janeiro. Entre esse anúncio e a contratação da vedete-professora, tem-se uma sucessão de números musicais carnavalescos, tornados um pouco anacrônicos pelo fato desse filme somente ter sido liberado pela Censura Federal no mês de maio... Corta-se brusca e amadoramente para o baile em que surge o coronel, apreciando uma moça com coreografia de vedete interpretar “Bom mesmo é carnaval”. Após a função dela, o coronel entra no samba, cantando mais uma marchinha: “Só não bebo leite” (Z. Trindade-W. Duba), cujo refrão celebra novamente uma mesma dependência: “Eu bebo no inverno pra esquentar/ Eu bebo no verão pra esfriar”. Em seguida, surge a antiga vedete Virgínia Lane, cantando “Brotinho vem cá” (G. Ganef-W. Duba), discurso masculino de sedução. E o assédio musical-sexual



RELICI

188

continua com Jackson do Pandeiro (1919-1982), em “Vou ter um troço” (A. Provenzano - O. Lopes - J. Pandeiro): “Garota/Você é uma gostosura/ Foi proibida pela censura” (*bis*)/Sai de perto de mim/Olhar pra você eu não posso/Me segura que eu vou ter um troço (*bis*)”.

De calças na mão

Após uma cena curta em que o coronel começa o seu assédio à Anilza, voltam os cantores: Francisco Carlos, “El Broto”, dá um toque de leveza à corte com a marchinha carnavalesca romântica, um oxímoro com certeza, em “A Lua e a Colombina”. Terminada o baile carnavalesco, bêbado e abandonado pela garota que tentara seduzir – “Menos uma mulher, mais uma mulher...”, diz o coronel machistamente -, ele resolve ir para o quarto do hotel em que se realizara o baile. Por obra do acaso, o coronel acha que deve entrar em um quarto que se encontra com a porta encostada após várias tentativas de abrir a porta do seu. Tonto de sono, ele não percebe as vozes de uma senhora de meia-idade, que, do banheiro, fala com ele pensando se tratar do marido, reclamando, generalizando. Como se estivesse de posse de dados relacionando embriaguez e impotência sexual temporária, ela destila seu rancor: “Esses homens só sabem beber, comer e roncar”. Ela diz isso por que pensa que o homem ao seu lado na cama é o seu marido. Este acaba chegando. Há uma confusão sob os lençóis. O coronel acaba saindo de fininho numa comicidade devedora de uma sequência em um camarote envolvendo as personagens interpretadas por Oscarito, José Lewgoy e Mara Rios em *Aviso aos navegantes* (1950).

Saindo bruscamente do episódio, ele veste as calças do outro homem, mas as suas, largadas no local, têm um dado que o denunciará: a etiqueta com o nome do alfaiate é de Passaroca. Aqui se inicia o componente policial dessa comédia: uma troca de calças que virara assunto de jornal e cujos inimigos do coronel pretendiam



RELICI

utilizar para enfraquecer a candidatura dele.

Mais francesas

Já na cidade de Passaroca, a vedete carioca, com sua identidade desconhecida para quase todo mundo, vai para as aulas noturnas de alfabetização uma vez que havia sido contratada em pleno baile para isso sem ter sido necessário mostrar diploma, currículo ou carta de apresentação. Subitamente, ela começa a cantar uma marchinha sobre a alfabetização no tempo da idade da pedra do Brasil. Dois dançarinos ajudam a compor o clima da cena. Mais adiante, ela voltará a cantar, agora com a coreografia de três bailarinas, uma marchinha que encerra o subtema do moralismo ao se referir a um tipo de calça feminina cuja cintura baixa deixa o umbigo de fora: “Garota Saint-tropez” (João de Barro – Jota Jr.). Depois, a vedete desfilará com uma calça assim, provocando *frisson* na cidadezinha em que Polidoro manda e desmanda: “Ulalá... ulalá/Você é mais você/Com um umbiguinho de *Saint-Tropez*./Laranja da Bahia/Tem um umbiguinho de fora/Por que é que você, Maria/Escondeu o seu até agora?”

A dublê de vedete-professora de *Bom mesmo é carnaval* canta também “Brigitte Bardot” (marchinha de Miguel Gustavo) em que se exalta a sensualidade que aquela atriz francesa emanava das telas: “Brigitte Bardot, Bardot/ Brigitte beijou, beijou/Lá dentro do cinema/Todo mundo se afobou. //BB BB BB/Por que é que todo mundo/Olha tanto pra você? /[...] /Você que é boa e que é mulher/Me diga então por que é?” “Boa” foi uma gíria surgida no Rio de Janeiro para designar a mulher gostosa, também chamada de boazuda, estouro, uva, broto, gostosura, pedaço, certinha, pancadão, roxinha (para as afrodescendentes) e garota enxuta. Naquela época, Trindade já havia aproveitado essa conotação para “boa” em termos mercadológicos, assim nomeando dois produtos de sua fábrica de alimentos: as farinhas de mandioca Bastante boa e Baianinha boa. Da mesma forma, ele fez com



RELICI

190

o substantivo vatapá, que tanto surgia em suas falas do cinema. Assim, via música popular, a tacanha Passaroca se insere no circuito da cultura de massa internacional.

Em meio às marchinhas carnavalescas, outra trama atropeladamente se desenrola em *Bom mesmo é carnaval*: o delegado não consegue obter do coronel o consentimento para se casar com sua filha, Ana Maria, e vê no episódio da troca de calças no Rio de Janeiro – em que suspeita o coronel estar envolvido – uma chance de desmascará-lo, assim como havia acontecido na vida real com o citado Barreto. Outro interessado nesse desmascaramento é o candidato a prefeito pela oposição, Ambrósio, se bem que não fica claro ao que ele se opõe. Para complicar as coisas para o protagonista, chega a Passaroca outra professora (Darci de Souza), a que havia sido contratada à distância, com nenhum atrativo físico. O coronel trata de escondê-la da comunidade, abrigando-a em sua casa, dizendo que ela é sua prima e que está louca.

Umbigo, umbigada e samba

Esse filme nos interessa aqui por mostrar-nos mais um bom exemplo de permanência de caracterizações do protagonista como o “baianinho malandro” e o D. Juan – a primeira quase hegemônica em sua carreira cinematográfica – e de falas reveladoras de traços daquele tipo. As referências à sua origem regional como uma fonte de eventuais virtudes – a autoidentificação positiva - são menores aqui do que em suas participações anteriores. Na verdade, elas são duas. Na primeira delas, o protagonista se classifica como um “velho baiano” como se isso o impedisse de ser enganado. Na segunda e última vez, ao tomar conhecimento que o passeio de Anilza pelas ruas de Passaroca, trajando uma calça *saint-tropez*, causara furor entre os homens e desagrado entre o trio de puritanas, o coronel retruca irritado que, com ele é assim: “A primeira umbigada é o baiano que dá. Mostrou umbigo vai ser ver



RELICI

comigo”.

Essa frase de Zé Trindade, na verdade, é a primeira estrofe de uma canção dos pernambucanos Manezinho Araújo e Fernando Lobo intitulada “A primeira umbigada”, lançada por Jorge Veiga, “o caricaturista do samba” dez anos antes do filme em pauta.

A presença da vedete em sala de aula, sempre cheia... de homens, e os desfiles dela, trajando calça *Saint-tropez* pelas ruas da pequena cidade, se convertem em sucessos de público nas duas oportunidades. Isso faz com que a maioria da comunidade se incline a votar no candidato de Polidoro. Ou seja, *grosso modo*, tivemos na vinda da vedete para Passaroca (contra a vontade do coronel, que erra de cartão ao dar um endereço da “verdadeira” professora para seu secretário) um item de marketing eleitoral. Esse item se mostrou tão eficiente como os *showmícios* (comícios abertos com astros da música popular) e a distribuição de brindes. Essa última prática, por sinal, era muito comum nas capitais brasileiras naquela época.

Estreado em fevereiro de 1961, com 40 cópias, *Bom mesmo é carnaval* pôde ainda aproveitar um pouco de tolerância da Censura Federal com relação a piadas tratando de costumes e coisas da política e referências a políticos. Com relação ao primeiro aspecto, chama-nos a atenção, pelo menos, uma piada grosseira em sua referência à relação sexual. O delegado local Alberto (A. Peres) namora a filha de Polidoro, Ana Maria (Nelly Martins), mas sabe que o chefe político jamais permitirá o seu casamento com ela, cujo motivo, por sinal, jamais é explicado ou sugerido. No momento em que o coronel se vê investigado por Alberto por seu suposto envolvimento no “Crime das Calças”, como ele havia sido batizado por um jornal carioca, ele libera a grossura: “Ele [Alberto] quer comer o capim e vive dando coice no dono do capinzal”. Em outra ocasião, aceitando as insinuações sexuais da “verdadeira” professora, Ofélia (Darci de Souza), uma mulher de meia-idade, ele lhe



RELICI

192

diz: “A senhora é um Ford bigode, mas ainda está funcionando”. O nome dessa professora é o mesmo da personagem de Dercy Gonçalves, em *Depois eu conto*. Nada demais até aí, se isso não fosse o mote para Trindade fazer a mesma blague: “Bofélia”.

Felizmente, as piadas relativas a políticos e a política são mais prazerosas. Um correligionário de Ambrósio o encontra, sem calças, escondido na varanda da casa da professora. Indagado por esse cidadão sobre o que teria vindo fazer ali, o candidato da oposição prontamente lhe responde: “Vim fazer política”. Ao que o primeiro retruca: “Eu já vi política dos descamisados. Dos *sem-calças* é a primeira vez”. Leitão quando se defronta com Ambrósio, ainda na mesma situação descrita acima, lança um prognóstico: “Político, quando perde as calças, não ganha eleição nem pra clube de futebol. Era só o que me faltava: um povo que anda de tanga não vai eleger um prefeito de cueca”. Salim, observando as trapalhadas do alto de uma árvore, também aproveita para associar uma expressão da moda, no Rio de Janeiro da época, à visão de Ambrósio em trajes sumários: “Político de cueca? Bossa-nova!”

Juca, o farmacêutico, também envolvido na mesma situação daqueles dois – escondidos em uma varanda enquanto esperavam suas calças serem lavadas – capitula em favor do que ele imagina ter sido um ardil tramado por Polidoro com a professora: “Eu vou votar no coronel. Um homem que arma uma cilada dessas deve ser o maior da política”. Juca se candidatara a aulas particulares da vedete-professora, onde ela estava alojada, estimulado por sua fantasia de que ele, assim, a seduziria, pois diz a si mesmo: “Como não sou feio, nem moro longe, eu gostaria de uma colher de chá”. Essa frase, que hoje, pode soar meio sem sentido, talvez fosse um desses pobres bordões, que atualizavam, em 1962, preconceitos no mundo histórico com gente que mora em lugares pouco prestigiados, chamados de “longe” para não serem chamados de outra coisa.



RELICI

Coronel e coronelismos

O farmacêutico Ambrósio e Leitão haviam provocado um encontro com a professora – uma aula particular noturna – a partir de uma chantagem, a revelação de sua ocupação como vedete no Rio de Janeiro. Cada vez que um desses passaroquenses recebe a confirmação do encontro por telefone, eles expressam a ideia de que lá poderiam ter muito mais do que uma aula. Isso configura uma fantasia em seu componente de devaneio.

O fato é que, ao final do filme, a professora realmente contratada reconhece a vedete como uma ex-colega sua e, assim, retomado seu status, ela pode, então, cantar para todos, em plena sala de aula mais três marchinhas: “Brotinho, vem cá” (que havíamos ouvido e visto com Virgínia Lane no início), “Vou ter um troço” e “Maria Carnaval”, música-tema de cujo refrão se extraiu o seu título. O refrão de “Vou ter um troço” – “Morena você é uma gostosura/Foi proibida pela Censura” – traz um neologismo, derivado de “gostosa”, gíria carioca para “mulher insinuante”.

Uma excessiva preocupação dos produtores do filme em interromper, até mesmo, em mutilar a narração para um desfile de marchinhas carnavalescas talvez tenha impedido que a personagem interpretada por Zé Trindade pudesse ser melhor desenvolvida. E isso não teria sido de pouca valia, pois há, nesse filme, mesmo que mal trabalhada, a figura do “coronel” nordestino. Há, no filme em pauta, por sinal, várias alusões a políticos e políticas da época em que ele foi escrito e realizado, no segundo semestre de 1961.

Bom mesmo é carnaval é a última comédia musicada que a produtora Herbert Richers realiza, coincidentemente no mesmo ano em que a Atlântida lança os seus últimos produtos *Entre mulheres e espíões* e *Os apavorados*. Mais do que fechar o bloco “O D. Juan” e de ser a última participação de Zé Trindade na comédia musicada brasileira, o filme *Bom mesmo é carnaval* é uma produção de um ano fatídico para esse ciclo cinematográfico: o fim do contrato de Oscarito com a



RELICI

194

produtora carioca Atlântida e o encerramento de produções próprias naqueles estúdios, que, a partir daquela data, passaram a ser arrendados para produções estrangeiras. O produtor Herbert Richers também diversificaria a sua linha de produção, substituindo gradativamente as comédias, agora estreladas por Costinha, Ronald Golias e Ankito, entre outros. Em tempo: o título desse filme é uma paródia daquele de uma revista musical, montada em 1958 no Rio de Janeiro: *Bom mesmo é mulher*.

O filme em pauta, de certa forma, pelo menos nos Estúdios Herbert Richers, fecha o generoso ciclo da comédia cinematográfica carioca, além de assinalar também um aparente encerramento da carreira de Trindade na telona. O produtor independente Richers, que se aventurara nisso em 1959, com *Sai de baixo*, não teve do que reclamar com títulos protagonizados também por Ankito, em dupla com Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Fred e Carequinha, Arrelia e Violeta Ferraz, entre outros. Quem tem a oportunidade de ter acesso à maior parte da produção da Atlântida e de H. Richers nesse gênero constata a flagrante diferença de valores de produção, além do desequilíbrio, desvantajoso para a segunda empresa, na comparação entre seus diretores mais assíduos (Victor Lima, J.B. Tanko e Roberto Farias) e os seus colegas da Atlântida (Watson Macedo, José Carlos Burle e Carlos Manga).

NA VÉSPERA DO FIM: OS TRÊS CANGACEIROS

O tipo do conquistador barato que o ator Zé Trindade foi construindo ao longo de sua carreira cinematográfica tem a sua última entrada na cena cinematográfica na última sequência de um filme do qual ele não é sequer um ator coadjuvante, mas faz uma ponta que, curiosamente, dura menos de um minuto: *Os três cangaceiros* (1961). Uma pequena cidade interiorana, em local não-identificado, vive em constantes sobressaltos devido às ações de um bando de cangaceiros, que



RELICI

195

não encontram resistência no delegado (Cláudio Tovar), que se descobrirá como comparsa deles. No entanto, apenas uma pessoa totalmente fantasiada, a Onça Vingadora, é capaz de fazê-los correr. Essa atitude de coragem desperta amores na mocinha mais cobiçada do local, Rosinha (Neide Aparecida), filha de um fazendeiro.

A mocinha tem dois trapalhões como seus pretendentes declarados: o boticário-tabelião Aristides Pelado (Ankito), dono da Botica dos Aflitos (“Remédios, receitas e refrescos”) e o fotógrafo-dentista Carlos Branco (Ronald Golias). O outro protagonista é um mascate (o mineiro Grande Otelo, curiosamente com um sotaque anordestinado, ao contrário dos outros dois citados). Rosinha promete que somente aceitará namorar aquele que enfrentar os cangaceiros, provocando seus pretendentes, dizendo que ali era uma “terra de medrosos”. Em determinado momento, pessoas da comunidade são sequestradas pelo bando de cangaceiros e, para surpresa geral, os bandidos acabam sendo derrotados devido ao aparecimento de dois valentes, fantasiados de Onça Vingadora, o que marca o clímax do filme, sendo seguido pelo desenlace ou resolução.

Mais adiante, vai-se descobrir que as duas Onças Vingadoras eram os pretendentes de Rosinha. Não podendo namorar com os dois ao mesmo tempo, nem querendo desagradar a nenhum dos dois, ela assim os deixa tristes, desolados, após eles terem sido tomados de tanta bravura para conquistar o coração dela. Aqui, se tem o anticlímax ou pós-clímax, revertendo a tensão emocional criada pelo clímax e pelo que se prometia a quem dominasse os cangaceiros. Momentos depois, ela os surpreende, dizendo-lhes que recebera uma carta do seu noivo, que morava no Rio de Janeiro, novidade também para o público. Enquanto eles se mostram espantados, ela se volta para o que seria a entrada da cidadezinha – cuja cenografia se assemelha às daquelas de cidadezinhas dos filmes de faroeste mais modestos – e diz: “Lá vem ele”.

Surge um *cadillac* – até então, o único veículo que circulava naquela cidade



RELICI

196

era a fobica do mascate -, que para próximo aos três. Dele salta Zé Trindade, engravatado a rigor e com chapéu e diz para o trio: “Se o assunto é mulher, o caminho é por aqui”. Ato contínuo, ele abre a porta do carro para Rosinha. Ela sorri para os pretendentes e vai-se embora com Trindade. Zé Trindade permanece em cena por exatos 34 segundos. Em um misto de desolação e irritação, Bronco diz para Aristides: “Eu sabia que esse cara tinha que se meter”. Este último retruca, indagando: “E o que é que ele tem mais do que a gente? Bronco finaliza: “Nada”. Eis o epílogo de *Os três cangaceiros*.

Por outro lado, o artifício encontrado pelo roteirista desse filme em fazer com que a mocinha (Neide Aparecida) não tivesse que desagradar nenhum dos seus dois heróis, arrumando ao final do filme um noivo, vindo do Rio de Janeiro, remete ao recurso dramático denominado *deus exmachina*, expressão latina, significando “o deus que desce na máquina”, uma divindade que surgia em cena, de uma hora para outra, para resolver situações aparentemente sem saída. Trata-se do expediente em que a resolução de uma história ficcional não é uma consequência da ação, ou seja, não é verossímil. É o que a autora acima citada chama de “síndrome do fim miraculoso”.

Em síntese, para que, em 1961, Zé Trindade pudesse permanecer em cena menos de um minuto e que a fala semifinal de Bronco pudesse provocar riso, aceitação, identificação com o público, havia por parte dos produtores desse filme uma certeza: o tipo que o “baianinho malandro” fora construindo aos poucos, desde o início dos anos 1950, já se tornara uma referência para o ciclo das comédias cinematográficas cariocas e para a carreira do nosso “D. Juan” tropical. Talvez seja essa memória que tenha reativado nos jovens compositores da banda mineira Skank a canção com que abrimos esse texto: “Zé Trindade”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



RELICI

Os dados de origem regional (baiana) das personagens interpretadas por Zé Trindade no ciclo da comédia cinematográfica musicada carioca surgem sempre gratuitamente, pois não são devidas a uma contrafação identitária – a uma carioquice, por exemplo – mas, sim, eles fazem parte de uma oratória em que ser baiano, o que Trindade o era na realidade, seria um traço de distinção mais do que de identificação cultural regional. Nos filmes em que esse saudoso comediante baiano é co-argumentista ou autor de diálogos adicionais, ele busca associar a naturalidade de sua personagem a itens da culinária afro-brasileira, em sua vertente, digamos, baiana. Essa associação entre naturalidade e cozinha regional vem para a comédia musicada carioca herdada dos quadros musicais do teatro de revista carioca em que se tinha com frequência a presença de uma baiana típica

Em termos de comportamentos relativos a um determinado tipo de compromisso, associado à afetividade amorosa, o malandrinho baiano, na maioria das vezes, recusa-se a maiores envolvimento. Se está namorando, ele foge de ficar noivo (como em *O batedor de carteiras*); se ele está noivo, corre do casamento (como em *O Camelô da Rua Larga*); e, se está casado, ele é infiel (como em *Marido de mulher boa* e *Garotas e samba*).

Os tipos trindadeanos, na maior parte de sua carreira cinematográfica, parecem também terem nascido e se criado no Rio de Janeiro. Dizemos isso porque os dados de sua naturalidade, em todos os seus filmes a partir de 1955, são informados por ele muito brevemente, na maioria das vezes, para associar alguma virtude em alguém ter nascido na Bahia. Como se sabe, o tipo artístico do malandro não é algo que se associe imediatamente com baianos, e, na verdade, estes últimos já têm estereótipos o bastante para o gosto

Outro traço marcante, para a nossa angulação, trazido por todas as participações de Zé Trindade, além do malandrinho e do D. Juan, é aquele relativo à configuração de um nordestino que não tem nenhum compromisso com



RELICI

198

representações de valentia, com propensões à violência física ou com o fardo da masculinidade. Nesse aspecto, essa personagem-tipo seria uma negação de todo um estereótipo: o nordestino cabra-macho. Esse meio-caminho das caracterizações de Trindade, entre o ser baiano, por naturalidade, e o ser um malandrinho carioca, pela vivência, atualmente é entendido, nos estudos sobre a identidade multidimensional, como uma “identidade sincrética”: “O indivíduo que faz parte de várias culturas fabrica sua própria identidade, fazendo uma síntese original a partir destes diferentes materiais. Esta ‘fabricação’ se faz somente em função de um contexto específico de relação a uma situação particular” (CUCHE, 1999, p.193).

Uma das perplexidades que nos acercam em torno do sucesso cinematográfico de Zé Trindade, como um D. Juan, é que o seu tipo físico normalmente o levaria para a composição de vilões, e não de galãs. Ao formular essa observação, levamos em conta que, durante muito tempo, no Brasil, as representações gráficas e audiovisuais do D. Juan, enquanto mocinho, mostravam-no mais próximo de um tipo dos anos 1910-1930, o almofadinha. Esse tipo, em geral, era assim desenhado: cabelos engomados com brilhantina, terno impecável – e não o surrado paletó com gravatinha borboleta usados por Trindade -, volumosas costeletas e bigodes curtos, rigorosamente aparados. E mais: chapéu palheta ou panamá para o dia e de feltro preto, para a noite e o indefectível lenço branco no bolsinho esquerdo do paletó. Excetuando-se seus papéis em *Marido de mulher boa* e *Garotas e samba* em que ele usa *smoking*, o nosso D. Juan tropical vestia-se muito mal para um sedutor. Diferença maior estava na linguagem: enquanto os almofadinhas esmeravam-se na linguagem, as personagens de Trindade não perdiam tempo nas frases de duplo sentido e na agressão verbal às mulheres que ele considerava feias ou “passadas”.

Com relação à composição dos tipos trindadeanos, levantamos uma hipótese: a composição dos dois tipos cinematográficos com que ele ficaria famoso



RELICI

199

– 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 (Olympio Bastos), que também fez carreira nas telas. Não seria impossível que, enquanto viveu em Salvador, até 1945, Trindade não tivesse assistido à maioria dos 15 filmes do citado ator de origem portuguesa até então, principalmente a *Maridinho de luxo* (1938), o melhor filme brasileiro sobre a “guerra dos sexos”, em nossa opinião, até a estreia da comédia protofeminista *É fogo na roupa* (1952).

REFERÊNCIAS

ANYRIO, Chico. **Sou Francisco**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1989].

CHAIA, Miguel. **O tostão furado**. São Paulo, FFLCH-Univ. de São Paulo, mimeografado, 1980.

CUCHE, Denis. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

EPSTEIN, Robert. “Para manter a paixão acesa”. **Mente&Cérebro**, São Paulo, nº25, 2010.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar** (Samba e malandragem). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: EDUNESP, 2003.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In XAVIER, I. (org.) **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Graal, 1983, p.437-53.

FILMES

BOM mesmo é carnaval. Direção: J. B. Tanko. Roteiro: J.B. Tanko e Meira Guimarães. Herbert Richers. 1961. 1DVD (95 min), son., p&b.



RELICI

200

É fogo na roupa. Direção; Watson Macedo. Roteiro: Alinor Azevedo, Cajado Filho. WM Prod. 1952. VHS (97min),son., p&b.

GAROTAS e samba. Direção: Carlos Manga. Roteiro: Cajado Filho. Atlântida.1957. 1DVD (105min), son., p&b.

MARIDINHO de luxo. Direção: Lulu de Barros. Roteiro: Lulu de Barros.Cinédia.1938. VHS (83min), son., p&b.

MARIDO de mulher boa. Direção: J.B. Tanko. Roteiro: J.B. Tanko, Edgar Alves, Zé Trindade. Herbert Richers. 1960. 1DVD (93min), son., p&b.

NA corda bamba. Direção: Eurides Ramos. Roteiro: Alinor Azevedo. Cinedistri. 1957.1DVD (84min), son., p&b.

OS TRÊS cangaceiros. Direção: Victor Lima. Roteiro: Victor Lima. Herbert Richers. 1961. 1DVD (93 min), son., p&b.

RICO ri à toa. Direção: Roberto Farias. Roteiro: R. Farias, Riva Farias. Brasil Vita Filme. 1957. 1DVD (98min), son., p&b.