

A imitação cultural na chanchada: o caso de *Quem roubou meu samba?* e *Rio, Zona Norte*

Lisa Shaw

Tradições de imitação e trans-fertilização no cinema popular brasileiro

O cinema baseado em esquetes e números musicais criados pela recém-criada indústria cinematográfica brasileira nos anos 1930 adotou e adaptou elementos-chave dos musicais de Hollywood, particularmente a assim chamada variante de bastidor. *Alô, alô, Brasil!* (1935) estabeleceu a tendência, possibilitando que a audiência visse suas estrelas favoritas do rádio na tela, tanto em cena quanto nos bastidores, dando ao público uma visão geral e voyeurística da vida nos bastidores. Quando o gênero da chanchada evoluiu a partir desses primeiros musicais, a imitação dos modelos cinematográficos de Hollywood gradualmente deu lugar às interpretações em forma de paródia desses mesmos modelos. Do meio para o final dos anos 1950, a chanchada continuou buscando inspiração além das fronteiras brasileiras, imitando aspectos de famosos filmes hollywoodianos como *Samson and Delilah* (1949), *High Noon* (1952) e *How to marry a millionaire* (1953), e aparentemente impondo uma realidade estrangeira ao público brasileiro. Mas apesar da aparente inocência e jocosidade das chanchadas como *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Matar ou correr* (1954) e *Garotas e samba* (1957), estes filmes exibiam uma crítica irreverente ao modelo sagrado dominante e apontavam o choque cultural entre a visão hollywoodiana de mundo e a realidade da vida brasileira devorando o original para criar algo novo e autenticamente nacional em essência.

As imitações brasileiras eram desprezadas pelos críticos como parentes pobres dos originais americanos nos quais estas eram inspiradas, às vezes bem livremente.

Mas é precisamente nessa inocência, em sua falta de pretensão, sua inferioridade técnica e seu humor auto-depreciativo que reside a chave de seu brasilianismo intrínseco. *Garotas e samba*, por exemplo, leva a premissa básica do glorioso filme em *technicolor* *How to marry a millionaire*, mas dá à trama o típico tratamento de primopobre. A humilde pensão habitada pelas três mulheres protagonistas não poderia ser mais diferente do elegante apartamento em Manhattan onde Lauren Bacall, Marilyn Monroe e Betty Grable moram no filme hollywoodiano. Essa chanchada exagera nos típicos e freqüentemente depreciativos elementos da vida brasileira/carioca e nas piadas populares para criar uma oposição cômica a Hollywood. Por exemplo, o único milionário a aparecer no filme é o dono da maior fábrica de aparelhos sanitários da América Latina e seu semi-escatológico toque cômico forma um delicioso contraste com os barões do petróleo de *How to marry a millionaire*.¹ As comédias de paródia dos anos 1950 sustentam a afirmação de Roberto Schwarz de que a paródia dos modelos culturais dominantes é inevitável num país onde a cultura é um produto importado, ela pode ser usada para retaliar as incursões do poderio hegemônico (Schwarz, 1992: 40). Os exemplos mais óbvios de reproduções risíveis dos gêneros de Hollywood são as divertidas paródias de Matar ou Correr, uma versão declaradamente burlesca de *High Noon* (intitulada *Matar ou morrer*, no Brasil), e *Nem Sansão nem Dalila*, que satirizava a saga bíblica de Cecil B. de Mille, *Samson and Delilah*, em particular, mas que era igualmente um pastiche de todos os épicos hollywoodianos de grande orçamento. Dirigidas por Carlos Manga para a Atlântida, essas duas chanchadas continham um importante discurso oposicional implícito em relação à hegemonia cultural de Hollywood.

João Luiz Vieira identificou cinco categorias de paródias nos filmes brasileiros (1995: 259-261), a saber: paródias de celebridades do cinema ou figuras históricas associadas com cultura erudita; filmes que fazem referências específicas, mas não isoladas a um filme hollywoodiano; paródias de filmes e seriados de TV americanos ou de seus famosos personagens, dirigidos para o público jovem; filmes que eram produzidos para faturar em cima do sucesso de algum filme estrangeiro no Brasil através da adaptação do título sem, de fato, parodiá-lo e, finalmente, chanchadas que seguiam de perto a estrutura narrativa do filme original, como em *Nem Sansão nem Dalila* e *Matar ou correr*.

A tradição de imitação consciente e irônica no cinema popular brasileiro surgiu nos primórdios do cinema falado. Como exemplos posteriores dessa tendência cinematográfica, citamos a comédia de Luiz de Barros de 1931, *O babão*, capitalizada a partir da popularidade de um filme hollywoodiano chamado *The Pagan*, estrelado por Ramon Novarro, e intitulado *Amor pagão* no Brasil.² Essa irreverência em fazer paródia abrange exemplos da própria elite cultural brasileira, e em *Alô, alô, carnaval!* (1936), Barbosa Júnior realizou uma versão satírica de "Canção do aventureiro" da patriótica ópera de Carlos Gomes chamada *O guarani*. O cenário estava pronto

para incontáveis inversões cômicas da hierarquia estabelecida de valores estéticos nas *chanchadas* dos anos 1940 e 1950. Filmes estrangeiros eram um alvo lógico para o tratamento de paródia, o que permitia que cineastas brasileiros ridicularizassem os ilustres originais, pegar carona em seu sucesso e ainda admitir suas próprias limitações criativas.

De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes (1986: 75-76), a inegável contribuição da Vera Cruz para o crescimento técnico e artístico dos parâmetros do cinema brasileiro no fim dos anos 1940 e começo dos 1950 foi um estímulo para a indústria no Rio e levou a uma certa renovação do gênero da chanchada, notavelmente no filme de Moacir Fenelon e Alinor Azevedo, *Tudo azul* (1951). Outros filmes buscaram combinar drama e comédia em autênticas crônicas da vida cotidiana na cidade, como em *Aguilha no palheiro* (1953), o primeiro filme feito por um jornalista e crítico de cinema, Alex Viany, e *Amei um bicheiro* (1952), dirigido pelos novatos Jorge Ileli e Paulo Wanderley. O filme de Anselmo Duarte, *Absolutamente certo!* (1957), seguramente se encaixa nessa categoria, ainda que tenha sido produzido pelo estúdio baseado em São Paulo, Cinedistri. A habilidosa integração das seqüências de música e dança dentro do clima de nascimento da indústria da televisão o diferenciam da típica chanchada.

Esse artigo vai se concentrar em um exemplo específico de como o filme sério de drama de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, Zona Norte* (1957), exerceu impacto sobre o gênero da chanchada. A comédia musical *Quem roubou meu samba?* (1958) utiliza a premissa básica do clássico de Nelson, ou seja, um enredo que gira em torno das tentativas de dois brancos de classe média de explorar um pobre negro sambista, e ainda contém cenas que são altamente remanescentes do filme original, mas com a importante distinção de serem, claro, cômicos. Esta deveras crua releitura de *Rio, Zona Norte* não assume claramente sua inspiração, e poderia aparentar ser um exemplo de citação tácita, a adaptação de um trabalho sério para o paladar popular. Assim como Nelson buscou inspiração na cultura popular para seu filme, esta chanchada olhou para o cinema “peso-pesado” para construir sua *story line*.³

Estranhos parceiros: Rio, Zona Norte e Quem roubou meu samba?

Rio, Zona Norte foi feito e lançado em 1957, e junto com *Rio, 40 graus* (1954-55), foi pensado para ser uma trilogia sobre a cidade. Ele foi filmado no Rio, parcialmente nos estúdios da Flama Cinematográfica, mas também em locações no Morro do Juramento, Silva Freire, Radio Mayrink Veiga, Central do Brasil e no Hospital Souza Aguiar (Salem, 1987: 135). O filme buscava “mostrar a vida do povo, num cinema de autor, muito brasileiro” (Salem, 1987: 136), e retratava a degradação urbana com realismo gráfico. O filme contava a história do personagem de Grande Otelo, Espírito da Luz Soares, baseado no amigo de Nelson, o músico afro-brasileiro Zé Kéti (que faz uma ponta no filme como um compositor popular chamado Alaor Costa), e retrata

o protagonista negro como um ser humano multidimensional, muito distante dos tipos cômicos vividos por Grande Otelo em inúmeras chanchadas. O filme todo é apresentado como fruto da consciência de Espírito e toda a estrutura cinematográfica e recursos narrativos reforçam a identificação do espectador com ele (Stam, 1997: 164). A técnica da narrativa toma forma a partir de uma série de *flashbacks*; o filme abre com Espírito deitado inconsciente num trilho de trem. De lá a narrativa volta no tempo, e torna a fazê-lo do hospital onde ele espera para ser operado.⁵ A música foi composta para o filme por Alexandre Gnatalli e Zé Kéti (coincidentalmente a música de *Quem roubou meu samba?* foi composta por Radamés Gnatalli, seu irmão). O “vilão”, Maurício (interpretado por Jece Valadão), rouba os sambas de Espírito oferecendo a ele uma “parceria” que nunca acontece, e o outro pequeno-burguês, protagonista branco, seu Moacir (interpretado por Paulo Goulart), um compositor clássico frustrado e violonista, oferece ajuda a Espírito para escrever as músicas que ele compõe de ouvido. Ângela Maria, fazendo o papel de si mesma no filme, concorda em gravar uma das músicas de Espírito, e ele se vê obrigado a pedir ajuda a seu Moacir.⁴ Robert Stam alega que Nelson enfatiza formas de exploração de classe decorrentes de racismo neste filme, afirmando que

Maurício representa um ‘cordial’ racismo brasileiro no qual simpatia comunicativa e camaradagem mascaram condescendência. Ele constantemente abraça Espírito e o chama de parceiro, mas seu abraço é mais um gesto de desprezo do que um sinal de afeição, uma vez que a relação central é exploratória” (1997: 163).

De acordo com John King (1990: 108), ao invés de permanecer o parceiro cômico, como costumavam ser seus papéis na chanchada, Grande Otelo é visto aqui como o principal protagonista, uma fonte de cultura popular vibrante, que foi explorado devido sua classe social e também sua raça. Nas palavras de Robert Stam, “raça (...) é tanto uma espécie de sal esfregado nas feridas do conflito de classe como a ferida em si”, enquanto Espírito é excluído das principais fontes de poder cultural e explorado por inescrupulosos empreendedores músicos. O filme ainda mantém a fé na cultura popular espontânea e nas possibilidades de rebelião das camadas desprivilegiadas.

Em sua avaliação do filme, Helena Salem (1987: 139) ressalta a inocência de Espírito (ele exclama: “esse samba é meu, só meu. Vou gravar ele sozinho, e há de ser com a Ângela Maria!”), e a maneira com que os elementos trágicos do filme são contidos, como quando Norival, filho de Espírito, é morto (“É quase silenciosa, de poucas lágrimas”, de acordo com Salem). Contudo, a reação dos críticos foi negativa, uma vez que eles julgaram o filme nos termos do cinema neo-realista, ainda que Nelson tenha afirmado que aquele não era um trabalho neo-realista. De

acordo com o diretor, o filme estava mais preocupado com a psicologia e o ato do protagonista contar a história de sua vida. Este estilo populista foi criticado, e estava essencialmente além do seu tempo.⁶

O filme da Cinedistri, *Quem roubou meu samba?* (1958), dirigido por José Carlos Burle, desafia uma classificação fácil em quaisquer das categorias de paródia identificadas por João Luiz Vieira e citadas anteriormetne, mas é fortemente influenciado pela narrativa de um drama anterior, ainda que com um trejeito cômico, no estilo de *Nem Sansão nem Dalila* e *Matar ou correr*. Essa chanchada arquetípica, com suas seqüências de música e dança livremente integradas, leve, cômica, de história linear, estereótipos populares e ambientação romantizada da vida no morro, não é uma paródia óbvia, e nem foi interpretada como uma releitura de outro filme. Numa análise mais cuidadosa, no entanto, essa desconhecida chanchada comporta mais do que uma mera semelhança em termos de enredo com *Rio, Zona Norte* do ano anterior. Para simplificar, *Rio, Zona Norte* e *Quem roubou meu samba?* têm os seguintes elementos em comum: um protagonista negro (incomum na chanchada, com a notável exceção dos papéis interpretados por Grande Otelo, que estrela *Rio, Zona Norte*, mas não *Quem roubou meu samba?*, onde o papel principal é vivido por Chuisco); o enredo de ambos os filmes baseia-se na prática da “falsa parceria” dentro do reino da indústria da música popular, e a básica premissa em ambos é o “roubo” de canções criadas por um sambista negro, analfabeto, vindo da favela, perpetrado por dois exploradores brancos inescrupulosos da classe média que trabalham no ramo da música; ambos os filmes retratam testes e ensaios em estúdios de gravação (embora o tipo e o uso da música mude significativamente, como vamos discutir mais adiante); ambos os filmes lidam com a questão do racismo, embora com gritantemente contrastantes níveis de clareza; existem cenas paralelas nos dois filmes, como as reuniões entre o sambista e os representantes da gravadora em um botequim e as cenas em um hospital; a famosa cantora Ângela Maria aparece em uma ponta em ambos os filmes; a favela é o cenário para uma grande parte dos dois filmes (o que também é incomum para uma chanchada); em ambos os casos há seqüências de perseguição dentro da favela; finalmente, e talvez, mais impactante. Em ambos os filmes o protagonista negro sofre um ferimento na cabeça e aparece na cena final com uma bandagem na cabeça.⁷

A desdém dessas similaridades que não podem ser mera coincidência, os dois filmes divergem dramaticamente, como só pode ser esperado dado o contraste de seus gêneros, em termos da maneira como os temas de relações raciais, exploração e pobreza são tratados. Racismo em *Quem roubou meu samba?* é mostrado com pouca clareza.⁸ A favela fictícia onde o protagonista vive é montada em um *set* de filmagem e é chamada Morro da Navalhada, um nome bem ofensivo que se referencia em clichês associativos entre a grande população afro-brasileira nessas áreas e o crime e a violência. É forte contraste com seu nome, no entanto, o morro que o filme

retrata é idealizado e romanticizado, um lugar onde as pessoas vivem “mais pertinho do céu”, para citar Sérgio Augusto (1993: 168). Havia dois pequenos garotos negros junto de um cantor branco, vestindo o típico chapéu de palha do malandro, para o deleite dos visitantes brancos burgueses. Diferente de *Rio, Zona Norte* (onde o filho adolescente de Espírito é morto a facadas) não há, de fato, navalhadas para serem vistas, apenas inusitadas casas brancas e limpas decoradas com vasos de flores. Essa chanchada recorre ao pastiche das imagens para recriar a favela, tais como as habitantes fantasiadas de baianas ou mães-de-santo, com uma mulher vestida de porta-bandeira de escola de samba. Em *Rio, Zona Norte*, a cantora Ângela Maria se apresenta em um estúdio de gravação, onde era de se esperar, enquanto, em *Quem roubou meu samba?*, ela subitamente aparece sem ser anunciada, cantando no morro, durante o que parece ser um ensaio de uma escola de samba.

O que diferencia *Quem roubou meu samba?* de *Rio, Zona Norte* é precisamente os elementos que são intrínsecos ao gênero da chanchada, ou seja, o uso de música e comédia. A natureza da música diegética nos dois filmes difere claramente: em *Quem roubou meu samba?*, os interlúdios musicais são freqüentemente muito artificiais, dentro da verdadeira tradição da chanchada, como quando as pessoas começam a cantar e dançar em um botequim sem nenhuma razão aparente, e instrumentos musicais e duas *backing vocals* atraentes aparecem convenientemente do nada. Como em tantas outras *chanchadas* do final dos anos 1950, a influência de Hollywood é muito óbvia na coreografia e nas músicas. Um número musical, por exemplo, envolve dançarinos vestidos como Adão e Eva que cantam uma canção chamada *Maçã da tentação* num cenário que representa o Jardim do Édem, e uma outra cena um dos amigos de Atanásio assiste o ensaio em um teatro em que três casais dançam *ballet* enquanto a cantora, Marisa, canta uma balada. Típico do gênero, essa chanchada busca a indústria do prazer para sua inspiração, e recria a atmosfera e o estilo de entretenimento de uma boate ou de um show de cassino, mesmo que seja totalmente incongruente. Em uma cena, por exemplo, o cenário é supostamente uma casa no morro, e um grupo de mulheres vestidas de baianas ou mães-de-santo são acompanhadas por uma cantora/artista de cabaré com o acompanhamento de um trombone e de instrumentos de percussão. Enquanto *Rio, Zona Norte* é referendado em ritmos de samba-de-morro e batucada, junto com seus correspondentes movimentos de dança, e autênticas composições do renomado sambista Zé Kéti, *Quem roubou meu samba?* apresenta apenas interpretações estilizadas de samba, características do gênero *chanchada* no fim dos anos 1950, e exhibe mulheres brancas como neve vestidas de baianas cantando em estúdios de TV.

Quem roubou meu samba? Sustenta-se em um humor simples e visual ou comédia pastelão, como perseguições e cenas de luta. Em total contraste com as sinistras cenas de hospital em *Rio, Zona Norte*, que são centradas na cruel realidade da sorte de Espírito e a assistência médica para os pobres, a presença do hospital nessa chanchada é inicialmente simples parte da obrigatória trama romântica secundária, a despeito do fato que

o hospital recebe a alcunha de gosto duvidoso de “hospital dos pobres”; um dos vilões brancos inescrupulosos vai visitar uma enfermeira chamada Iolanda, que é também sua namorada, sofredora de longa data, vivida por Nancy Wanderley. A comédia surge dos ataques verbais de Iolanda ao seu namorado submisso, que é repetidamente insultado por ela, mantendo a tradição da chanchada talvez melhor exemplificada pelos casais vividos por Zé Trindade e Suzy Kirby em *Garotas e samba* (1957), ou por Oscarito e Zezé Macedo em *Esse milhão é meu* (1958). Seu temperamento inflamado e arrastado sotaque nordestino levam um figurante a perguntar “o que é que a baiana tem?” (uma deliciosa referência cômica ao título do famoso samba de Dorival Caymmi no filme *Banana-da-terra* de 1939, estrelado por Carmen Miranda), ao que Iolanda retruca “sou pernambucana!”, sem dúvida em coro com muitos migrantes na platéia do cinema. O hospital é igualmente uma deixa para o pastelão e as cenas cômicas, como quando um dos “vilões” brancos é interpelado por um enfermeiro para doar sangue contra sua vontade, e quando o paciente lê no jornal O Globo ele foi morto pelo médico, a ponto em que o enfermeiro desmaia e sai de cena carregado numa maca.⁹

Como se poderia esperar, a chanchada trivializa algumas das questões básicas apresentadas em *Rio, Zona Norte*: primeiramente, o ferimento na cabeça sofrido pelo protagonista (em *Quem roubou meu samba?* Atanásio é atingido na cabeça por um dos funcionários da gravadora, o que resulta em amnésia parcial – ele esquece todas suas canções, enquanto em *Rio, Zona Norte*, o ferimento de Espírito é fatal e trágico); em segundo lugar, o furto das canções (na chanchada esta é a fonte da comédia – o vilão-palhaço tem que ficar assobiando constantemente a música de Atanásio para não esquecê-la, uma vez que suas tentativas de gravá-la enquanto era cantada foram frustradas, e ele tem que fugir sempre que ouve outras músicas ou barulhos que possam distraí-lo); em terceiro lugar, as cenas de hospital são uma desculpa para o humor pastelão na chanchada, como foi discutido acima; em quarto, enquanto a cena de perseguição em *Rio, Zona Norte* resulta em tragédia, em *Quem roubou meu samba?* Há uma seqüência de perseguição cômica através da favela com pessoas vestindo fantasias de carnaval, seguidas por um cachorro, perseguindo o vilão que bateu na cabeça de Atanásio, e a animada música não-diegética enfatiza a comédia e o pastelão. A cena final de *Quem roubou meu samba?* É típica do gênero chanchada – a celebração em espírito de carnaval, onde tudo é perdoado, tensões são apaziguadas e caracteres anteriormente expostos como conflitantes formam pares românticos. Isto mina qualquer tentativa de lidar com questões de conflitos raciais ou de classe, mesmo que de forma leve, no filme. Todos, inclusive as enfermeiras e médicos no hospital, se juntam a na performance do samba de Atanásio, o qual ele agora consegue lembrar-se, e os chefes da gravadora rival ainda estão brigando para saber quem é o dono do samba, sua exploração permanece sem punição.

Algumas pistas sobre as intenções de Quem roubou meu samba?

O diretor de *Quem roubou meu samba?*, José Carlos Burle (um dos fundadores da Atlântida), foi, como Watson Macedo, um discípulo de Moacir Fenelon. Ele desdenhava abertamente o cinema de Hollywood (Vieira, 1987: 167) e até mesmo suspeitava que Orson Welles havia sido enviado ao Brasil para pôr um fim ao crescimento dos estúdios da Atlântida (Vieira, 1987: 186). Burle filmou as cenas de abertura de *É com este que eu vou* de 1948 em uma satírica paisagem californiana como uma reflexão irônica da tendência da indústria cinematográfica brasileira de dar muita importância à história americana em detrimento à própria história brasileira e seus contos épicos. Sérgio Augusto diz (1993: 148) que de todos os chanchadeiros da Atlântida, Burle era a única voz aberta e freqüentemente em oposição à hegemonia de Hollywood, mas que fora, no fim das contas, obrigado a seguir os modelos cinematográficos americanos. Como diretor de *Carnaval atlântida*, que ridiculariza a extravagância do épico hollywoodiano, Burle indubitavelmente tinha um forte senso de paródia.¹⁰ Mas ele era igualmente atraído por projetos neo-realistas, tendo particular orgulho de *Moleque Tião* (1943) (a história da vida de Grande Otelo) e a seqüência *Também somos irmãos* (1949), sobre a qual Robert Stam diz: “este filme era o exemplo brasileiro do gênero ‘filme problema’, então popular em Hollywood, isto é, os filmes reformistas socialmente engajados do fim dos anos 1940 que examinam específicos problemas como o racismo contra os negros” (1997: 95). Burle combateu o racismo que estava incensado pela hipocrisia do mito da “democracia racial”, como representado em *Moleque Tião*.¹¹ Ele claramente se debruçou sobre o drama realista social de corpo e alma, mas evidentemente algumas vezes foi longe demais tentando dar a suas comédias uma mensagem séria. Como Sérgio Augusto afirma (1993: 114):

Vagamente socialista e populista, Burle, que morreu em 1983, aos 73 anos, acabaria tornando-se o diretor mais empenhado em “elevar o conteúdo” das comédias da Atlântida. Sempre que podia, gozava os americanos e tratava os argentários com uma malícia quase tão gentil quanto a de Frank Capra. De vez em quando, no afã de sublinhar suas mensagens, enfiava os pés pelas mãos, baixando a pressão da comédia e abrindo parênteses sisudos que ao espectador médio da chanchada soavam acima de tudo inoportunos.

Em *Falta alguém no manicômio*, Burle, um crítico feroz do Estado Novo que havia participado da Revolução Constitucionalista de 1932, fazia clara alusão ao livro de David Nasser *Falta alguém em Nuremberg* sobre Filinto Müller e sua polícia secreta. Embora este filme não seja um musical, ele tinha muitos elementos carnavalescos e, portanto, as referências políticas eram inapropriadas (Augusto, 1993). *Quem roubou meu samba?* Foi um dos seus últimos filmes, junto com *O cantor e o*

milionário (1958), e ambos revelaram seu sentimento de fadiga com a indústria e o próprio ocaso de sua carreira (Vieira, 1987: 186). Em 1964 ele tentou se adaptar ao movimento do Cinema Novo com um drama ambientado no nordeste (*Terra sem Deus*, 1964). Quando ele morreu, o crítico de cinema José Carlos Monteiro escreveu (Vieira, 1987: 186): “o dom principal de Burle consistia no ecletismo do estilo e numa visão irônica das coisas” (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 07/11/1983). Burle era constantemente criticado por imitar, às vezes simplesmente copiar, as comédias de Frank Capra, e Sérgio Augusto inclusive lhe deu o apelido de “o Frank Capra da Atlântida” (1993: 115).

Conclusões

Paralelos entre este bem sucedido exemplo de cinema socialmente engajado, freqüentemente descrito como um precursor do *Cinema Novo*, e apenas outro exemplo de uma comédia popularesca de viés comercial seriam considerados altamente improváveis; de fato os filmes diferem dramaticamente em suas formas de retratar a vida na favela e, obviamente, seus tons e níveis de sofisticação cinematográfica são incomparáveis. Mas, as similaridades entre os enredos dos dois filmes, e a reprodução de certas cenas-chave e conceitos na comédia posterior, apesar do clima carnavalesco hilariante e irreal, são flagrantes. Poderíamos ver a comédia de Burle no cenário dos filmes de paródia *udigrudi* do fim dos anos 1960 e começo dos 1970, cujos “...alvos satíricos não eram apenas os estrangeiros mas também o modelo dominante indigenista – o agora respeitável Cinema Novo” (Vieira, 2000: 2)? Talvez seja ir longe demais ver esta primitiva chanchada como a precursora de filmes como *O rei do barulho* (1973) de Júlio Bressane e *Macunaíma* (1968) de Joaquim Pedro de Andrade, no sentido de que ela satiriza o cinema sério e socialmente engajado, e como os dois outros filmes posteriores ajuda a “restaurar o riso subversivo na posição central do cinema brasileiro”? (Vieira, 2000: 5) Parece ser mais provável que Burle esteja prestando uma homenagem ao trabalho de Nelson, que de muitas formas estava a frente de seu tempo, através de citação tácita.

Embora Burle tenha um dom para reler idéias cinematográficas, e não se opunha a parodiar o que ele considerava absurdo na indústria do cinema, sua carreira foi pontuada com tentativas de abordar assuntos sérios, o que resultou, algumas vezes, em infelizes incongruências estilísticas. Eu argumentaria que *Quem roubou meu samba?* Reflete todas essas facetas de seu diretor. Não é, de forma alguma, uma paródia convencional; ela usa um filme brasileiro lançado recentemente, mas não procura capitalizar em cima de seu sucesso nas bilheterias. De fato, é difícil imaginar que o típico público da chanchada, amplamente formada por pobres sem acesso à educação e retirantes, tivesse assistido a *Rio, Zona Norte*, e mesmo se o tivessem, a réplica cômica não faz qualquer tentativa de mimetizar o título original ou se pro-

mover como uma releitura na forma de paródia. A comédia toma a premissa básica do clássico de Nelson, mas trivializa a história utilizando-se de recursos de gosto duvidoso para agradar audiências populares. Ele dispensa a seriedade de *Rio, Zona Norte*, mas esta não parece ser a intenção do filme; apenas pretende dar a uma boa estória um tratamento cômico mais comercial.

Notas

1. Para uma discussão mais completa da chanchada *Garotas e samba*, veja o texto de Lisa Shaw “A chanchada brasileira dos anos 50 e noções de identidade” em: Revista Luso-Brasileira, v.38, n.1, 2001, pp. 17-30.

2. O título brasileiro do filme refere-se ao personagem principal, um caipira ingênuo de nome Zé Babão, vivido por Genésio Arruda, o arquétipo de caipira de inúmeras chanchadas anteriores. Sua declamação farsesca de um pastiche de *Pagan Love Song*, de Arthur Freed e Nácio Herb Brown, com seu carregado sotaque rural e trajado com roupas de baixo, é frequentemente citado como o ponto alto do filme e proporciona um hilário contraste cômico com o tom sedutor latino no original.

3. Nelson Pereira dos Santos disse de *Rio, Zona Norte*: “esse filme nasceu do meu convívio com o Zé Ketti no *Rio, 40 graus*. Tinha nessa época a idéia de fazer uma trilogia sobre o Rio, cujo terceiro filme seria o *Rio, Zona Sul*. No *Rio, Zona Norte*, a questão era a figura especial do criador que não domina os instrumentos de fixação dessa criação. Criei o personagem de Grande Otelo inspirado em Zé Ketti. E naquela época, era muito comum, e eu me incluía, o artista que buscava inspiração na cultura popular para tentar fazer algo erudito”. (“O inventor da imagem brasileira moderna aos 70”, *O Globo*, 12/07/1998).

Nelson tinha trabalhado anteriormente como diretor assistente em algumas *chanchadas* e outros filmes de comédia, como *Balança, mas não cai* (1953), e, de acordo com Alex Viany (1993: 137) ele usou conscientemente elementos da chanchada em *Rio, 40 graus*, como o próprio Viany fez em *Agulha no palheiro*, do qual Nelson também participou como diretor assistente.

4. Ele caiu de um trem, presume-se, e no final nós o vemos momentos antes do acidente, parado perto da porta cantando um novo samba – entende-se que ele está tão feliz por ter criado um novo samba que ele simplesmente cai. No encerramento do filme, após sua operação, ele brevemente abre os olhos, sorri e morre. Honório, seu compadre (interpretado por Vargas Júnior) e Moacir estão presentes quando ele morre, e quando deixam o hospital Moacir pergunta ‘Você conhece os sambas do Espírito?’, ao que Honório responde, ‘Um pouco, se você quiser, podemos ir lá no morro. Muita gente conhece os sambas do compadre. Três ou quatro, os melhores’. O *bonde* passa, e os dois andam em direção à favela, e a câmera fecha no relógio da Central do Brasil.

5. Ângela Maria, juntamente com Marlene e Emilinha Borba, foi uma das mais famosas cantoras do Brasil, graças à época de ouro do rádio. A popularidade dessas

artistas, que tinham seus próprios enormes fã-clubes, ajudaram a atrair audiências para ver os filmes onde elas apareciam.

6. Tendo bravamente lutado para conseguir um mínimo de distribuição, *Rio, Zona Norte* também provou ser um fracasso de bilheteria, não conseguindo cobrir o custo de dois milhões de cruzeiros de sua produção.

7. Em *Quem roubou meu samba?* Enquanto Atanásio está sofrendo de amnésia parcial, um dos vilões é mandado por seu chefe ao estúdio de gravação da escola de samba para verificar se alguém consegue lembrar do samba que ele acabara de compor. Esta cena carrega mais do que uma mera semelhança com o final de *Rio, Zona Norte* quando Espírito morre, e Moacir, o vilão, pede ao amigo do sambista, Honório, ajuda para achar a harmonia que acompanha a letra que Espírito estava carregando quando caiu do trem.

8. Por exemplo, os dois compositores brancos são tratados com muito mais respeito pelo dono da gravadora do que Atanásio, e quando os três discutem os pagamentos de direitos autorais, o chefe fica aliviado que Atanásio não possa ouvir a conversa, uma vez que ele prometeu uma quantidade significativamente menor de dinheiro para os compositores brancos. Semelhantemente, uma executiva de classe média de outra gravadora explora a ingenuidade e o analfabetismo de Atanásio. Ela também lhe diz que só pode pagar-lhe o que é “de praxe”, e o faz assinar um documento que ele não consegue ler. Quando ele deixa seu escritório ela e dois executivos brancos celebram com um brinde o acordo que ela tinha desonestamente fechado. Racismo é abordado de maneira cautelosa e óbvia nesta chanchada, como nas constantes referências a Atanásio, por parte dos membros brancos da classe média, como um “moleque”. Tentativas de lidar com problemas e conflitos sociais também são abordados de forma tacanha, como quando uma cantora branca chamada Gilda reage com choque ao descobrir que Atanásio é “analfabeto”. Tipicamente no gênero da chanchada, atores afro-brasileiros, especialmente mulheres, são evidentes por sua ausência, com exceção do papel principal, o que é ainda mais gritante em um musical parcialmente rodado na favela. Os personagens negros que aparecem estão segregados a papéis periféricos, como o enfermeiro do hospital. Como Robert Stam escreve (1997: 102-103), a respeito das chanchadas dos anos 1950, “...dadas suas origens brasileiras, sua ambientação no Rio de Janeiro, e seu tema de samba, os musicais surpreendentemente suprimem a representação da presença negra. (...) embora vejamos músicos e dançarinos de cor ao fundo nos filmes, eles estão lá como elenco de apoio para as estrelas brancas, com os negros servindo para ‘destacar’ a beleza e a elegância da elite branca”. Mesmo com um apelido racialmente inspirado como Blequinho, o substituto de Atanásio na escola de samba é notoriamente branco. Robert Stam comenta o fato que muitos dos atores afro-brasileiros dos anos 1940 e 1950 tinham nomes que chamavam atenção para sua origem racial, como Grande Otelo, Chocolate, Blackout e Príncipe Pretinho, que, segundo ele, talvez apontem para a objetivação dos atores “negros”. Ele diz (1997: 104): “estes nomes ‘cômicos’ refletem também, talvez, um tipo genérico de teto de vidro, uma dificuldade em

avançar além da comédia, em tratar os negros de maneira séria, como se sua mera presença conotasse humor instantâneo e gratificação para as audiências brancas”.

9. As possibilidades cômicas do hospital são exploradas ao máximo na série de filmes britânicos *Carry On*, como os títulos dos filmes a seguir revelam: *Carry On Nurse* (1959), *Carry On Doctor* (1968), *Carry On Again Doctor* (1969) e *Carry On Matron* (1972). Cenas gratuitas de hospital também aparecem em outros filmes dessa série, independentemente de seu enredo principal. O hospital é o perfeito cenário para as inversões carnavalescas de autoridade e bom gosto, conotação sexual e humor escatológico. Esta série de filmes tem muito em comum com o gênero de chanchada, uma vez que esta também se estabeleceu a partir de um elenco fixo de artistas, expectativas de público repetidamente satisfeitas através de fórmulas testadas e aprovadas exaustivamente, e freqüentemente parodiando Hollywood, mas o paralelo mais óbvio é o humor irreverente e anárquico, o caos pastelão que os personagens de classes mais baixas trazem para instituições respeitáveis, como o hospital.

10. Sérgio Augusto escreveu (1993: 122) sobre *Carnaval atlântida*: “nenhuma outra fita do gênero brincou tão explicitamente com as labaredas da carnavalização, provocando a mais expressiva vitória simbólica do popular sobre o culto, da farsa sobre o épico, do esculacho sobre o solene”.

11. O racismo nos estúdios da Atlântida não passou, sem dúvida, despercebido por Burle. Augusto (1993) fala sobre o mulato Cajado Filho, um cenógrafo (treinado em desenho industrial e com experiência na indústria metalúrgica) com considerável experiência teatral, que passou cinco anos na Atlântida trabalhando com Burle entre outros, no *Romance de um mordedor* e *Barnabé, tu és meu*. Carlos Manga (Augusto, 1993: 132) admite que Cajado Filho era subestimado na Atlântida, enquanto os brancos (Manga, Macedo, Burle e Roberto Farias) eram colocados em posições de destaque. Manga reconhece que seu sucesso dependia grandemente de Cajado, que também dirigia e escrevia roteiro: “para mim, Cajado é que foi o verdadeiro pai da chanchada”, dizia Manga.

Lisa Shaw é professora da Universidade de Leeds.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KING, John. *Magical Reels: a history of cinema in Latin America*. Londres/Nova York: Verso, 1990.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1987.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

SCHWARZ, Roberto. *Misplaced ideas: essays on brazilian culture*. Londres/Nova York: Verso, 1992.

STAM, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema and culture*. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. From *High Noon* to *Jaws*: carnival and parody in brazilian cinema. In: JOHNSON, Randal e STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1995.

_____. Chanchada and the aesthetics of garbage. Paper delivered at the annual conference of the Latin American Studies Association, Miami, 16-18 March, 2000.

Filmes

Rio, Zona Norte, Rio de Janeiro, 1957, Prod: Nelson Pereira dos Santos/Nova América Filmes/Ubayara Filmes.

Quem roubou meu samba?, Rio de Janeiro, 1958, Cinedistri, José Carlos Burle.

Resumo

As imitações brasileiras produzidas a partir dos anos 1930 eram desprezadas pelos críticos, sendo vistas como parentes pobres dos originais americanos nos quais estas eram inspiradas. A partir da análise de *Quem roubou meu samba?* e *Rio, Zona Norte*, este texto defende a idéia de que é precisamente nessa inocência das imitações brasileiras, em sua falta de pretensão, sua inferioridade técnica e seu humor auto-depreciativo que reside a chave de seu brasilianismo intrínseco.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; imitações; chanchadas; filmes americanos.

Abstract

The brazilian imitations were rejected by the critics, and were seen as poor versions of the american originals in which they are inspired. This article analyses the films *Quem roubou meu samba?* and *Rio, Zona Norte*, supporting the idea of an innocence of brazilian imitations, in its lack of pretension, in its technical inferiority and its humor that depreciated itself, as a key of its intrinsic brazilianism.

Key-words

Brazilian cinema; imitations; chanchadas; american films.