

A chanchada carioca e a construção de Brasília: uma utopia e várias sátiras

Julio Cesar Lobo

Esse ensaio busca reconstituir, analisando, parte das manifestações da cultura brasileira, mais propriamente a comédia musicada carioca, dialogando com a música popular e com editoriais de jornais cariocas, a respeito da mudança da nossa Capital Federal na segunda metade dos anos 1950, tanto no que diz respeito aos mudancistas quanto com referência aos antimudancistas. Para tal, consideraremos como *corpus* ficcional sequências ou cenas de nove filmes, produzidos entre 1957 e 1961, e mais de uma dezena de canções, a maioria delas marchinhas carnavalescas. Ao tempo em que associamos à discussão proposta elementos de uma teoria do humor, buscamos, mais uma vez, relevar a importância de um aporte que interrelacione a análise de mensagens fílmicas, sejam ficções, documentários e docudramas, com as contribuições da abertura que a História Nova vem propiciando, entre outras coisas, por considerar o filme tanto como arquivo, como documento, como testemunho da história, quanto como modelo de escritura e interpretação da história. Atentos ao fato de que o humor não se produz no vazio, não se produz no vácuo, relacionamos também alguns dos elementos que compõem o intertexto, digamos, dessas comédias, destacando a comédia musicada carioca *Metido a bacana* (1957): marchinhas e sambas mudancistas ou pró-JK.

O que buscamos, entre outras coisas, é levar o humor a sério, ou melhor, levar as chanchadas a sério, apostando na perspectiva de que o riso não é apenas para humoristas e comediantes. Como se sabe, a sátira é um gênero dramático em que se ataca os vícios e o ridículo de um tempo, sendo assim para que atinja seus objetivos no receptor é necessário principalmente que o objeto que está sendo ironizado, zombado ou ofendido seja bastante conhecido, seja popular. Esse dado estrutural

torna-se mais saliente ainda quando se busca escrever sobre peças produzidas em tempos bastante distantes, como os anos 1950 no Brasil, mais especificamente sobre a midiaticização em torno da construção de Brasília. Ou seja, a produção do riso sobre política e políticos – assunto desse capítulo – precisa de um “pano de fundo”, de um intertexto, de uma “atualidade”, pois “se é verdade que o humor depende de imprevisto e surpresa, é necessário um pano de fundo não-cômico ou humorístico (nem tudo pode ficar implícito) em relação ao qual o outro, o cômico, apareça (Possenti, 2010).

O “pano de fundo” para o humor em geral – e muito mais para a sátira – precisa atingir, no mínimo, essas condições arroladas por Possenti (2010:12;15;44), a saber: a) “só há piadas sobre temas controversos, ou seja, temas sobre os quais há uma razoável pletera de discursos, cada um deles enfocando o tema de um ângulo ou posição diferente, o que gera a controvérsia”; b) “o solo para a criação de piadas é tipicamente pisoteado. Em outras palavras, é apenas quando os discursos sobre temas controversos se tornam populares, praticamente anônimos, de tão frequentes, que as piadas começam a aparecer”; c) “é típico das piadas trabalhar a partir de um discurso bem instituído, podendo ser dispensados, assim, exemplos e detalhamentos e mesmo uma desnecessária rememoração”.

Tudo isso argumentado no parágrafo anterior talvez possa ser resumido a uma expressão: intertexto. Quando se trabalha com o ciclo da comédia musicada carioca, como o fazemos aqui, torna-se necessário tentar reconstituir um pouco desse intertexto, que pode, em algumas ocasiões, conter destaques, indícios do que se procura discutir em canções populares, marchinhas carnavalescas, muitas delas escoradas em bordões, editoriais de jornais e em outros filmes do mesmo ciclo. No caso da comédia cinematográfica, além das demandas acima levantadas, há uma de natureza extremamente técnica, discursiva, verbal, enfim. Trata-se da demanda obrigatória em se buscar contextualizar a piada no próprio filme ou na sequência de que faz parte, isso sem falar no perigo que corremos em descrever uma cena ou uma sequência. Esse perigo torna-se inevitável quando se trabalha com filmes de circulação restrita ou apenas localizável em cinematecas, como as chanchadas. Mas o que se quer quando se lê um artigo de análise de mensagens? Especialmente se essas mensagens, a despeito de estarem em um filme, ancoram-se no verbal? Retornemos ao que mais nos interessa.

Sátiras da corrupção

Provavelmente, a mais antiga referência à construção de Brasília no cinema de ficção brasileiro seja o quadro “Nova capital”, da comédia musicada *Metido a bacana* (R. J., H. Richers – Cinedistri, 1957, J. B. Tanko), que estreou no dia 14 de fevereiro em 20 cinemas do Rio de Janeiro, sendo o maior sucesso da primeira produtora. Seis

dias após o lançamento nacional desse filme, Juscelino assinava a escritura pública pela qual o Estado de Goiás transferia à União a posse e o domínio do perímetro central do que será a capital federal. O quadro é construído em torno da canção *Um novo tempo*, interpretada por Dircinha Batista em meio a um baile de Carnaval, evento esse que tem como um participante ilustre, mas disfarçado no papel de um pipoqueiro, o príncipe Anacleto, do Reino da Araquelândia (Ankito em papel duplo).

A marchinha *Um novo tempo*, também provavelmente, a mais antiga canção popular de grande repercussão relacionada à construção de Brasília, “metassíntese” do governo JK, lançada em dezembro de 1956, assim se inicia: “Dizem/ É voz corrente/ Em Goiás, será a nova Capital./Leve tudo pra lá/Seu Presidente/Mas deixe aqui nosso Carnaval”. O primeiro reparo a ser feito à letra dessa canção é que, quando ela foi lançada, Brasília não era mais um rumor (“Dizem...”), mas, sim, uma lei. Não fica claro o que os autores desconhecidos dessa canção entendem como “tudo”, mas é forte a insinuação de que aquilo que está além ou aquém do tríduo momesco pode ser transferido para Brasília ou para qualquer lugar. A segunda estrofe de *Um novo tempo* evidencia uma desimportância que poderia ter a mudança, acentuando, pelo contrário, a vitalidade do lazer, a vitalidade de uma tradição popular: “O carioca chora/De a lágrima cair/Se o Reinado de Momo/Também se transferir”.

Por falar em Sua Majestade Rei Momo, mais do que lazer e tradição popular, a sua figura, consoante a origem na mitologia grega, como filho da Noite e censor dos costumes divinos, personifica também a crítica zombeteira, tendo como irmãs Nêmesis, deusa da vingança, e a “Velhice Maldita”. E mais: “Ele zomba, caçoa, escarnece, faz graça, mas não é desprovido de aspectos inquietantes: ele tem na mão um bastão, símbolo da loucura, e usa máscara. O que quer dizer isso? O riso desvela a realidade ou a oculta? (Minois, 2003:29). Ainda com relação à etimologia, Momo ou Mimo relacionava-se com *momos*, a representação mímica na farsa satírica, que ridicularizava os costumes daquela época. Em síntese, a marchinha *Um novo tempo* associava um jeito de ser a uma localidade, a uma identidade cultural regional, no caso, a carioca.

Toda a aparente inocência da letra da marchinha *Um novo tempo* é transformada em um mote para a construção da primeira grande sátira fílmica à figura pública de JK, seu governo e sua proposta de mudança da Capital Federal. A execução da citada marchinha é ilustrada por um quadro cômico, que se desenrola nitidamente em outro espaço e que assim, esquematicamente, se desenvolve. No centro de um amplo palco, há um poste, com três lâmpadas, remetendo aos antigos lampiões de rua, em que está preso um pequeno cartaz com letras em caixa-alta: DECRETO NOVA CAPITAL. É claro que a transferência da capital do país não se deu por decreto – como acentua a expressão – mas, sim, fora o resultado da Lei 2.874, sancionada em 19 de setembro de 1956 e aprovada no dia anterior pelo Senado. Em segundo plano na cenografia desse número musical, mas com uma maior dimensão, há um

cenário, remetendo a uma rodovia, que contorna uma montanha cenográfica. Por essa “rodovia” inicialmente circulam: um homem pedalando uma patinete, um outro carregando o desenho de uma fachada de palácio (remetendo alegoricamente ao palácio do Catete), depois um croquis da fachada do prédio da Casa da Moeda, um livro-caixa imenso intitulado MARMELADA. Há outro figurante com o desenho estilizado de um automóvel modelo *cadillac*, uma mulher carregando uma maleta modelo executivo, outra portando uma grande mala, outro homem com um guarda-sol, outro com um imenso cartão de visitas onde está escrito OBRIGADO e, por fim, nessa subida cheia de alegorias, um homem portando uma placa: LOTEAMENTO.

Depois de alguns segundos, enquanto Dircinha prossegue cantando *Um novo tempo*, aqueles que subiram a montanha cenográfica retornam ao palco, pela mesma, mas ligeiramente descontraídos e com pequenas mudanças nos seus figurinos: sem paletó, mangas arregaçadas, gravatas afrouxadas, etc. Uma das mulheres da “subida” retorna com um cocar, e aquele senhor que subira de patinete retorna no mesmo veículo, sorridente. Ele sai desse palco e se junta à turma que assiste à apresentação citada. Agora, enquadrado ele em plano americano, dá-se para notar que a sua caracterização quer ser remetida à figura de Juscelino, no seu penteado, no seu modo de acenar, no modo de sorrir, e, principalmente, por seus olhos “puxados”. Esse detalhe fisionômico acentua que, na caricatura, “a identidade do sujeito é produto de dissemelhanças, que semeiam semelhanças através de traços excessivos em relação ao modelo original” (Teixeira, 2005:93).

O historiador Peter Burke (2004:98) chama a atenção para o fato de que “caricaturas podem ser usadas com alguma segurança para auxiliar a reconstruir mentalidades ou atitudes políticas que desapareceram”. Esse instrumento do humor, juntamente com a hipérbole e o grotesco, é uma das três formas fundamentais de exagero, o que produz a comicidade. Para o teórico russo Vladimir Propp (1992:88-89), “a caricatura de ordem física – um nariz grande, uma barriga avantajada, a calvície – não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura de caracteres”, sendo que a representação caricatural de um caráter se encontra em “tomar uma particularidade qualquer da pessoa e torná-la única, ou seja, exagerá-la”. Um outro dado importante na composição da caricatura de JK no filme acima citado é que ela tem como suporte um figurante sem fala, o que faz com que todo o dado cômico associado a ele, afora a grande semelhança física com o então presidente da República, resida na sua figura de boneco articulado. Composições como essas provavelmente devem estar por trás da motivação dessa teoria sobre o humor por parte do filósofo Henri Bergson (1993:33): “As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na medida exata em que esse corpo nos faz pensar em uma simples mecânica”.

Como tivemos na marchinha mencionada acima, a mudança da Capital nos primeiros meses de 1957 parecia, pelo menos para um segmento da criatividade

artística brasileira, algo para o qual não se devia dar maior importância. Enfim, pregava a música, está tudo bem, contanto que não mexam com o Carnaval. A menção à marmelada, durante o número musical *Um novo tempo*, além de criticar a corrupção que poderia estar por trás da construção de Brasília, remete também a parte importante do argumento desse filme. O principal assessor do protagonista no Brasil é o seu embaixador, que vive insistindo para que o mandatário assine uma licitação superfaturada. Esse sobrevalor daria margem a que esse diplomata corrupto embolsasse uma porcentagem do custo de uma obra. Pelo exposto, é claro que um dos intertextos desse filme era o noticiário sobre corrupção no governo JK. Ainda sobre o fato de o quadro *Um novo tempo*, de *Metido a bacana*, à revelia da letra da canção-título, ser uma charge animada, vale acrescentar que uma charge que trouxesse à tona as “boas intenções de um político seria uma frustração. Boas intenções não se revelam, pois quais seriam os motivos para ocultá-las?” (Possenti, 2010:153). A expressão “mudancista”, que usamos acima, não é um neologismo de invenção nossa, mas, sim, um termo oficializado pelo governo de JK ao realizar no Rio de Janeiro, ainda em 1957, a Primeira Semana Nacional Mudancista.

O item corrupção federal continua em alta e volta à tona duas vezes no filme *Entre de gaiato* (R. J., H. Richers, 1960, J. B. Tanko), que estreou no Rio de Janeiro em 13 de janeiro. Zé Trindade é Jota Jota (Januário Jaboatão), membro de um grupo de marreteiros. A trama toda se passa em um hotel em Copacabana às vésperas de um movimentado “grito” de Carnaval. O protagonista lá se hospeda seguindo sugestão de um dos seus comparsas, a fim de roubar uma presumível riqueza. Simultaneamente, para lá também se deslocam uma dupla internacional de ladrões e um milionário paxá oriental. Ao passo em que busca fazer de sua origem (baiano) um dado de positividade, o protagonista avança na desqualificação dos mineiros, a partir de uma ironia com o então presidente da República, Juscelino Kubitschek: “Vou aliviar aquele mineiro (...) Sou meio-aparentado com JK”. Enquanto a menção ao parentesco pode sugerir prestígio à primeira vista, é preciso se atentar que, para a gíria da época (1960) “aliviar” também era conotação para “bater carteiras”.

A segunda menção à corrupção no governo JK no filme *Entre de gaiato* está em uma das primeiras sequências. A tática do protagonista, Jota Jota (Zé Trindade), um escroque, ao se registrar em um hotel de Copacabana foi a de lá chegar com uma pesada mala, simulando para os atendentes que, nela, havia muito dinheiro. Visando impressionar Ananásia (Dercy Gonçalves), outra escroque, ele distribui gorjetas altas para os serviços, dinheiro que ele e seus asseclas acabam retirando furtivamente dos agraciados. Quando Ananásia chega ao hotel, ela é logo informada por um dos seus recepcionistas que Jota Jota, o Coronel Januário Jaboatão, é “cheio do cacau”, expressão que, antigamente, na Bahia, era sinônimo de endinheirado. Tão logo Ananásia, que também é pilantra, mostra-se espantada com a informação – “Cacau é bom, né?” –, há um corte seco para o quarto em que Jota Jota está hospedado.

Ele, num traço típico de sua conduta nas telas, vira-se para a câmera e diz, como se estivesse ouvindo a conversa desenrolada na portaria: “Cacau quadrado!”. A graça da cena acima reside no fato de ele estar acabando de retirar um monte de tijolos de oito furos na mala usados para simular o peso do seu alardeado dinheiro. Ele aproveita a cena para dar uma alfinetada nas licitações da construção da nova Capital Federal: “Tem mais tijolo aqui do que na construção de Brasília”.

Estreando dois meses depois da transferência de governo de JK para JQ, a comédia *Duas histórias* (R. J., Atlântida, 1960, Carlos Manga) já se mostrava plenamente engajada na campanha desmoralizante que “o homem da vassoura” deslanchara contra o seu antecessor, “o pé-de-valsa”. Isso surge nesse filme, não em um diálogo, mas, sim, em um elemento cenográfico. Esse filme é protagonizado por Oscarito, no papel de Dois Dedos, um ex-ladrão, que é convidado a exercer as artes de seu antigo ofício – ele era perito em abrir cofres – para ajudar um ex-colega (Cyll Farney) de ocupação. Há dois anos, tentando se reintegrar à sociedade, o primeiro aceitara o emprego na tinturaria *Brasilha* (com lh mesmo). O que nos interessa aqui desse filme é o traço distintivo desse estabelecimento comercial, uma referência nada sutil às irregularidades apontadas na construção da Novacap: “Aqui *num ai* sujeira”.

O filme *Virou bagunça* ainda comporta outra sátira à Brasília, mais propriamente ao “espírito” que a concretizou. Um ano após a nova Capital Federal ter sido solenemente inaugurada, Brasília ainda alimentava charges, piadas e marchinhas satíricas à sua construção e a JK como se tem em *Brasilina* (A. Viana - M. Vieira). Ela é cantada pelo cômico Antônio Carlos em um dos quadros musicais de *Virou bagunça*. Como se sabe, àquela altura, JQ, o “homem da vassoura” já havia sucedido JK, o “pé de valsas”. O quadro tem uma longa duração para uma chanchada e ocorre durante um programa da TV Rio (hoje, extinta) quando para lá se dirige o Trio Jirimum em busca de uma oportunidade. O cenário desse quadro tem as alegorias mínimas para proporcionar a contextualização dos versos da citada marchinha. Ao fundo, tem-se um telão, simulando um gráfico de batimentos cardíacos. Pela direita, entram dois atendentes de enfermagem, conduzindo uma maca com uma reprodução de uma estátua famosa em Brasília em que há duas mulheres sentadas puxando as pontas de suas respectivas tranças. Dominando a cena, há uma mesa com um imenso vaso e uma vassoura nele enfiado. Por trás dele, há um desenho de uma imensa seringa. Um médico (Antônio Carlos) canta debochadamente o que se segue numa ironia com JK, a marchinha *Brasilina*: “Caiu de cama a Brasilina/ Ataque do coração/ Mas a Vassouricilina/ Foi a salvação./ A Brasilina, agora, é fã/ Do remédio que tomou/ E aconselha todo mundo a tomar/ Vassouricilina, que fortifica/ E ajuda a engordar”. O número musical acima conta com um grupo de frevo que segura animadamente vassouras. Nesse ponto, a alegoria tanto remete ao frevo *Vassourinha* como ao símbolo da campanha presidencial do mato-grossense Jânio Quadros, referindo-se ao que seria a corrupção do governo citado e a prometida ação moralizadora dele.

Brasília, terra de índios

Além da corrupção, os antimudancistas costumavam usar do seu desconhecimento da vida no Centro-oeste brasileiro para generalizá-lo como “terra de índio”, no sentido pejorativo que as expressões com índios, na cultura popular brasileira costumavam sinalizar, a exemplo de “programa de índio”: proposta ruim. Há, pelo menos, dois filmes da comédia musicada carioca que têm uma sequência sobre esse tópico: *O camelô da rua larga* (R. J., Cinedistri, 1958, E. Ramos) e o já citado *Virou bagunça*. A associação imediata entre viver em Brasília e se tornar índio está bem clara no, primeiro filme, que estreou em 30 de maio de 1958, quatro meses após o início das obras do Congresso Nacional e de seus dois anexos. A referência está mais pontualmente numa das várias sequências em que a personagem-título, Vicente (Zé Trindade), um baiano, é chamada à atenção pela noiva pernambucana (Nancy Wanderley) por não gostar de assumir certos compromissos. O camelô reclama da polícia administrativa e das dificuldades em sobreviver como ambulante pelas ruas centrais do Rio de Janeiro, e a noiva aponta então uma solução, traíndo um racismo da época: “Ô, xente, esse menino! Mude de vida! Arruma uma tanga e vai pra Brasília!” E o preconceito racial vem de volta com a réplica do camelô: “Me diga uma coisa: tu tá me achando com cara de xavante?” Os xavantes eram índios guerreiros, que, até 1940, resistiam à ocupação de seu território, localizado entre os rios das Mortes e Batori (MT), muito distante da área do futuro Distrito Federal. Se a personagem de Zé Trindade fosse até a Brasília da realidade imediata certamente tomaria um susto com o que viria lá, além de se sentir muito atrasado: no mês em que *O camelô da rua larga* estreou já havia mais de 60 mil moradores no local da futura Capital Federal, sendo metade dessas pessoas operários, os chamados candangos.

Em janeiro de 1961, mês em que JK havia entregue o seu cargo a Jânio Quadros, ainda se fazia associação no cinema brasileiro entre viver em Brasília e ser índio. Essa sátira está no filme *Virou bagunça*, (R. J., 1961, WM-Cinedistri, W. Macedo) mais precisamente em um número carnavalesco: a execução da marchinha *Índio quer apito* (H. Lobo – M. Oliveira) por Walter Levita. Como se sabe, essa canção não fala de Brasília: “Lá no Bananal/Mulher de branco/Levou pra índio/Colar esquisito/Índio viu presente mais bonito/-Eu não quer colar/Índio quer apito”. Notado isso, onde estaria a ligação aventada? Enquanto o citado cantor se apresenta, entra em cena, discretamente, às suas costas, um elemento cenográfico cujo desenho propositalmente é um esquema misto de uma cabana de índio, como se tinha em filme antigo de faroeste norte-americano, e de um desenho sem perspectiva da Catedral de Brasília. Ou seja, tem-se um humor exclusivamente visual. Curiosamente, essa chanchada não estava sozinha nessa comparação, que se espelhava em *charges* da imprensa carioca. Se as *charges* e as chanchadas podiam associar a Catedral de Brasília com uma taba, outros

faziam valer também a sua imaginação: a coroa de Cristo, o cálice consagração, um bumerangue, as costelas de um cordeiro assado, etc.

Destacamos o elemento cenográfico na sequência acima como componente de uma alusão, levando em consideração o espaço como um elemento estruturante da narrativa fílmica, como um elemento da produção de sentido. O nosso argumento é que “fundado na representação, o espaço contribui para a elaboração do mundo diegético. Nesse sentido, ele responde a uma das primeiras questões de qualquer narrativa: onde se passa a história?” (Gardies, 2007:82). E mais: “Longe de ser o mero cenário onde se desenrola a ação, o espaço é parceiro ativo da narração, pois intervém como um das forças ativas da história”. Esse autor fornece um claro exemplo nesse sentido: “Se uma personagem entrar num lugar que lhe é interdito, adquire imediatamente o estatuto de ‘transgressor’ e até de fora-da-lei. Lugares e personagens são portadores (e até constituídos) de valores que podem ser permutáveis” (Gardies, 2007:82). Ele vai mais além, afirmando que nessa relação encontra-se o “próprio fundamento da atividade narrativa: entre a personagem e o espaço negocia-se constantemente uma relação associativa, feita de disjunção e de conjunção” (Gardies, 2007).

A sátira em torno do “programa de índio”, que seria morar em Brasília, presente em quadros dos filmes *O camelô da rua larga* e *Virou bagunça* talvez estivesse dialogando com a parte principal do argumento do samba antimudancista *Não vou pra Brasília*, do paraense Billy Blanco. A primeira estrofe coloca de pronto o motivo da recusa, motivo racializante, por sinal: “Não vou pra Brasília./Eu não sou índio nem nada/ Não tenho orelha furada/ Nem uso argola pendurada no nariz.// Não uso tanga de pena/ E a minha pele é morena/Do sol da praia onde nasci/ E me criei feliz”. Essa alegoria da “argola pendurada no nariz” havia sido traduzida por outra no quadro musical analisado de *Metido a bacana* quando uma mulher retorna do que seria “Brasília” com um cocar no pescoço. O antimudancismo continua na segunda estrofe da canção acima: “Não vou, não vou pra Brasília/ Nem eu nem minha família”. O narrador do samba de Billy não se rende nem a uma perspectiva de enriquecimento: “Mesmo que seja pra ficar cheio de grana/a vida não se compara/ Mesmo difícil, tão cara/ Eu caio duro, mas fico em Copacabana”. Essa estrofe inevitavelmente descende de outra canção: “Copacabana, Copacabana/ Ai que me dera/ Que eu pudesse te deixar/ A vida é cara, o sol me queima/ Mas eu não posso viver em outro lugar” (*Baião de Copacabana*, L. Alves – H. Barbosa, 1951).

No mais, com relação à canção de Billy Blanco, talvez exista algo de biográfico nela, pois o seu compositor era funcionário público federal lotado no Rio de Janeiro, de onde não lhe interessava sair em virtude de sua paralela carreira artística. Independentemente da popularidade dessa música antimudancista, fato é que, um mês depois da mudança festiva e pomposa da Capital Federal para Brasília, apenas 1,1% dos servidores federais havia feito a opção de transferência, para a qual havia o estímulo inicial de diárias dobradas, que ficaram conhecidas, na gíria dos servidores

públicos da época, como “dobradinhas”. Por falar em servidores federais, já na campanha de Jânio à sucessão de Juscelino, havia sido divulgada uma cartilha, produzida pela União dos Cantadores e Folcloristas do Brasil, denominada *Vassoura neles*, sinalizando uma ameaça àquela categoria em geral: “E você, que, às vezes, passa/ mais de um mês sem ir ao emprego/ Cuidado, rapaz, cuidado!/ Põe de lado esse chamego/ que a vassoura por onde passa/ vai arrasando a couraça/ desse tal bicho-morcego”. O tema dessa trova, de certo modo, já havia sido a base do argumento da comédia *Esse milhão é meu* (R. J., Atlântida, 1958, Carlos Manga) em que um funcionário público (Oscarito), de nível não identificado, é premiado com um milhão de cruzeiros por seu chefe imediato pelo fato de ele ter passado uma semana sem ter faltado a um só dia de trabalho...

Quando não havia menções à corrupção do governo JK, especialmente com relação às obras de Brasília, nem à vida selvagem, que seria a marca do Planalto Central do país, podia-se notar aqui e ali, raramente, alusões à possibilidade de se ganhar dinheiro com aquele empreendimento, comprando ou ganhando terras. Há uma comédia musicada que trata, mesmo de passagem, especificamente da especulação imobiliária. Trata-se de *Esse milhão é meu* (R. J., Atlântida, 1958, C. Manga). Oscarito, o protagonista, interpreta um funcionário público exemplar – e por isso desprezado por sua esposa (Margot Louro) – que, de uma hora para outra, recebe um prêmio vultuoso em sua repartição por não ter faltado um dia de trabalho durante uma semana. Levando uma vida modesta, alojado em um quarto na casa dos sogros, ele jamais pensara em planejar algo se ficasse rico, o que aconteceu assim sem esforço. Em dúvida sobre as melhores aplicações para aquele dinheiro, ele ouve de uma cantora de boate (Sônia Mamede), com quem se envolve, o conselho para comprar terrenos em Brasília. Uma frase dessas em um filme hoje seria um puro *merchandising* e, na época, poder-se-ia pensar assim se tal prática já tivesse se incorporado à indústria cultural brasileira na ocasião. Na realidade mais imediata, o governo acreditava que a venda de terrenos em Brasília seria uma das fontes de recursos para as obras de construção civil, sendo, para isso, feita uma intensa campanha por todo o País. O seu cartaz mais divulgado tinha esse texto: “Garanta o seu lote na NOVA CAPITAL. Comprando a OBRIGAÇÃO BRASÍLIA, MELHOR EMPRÊGO DE DINHEIRO que V. pode desejar!”.

O item terras também se faz presente e de modo determinante em uma das poucas manifestações mudancistas da cultura popular brasileira do período enfocado: *Samba em Brasília*, de Ataulfo Alves, lançado no Carnaval de 1957, por sinal, mesma data da estreia de *Metido a bacana*. Essa canção se inicia revelando a postura do seu narrador (“Trabalhador, eu sei que sou!”) e busca garantir logo de saída as condições para sua mudança: “Me dê um palmo de terra, doutor./ Garante a minha família que eu vou”. Não está muito claro se esse pedaço de chão é um terreno para morar ou se é terra para cultivar. De qualquer forma, naquela época, não se doava

terra naquela região, vendia-se e, para tanto, uma companhia havia sido criada para lotear a futura capital. Por isso, tivemos aquela placa de loteamento no quadro “Nova Capital” no citado filme protagonizado por Ankito. No entanto, nos versos seguintes, a dúvida relativa à ocupação daquela terra logo se dissipa: “Levo comigo Conceição e Domitília/ Violão e tamborim/ Vou fazer samba em Brasília”.

Pelo que se viu até aqui na canção *Samba em Brasília*, o seu narrador, ao contrário do que temos em dezenas de canções, não condiciona a criação delas ao nascimento ou à moradia em determinado lugar, pois essa disposição de “trabalhador”, associada a um talento, pode criar sambas em qualquer lugar. No entanto, não deixar de saudar o lugar onde mora: “Parto, saudoso, do meu Rio de Janeiro/ Mas eu vou ficar famoso,/ Lá serei o primeiro”. É claro que o compositor havia de arranjar uma rima para Janeiro, mas, no ano de lançamento desse samba, ele não teria mais nenhuma chance de ser rigorosamente o primeiro em Brasília, pois, a Brasília real, de 1957, já contava com mais de 12.700 moradores, os “candangos”.

O fato é que a canção *Samba em Brasília*, como afirmamos acima, era o lado JK de uma polêmica generalizada sobre a mudança da capital do país, discussão que começara no Congresso Nacional, mas que de lá transbordava, envolvendo formadores de opinião, revistógrafos, cineastas, poetas e compositores. A composição do mineiro Ataulfo era uma das raras peças remando a favor da corrente... presidencial.

O sorriso de JK: malícia, carisma ou dissimulação?

Entre as sátiras veiculadas durante o governo JK não faltaram também aquelas relativas ao seu perfil pessoal e político, críticas essas, na maioria das vezes, associadas ao seu sorriso, que traduziria carisma, malícia ou dissimulação conforme o humorista ou político de oposição. Em janeiro de 1960, estreia a chanchada *Marido de mulher boa* (R. J., 1960, J. B. Tanko), com Zé Trindade no papel-título, em que não 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”. Por sinal, essa tirada espirituosa 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 essa que é ilustrada mais adiante pela mesma personagem quando colhe o sorriso de volta de uma abordagem: “Caiu na risada, considere-se castigada”.

O que a citada tirada do protagonista de *Marido de mulher boa* reafirma é aquilo que já havia sido também flagrado como uma característica daquele presidente em outra representação artística popular, mais precisamente o samba *Presidente bossa-nova*, lançado em 1958 por Juca Chaves, que assim se inicia: “Bossa-nova mesmo é ser presidente/ Desta terra descoberta por Cabral/ Para tanto basta ser, tão simplesmente/

Simpático, risonho, original”. Ainda a propósito do que a blague sobre o sorriso de JK representa, vale a pena essa observação, produzida a respeito de outro contexto: “Para seduzir, para persuadir, é preciso fazer rir” (Minois, 2003:385). As duas peças acima são ainda exemplos de um procedimento que a história contemporânea registra desde o século XIX, a sátira política: “Os debates parlamentares, o início da democracia e a liberdade de imprensa criam as condições ideais para um grande debate de ideias em que a ironia é chamada a desempenhar um papel essencial” (Minois, 2003:482). “O perfil político de Juscelino Kubitschek, desenhado pela má vontade dos adversários, era tão parecido com ele que acabou virando elogio”. Esse perfil teria se popularizado quando ele assumira o governo de Minas, em 1951, “inventando o estilo alegre de governar. Foi o atestado da eterna juventude do homem público, que não tinha medo de exibir numa gargalhada a satisfação por suas realizações”. Dessa forma, o jornalista Wilson Figueiredo (2005:13) qualifica esse traço de JK, o que, para ele, aquele jeito de ser era “o atestado da eterna juventude do homem público, que não tinha medo de exibir numa gargalhada a satisfação por suas realizações”.

A canção satírica de Juca Chaves traz ainda mais elementos para o que se discute nesse texto. Após acentuar traços do carisma de JK, prossegue o samba ácido: “Depois de desfrutar da maravilha/ De ser o presidente do Brasil/ Voar da Velhacap pra Brasília/ Ver Alvorada e voar de volta ao Rio”. A Belacap, surgida na cultura popular carioca tão logo foi criada a autarquia federal Novacap, aqui é desqualificada sumariamente pelo envelhecimento, tido como dado de feiura. Velhacap também era a denominação do acampamento central da autarquia Novacap em Brasília. E continua o samba: “Voar, voar, voar, voar./ Voar pra bem distante/ Até Versalhes, onde duas mineirinhas/ Valsinhas/ Dançam como debutante”. Dança e valsa ainda se referem indiretamente a JK, conhecido como um “pé-de-valsa”, expressão presente em uma quadra do humorista Celius Aulices em *Binômio*: “Brasil, seu triste destino/ Ainda é o mesmo penar:/ Com o pé-de-valsa do Juscelino/ Ou o pé-de-cabra do Adhemar”. A canção de Juca Chaves se encerra celebrando de forma ácida o que ele considera um modo de vida, um jeito de ser de um mandatário, que, por sua verve, dever ser criticado: “Isto é viver como se aprova/ É ser um presidente bossa-nova/ Bossa-nova, muito nova/ Nova mesmo/ Ultra nova”. A sátira de Juca Chaves, que ficou retida na Censura Federal por um bom tempo, talvez tenha se diluído na mídia diante das estratégias de comunicação desenvolvidas pelo governo JK e pela autarquia Novacap já naquele ano. Um passo importante nesse sentido era a inauguração da Rádio Nacional de Brasília, em maio, que possibilitava a transmissão dos discursos diretamente do presidente diretamente dos canteiros de obras.

Em algumas dessas comédias cariocas, quando não se fazia menção à corrupção de JK ou na construção de Brasília, havia menções sobre uma excepcional vivacidade dos mineiros, como se tem em duas sequências de *O batedor de carteiras* (R. J., Cinedistri, 1958, E. Ramos). O protagonista, Mão Leve (Zé Trindade), se

aproxima da plataforma de desembarque da estação Central do Brasil e aborda uma mulher (Nancy Wanderley). Imediatamente, Mão Leve se identifica como mineiro e, de pronto, se oferece para arranjar uma “nomeação” tão logo a aborda. O fato desse falecido ator baiano se identificar como mineiro nessa narrativa já deve ter provocado de saída alguns risos no (seu) público cativo de rádio e teatro de revista em que marcou figura como o “baianinho”. Essa identificação e essa sugestão de prestígio servem tão somente para estimular no espectador, especialmente aquele de 1958, associações com figuras de mineiros poderosos, como Juscelino Kubitschek, Negrão de Lima, na época, governador do então Distrito Federal e ex-ministro da Justiça e das Relações Exteriores e o responsável pela construção de Brasília, deputado federal (PSD-MG) Israel Pinheiro.

Em 1960, ano em que Brasília é inaugurada, a piada de Mão Leve com relação a prestígio de mineiros ainda conseguia emplacar um número musical totalmente deslocado da diegese na comédia musicada *Vai que é mole!* (R. J., H. Richers, 1960, J. B. Tanko). O cantor Luís Wanderley surge de uma hora para outra numa recepção de granfinos e interpreta, com uma coreografia simulando uma pessoa com descontrolo de movimentos, o seguinte: “Quem pensar que o mineiro é bobo/ Vai cair na boca do lobo (bis).//As coisas boas que o mineiro inventa/ Ninguém comenta, todo mundo esconde./ Só sabem dizer que o mineiro// Foi pro Rio de Janeiro comprar um bonde”. Em seguida, o canto de ressentimento se apoia na História do Brasil: “Salve Belo Horizonte/ Salve Minas Gerais/ Que já deu três presidentes/ E pode dar muito mais”. E finaliza com um julgamento: “Quando vejo um cabra/ Falar mal de mineiro/ Ele pode ser brasileiro. Mas não é do bom”.

Considerações finais

Os parágrafos iniciais desse texto sinalizam um modo de comportamento social que ficou atrelado a uma *persona* política brasileira. Porém, se eles são paradigmas inquestionáveis de um bom humor por parte de JK, muito do que se produziu em troca durante o seu mandato como presidente pode ser considerado como exemplos de mau humor, quando não são peças de puro sarcasmo. Essa crítica se acentua em torno do projeto e da construção de Brasília, temas que foram repercutidos na comédia musicada carioca, a chanchada, e em sambas e marchinhas carnavalescas, focos de nosso interesse. Ao tempo em que se associava a Brasília (a Novacap), um futuro, havia um movimento reativo em exaltar as qualidades da Belacap, o Rio de Janeiro. Então, chanchadas e canções populares passavam a mediar com frequência e humor algumas representações da capital que se construía diante da capital que se despedia dessa função, ocupada desde 1763.

O empenho que tivemos acima em fornecer alguns dados adicionais para a contextualização do humor presente nos filmes de nossa amostra é um dos resul-

tados do entendimento que “o nexu entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório, nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri. A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal” (Propp, 1992:24). Argumento semelhante ao defendido pelo filósofo Henri Bergson (1993:20), quando afirma que o riso é sempre a manifestação de um grupo, pois para se compreender o riso “é preciso localizá-lo no seu meio natural, que é a sociedade”, acrescentando que o riso “deve preencher certas exigências da vida em comum, o riso deve ter uma função social”, que é a sua “função útil”.

Referindo-se especificamente a esse ciclo do cinema brasileiro, o sociólogo Miguel Chaia (1980:103) defende o argumento de que, numa sociedade em mudança, como essa que se flagra entre a morte de Getúlio Vargas e o governo JK, onde está se desenvolvendo o modo de produção capitalista, tanto a comédia quanto a sátira – uma vez que a chanchada “rasga e permite aflorar o veio cômico-caricatural como forma de expressão cinematográfica” – poderiam vir a se constituírem na “mais adequada forma de expressão para o entendimento de determinados grupos sociais, aqueles que geralmente ocupam os interstícios da sociedade”. A essa observação, gostaríamos de acrescentar essa do crítico literário Flávio Kothe (1987:44) de que, se a sátira é uma espécie de “vingança dos fracos” que tende a se voltar contra os poderosos do momento”, ela somente se torna possível “na proporção em que estes fracos não são fracos, e isto tanto no conteúdo satirizado quanto na forma pela qual isso pode ser levado à população em geral ou a certos grupos”.

Esperamos, no mínimo, ter evidenciado uma breve demonstração da função social do humor como um instrumento de crítica política na história, como um instrumento de intervenção política em obras de duas manifestações de nossa cultura de massa nos “anos JK” – a comédia musicada carioca e a música popular, principalmente através de marchinhas carnavalescas e sambas de todos os tipos –, bem como as posições de parte da mídia impressa carioca. É claro que outro recorte poderia ser produzido – sobre os que estavam a favor –, mas isso não nos interessava, principalmente pelo fato disso ter sido minoritário e mesmo porque o seu registro somente se dá meses antes da inauguração de Brasília.

Faltou dizer: para que todo esse humor acima tratado fosse possível, pelo menos em um aspecto, não poderia haver crítica a JK. Havia liberdade de expressão no Brasil durante o seu governo.

Júlio César Lobo
Professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Referências bibliográficas

- BERGSON, H. *O riso*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- BURKE, P. *Testemunha ocular*. Bauru: EDUSC, 2004.
- FIGUEIREDO, W. O Brasil de Juscelino. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 2, nº 23, set.2005, p.12-13.
- GARDIES, R. (Org.) *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.
- KOTHE, F. *O herói*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LAGNY, M. Escrita fílmica e leitura da história. *Cad. de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 10 (1):19-37, 2000.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Edunesp, 2003.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- TEIXEIRA, L. G. *Sentidos do humor, trapagens da razão*. Rio de Janeiro: FCRB, 2005.

Recebido em setembro de 2012

Aceito em outubro de 2012

Resumo

Esse ensaio busca reconstituir, analisando, parte das manifestações da cultura brasileira, mais propriamente a comédia musicada carioca, dialogando com a música popular e com editoriais de jornais cariocas, a respeito da mudança da nossa Capital Federal na segunda metade dos anos 1950, tanto no que diz respeito aos mudancistas quanto com referência aos antimudancistas.

Palavras-chave

Cinema e História; Cinema brasileiro e música popular; Cinema, política e humor.

Abstract

The Brazilian slapstick and the construction of Brasilia: an utopia and several satires

This essay seeks to reconstruct, analyze, part of the manifestations of Brazilian culture, more specifically the Rio comedy to music, talking with popular music and newspaper editorials Rio, about the change in our Federal Capital in the second half of the 1950s, both in as regards mudancistas and with reference to antimudancistas.

Keywords

Cinema and History; Brazilian cinema and popular music; Cinema, politics and humour.