

Samba em Brasília: uma utopia conservadora dos anos 50

Mônica Almeida Kornis
(CPDOC/FGV)

A utopia de construção de uma nova sociedade e a esperança de transformação social contida em propostas e discursos ao longo dos anos 50 teve uma de suas materializações no projeto de construção de uma nova capital para o país, Brasília, transformada em símbolo de modernidade. Meta-síntese do Plano de Metas lançado pelo presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) no interior de uma política desenvolvimentista, Brasília trazia na sua construção arquitetônica a consagração da arquitetura moderna brasileira concebida por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que privilegiava a adoção de uma racionalidade modernizadora na organização do espaço social. Renovação política e arquitetônica fundiam-se assim no projeto de Brasília.

As “chanchadas”, filmes que mesclavam comédia e musical, com grande sucesso popular e um dos fortes braços da indústria cultural dos anos 50, dominavam a produção cinematográfica da época, com um repertório intimamente ligado às questões do cotidiano, remetendo-se portanto ao ideário contido no projeto desenvolvimentista. Criticada pelos realizadores e adeptos do cinema moderno brasileiro nascente nos anos 50 cuja preocupação era a de registrar os problemas e as desigualdades sociais da nossa realidade, a chanchada passou a ser resgatada e valorizada anos mais tarde pelo fato de se constituir como um cinema tipicamente voltado para o gosto popular - distinto nestes termos do modelo dominante do cinema norte-americano – apoiado com um humor irreverente na sátira do cotidiano e na crítica social.

Nosso objetivo aqui é o de investigar o significado de um dos títulos dessa produção cinematográfica em termos de construção de um imaginário e de uma identidade de nação num momento histórico no qual o projeto utópico em torno da construção de Brasília se firma. E analisar em última instância de que forma essa construção narrativa, com extenso repertório de sátira social e intimamente referenciada àquele momento, mas dentro dos parâmetros e limites daquele segmento da indústria do entretenimento, torna-se documento histórico, posto que analisado criticamente.

Examinaremos aqui o filme *Samba em Brasília*, com direção de Watson Macedo - um dos grandes nomes da chanchada - e produção de Oswaldo Massaini, realizado e exibido em 1960, ano de inauguração da nova capital e momento de descenso desse tipo de produção cinematográfica, já em franca concorrência com a televisão. Certamente um título menor dessa filmografia, além de pouco contemplado por sua bibliografia, o filme recebeu na época uma crítica contundente no jornal carioca *Correio da Manhã* (01/10/1960) que o acusava de oportunista, por utilizar-se da recém-criada Brasília como chamariz para repetir antigas fórmulas do gênero. A referência a Brasília pode ser considerada de fato um apêndice – e nesse sentido podemos entender o elemento

oportunismo – mas sua inserção na narrativa ficcional a reveste de um sentido que merece ser analisada, na perspectiva de estudos críticos que pretendam analisar a relação entre formas culturais e contexto histórico. Não há certamente no filme uma irreverência típica dos melhores momentos da chanchada e as situações cômicas de fato parecem repetir velhas fórmulas. Nosso objetivo contudo é examinar como o filme representa aquela conjuntura histórica e se apropria da utopia de construção de uma nova sociedade, aqui simbolizada grosso modo por Brasília. Em última instância, trata-se de investigar como a indústria do entretenimento aporta novos significados para um momento da história recente do país cujo espírito do novo estava simbolizado por Brasília.

No interior de uma narrativa que polariza o mundo dos ricos e o mundo dos pobres desenvolve-se a trama central do filme que tem na atriz Eliana, uma das maiores estrelas das chanchadas, sua personagem principal. No papel de Teresa, protagoniza uma ambiciosa porta bandeira que ama o samba mas que sonha em subir na vida. A oportunidade se abre quando se torna por acaso cozinheira de uma família burguesa cujo filho Ricardo por ela se apaixona. Após algumas dificuldades em ser aceita pelos patrões, apesar de encantar a todos os homens da casa, reverte um plano que visava desmascará-la em festa que reúne gente importante da sociedade carioca. Ela passa a ser acolhida, seduzindo a todos por sua vivacidade e sobretudo pelo número musical que apresenta – cujo cenário e tema musical é Brasília - garantindo aos donos da casa a presença em todas as colunas sociais. A ligação com o morro e sobretudo com a escola de samba da qual é a passista pesa contudo mais forte, quando a escola é impedida de desfilar por não ter porta-bandeira. Por pressão do agora noivo Ricardo, ela há de optar entre duas situações que se colocam na diegese como irremediavelmente distintas: ou a vida abastada ou o morro e o samba. Teresa desiste de uma nova vida de rica para voltar ao morro e desfilar no concurso de escola de samba.

Todas as características já apontadas por estudiosos da chanchada (1) estão ali presentes: o mundo dos pobres, composto por empregados domésticos, habitantes do morro, sambistas e trabalhadores em geral e o mundo dos ricos, moradores em mansões debruçadas sobre cartões-postais da paisagem carioca, por vezes eruditos, mas invariavelmente fúteis, oportunistas que vivem do tráfico de influências e réfens do colunismo social. O humor e a crítica social localizam-se exclusivamente no mundo dos ricos, ou na dinâmica de suas casas juntamente com seus empregados, mas nunca no morro, onde a vida simples, coletiva e digna é a tônica. Nesse quadro, os cenários referenciados exclusivamente ao mundo dos pobres e dos ricos, a trilha sonora e as inserções de cenas musicais ao longo da narrativa se revestem de grande importância na definição da própria estrutura polarizadora da construção ficcional por se constituírem como elementos fundamentais na demarcação dos diferentes mundos. A representação do morro no filme merece contudo uma atenção particular, considerando a recorrente presença daquele cenário não só

em grande número de chanchadas, mas também no cinema que se gestava naquela época, sob a inspiração do neo-realismo italiano – vide *Rio 40º graus* e *Rio Zona Norte*, de Néelson Pereira dos Santos (2) - apesar das distintas propostas já esquematicamente apontadas. Ambos dialogam contudo com o universo popular.

Em *Samba em Brasília*, o caráter nacionalista e a identificação simbólica com a modernidade se faz presente no próprio título do filme, além da evocação do caráter popular na referência àquele gênero musical. Da mesma forma, o cartaz de divulgação do filme coloca em primeiro plano a porta bandeira com indumentária de nobre, e ao fundo as monumentais linhas arquitetônicas do Palácio da Alvorada, reiterando a fusão popular- nacional-moderno.

As seqüências de abertura do filme identificam situações e os universos tipicamente privilegiados pela chanchada: o samba no morro e a casa dos ricos. O filme tem início com um ensaio de escola de samba e a letra do samba, que em seu refrão evoca “Brasil, Brasil, Brasil”, reitera o compromisso com a expressão da nacionalidade já em suas primeiras cenas. A primeira seqüência anuncia o conflito entre duas porta-bandeiras, Teresa e Ivete, e a certeza do compositor Valdo, apaixonado por Teresa, de que ela sairá vitoriosa. As referências ao universo do samba no morro se fazem presentes com a preparação de fantasias para o desfile, e a singeleza daquele cenário é expressa pela presença de crianças e de cachorros, personagens anônimos que compõem uma descrição superficial daquele espaço em todas as cenas nos quais é apresentado ao longo da narrativa. A ambição social demonstrada Teresa é anunciada a seguir, quando sua mãe lhe conta que irá visitar a irmã adoentada, na casa dos ricos em que trabalha como empregada doméstica.

Já numa perspectiva de polarização da narrativa, é apresentada a casa na qual trabalha a tia de Teresa, durante os preparativos para recepção do filho pianista, de volta da Europa. Na realidade, esse primeiro momento no universo dos patrões ocorre na cozinha da casa, um dos espaços privilegiados no filme para cenas de humor, com disputas e desentendimentos entre os empregados, e a diferença entre patrões e empregados é revelada, pela primeira vez entre tantas outras, pela comida: a empregada critica salgadinhos e diz preferir muqueca com água de coco, prato de raízes nacionais. Há nestas cenas a primeira referência a Brasília, que parte da mesma empregada em sua crítica ao açougueiro e ao colega de trabalho ao bradar seu desejo de “ir para Brasília, pois lá há respeito”. O oportunismo que pode estar contido na inserção desta fala não deve contudo ofuscar o fato de caber a um empregado na narrativa – um pobre portanto – resgatar um comportamento ético e além disso identificá-lo à nova capital do país, numa postura idealizada em relação a Brasília. O retrato dos patrões se faz nesse contexto na rápida presença do patrão na cozinha demonstrando atenção para com a velha empregada, enquanto sua esposa Eugenia mostra sua obsessão por constar nas colunas sociais.

A representação mais detalhada do morro surge a seguir, tendo como ação principal Teresa preparando feijoada, outro prato nacional, quando mais uma vez, a alimentação reforça as diferenças entre os ricos e os pobres. A descrição da vida no morro é quase naturalista, como que um quadro fixo nos quais se percebe elementos referidos a uma vida simples, harmônica, humilde e feliz, cujos personagens anônimos possuem papéis bem definidos: tendo o samba como fundo musical, homens tocam instrumentos, meninos empinam pipa, mulheres lavam roupa, cachorros perambulam, enquanto Teresa também se ocupa da alimentação das galinhas. A chamada romantização do popular, expressão utilizada por Ivana Bentes (3), se aplica plenamente à caracterização destas cenas se atentarmos para a composição do cenário apresentado de forma *naïf* numa sucessão de planos fixos, pano de fundo para a movimentação de Teresa. Não há o intuito de descrever a precária vida no morro: pelo contrário, ele é cenário das virtudes de sua gente.

A ação terá seu desenvolvimento a partir do momento em que, decidida a trabalhar de cozinheira para substituir a tia adoentada, Teresa ingressa no mundo dos ricos. A demonstração de sua alegria é centrada em sua expressão, e não há um tratamento crítico de sua ambição. Antes de a ação voltar-se para a casa dos patrões, a câmera revela o morro em plano fixo, evocado de forma bucólica através de crianças que brincam comportadamente, como que preparando a passagem para um novo cenário na vida de Teresa, e demarcando suas diferenças.

A presença de Teresa como cozinheira na casa de uma família rica é marcada por uma sucessão de peripécias, que culminará no noivado com Ricardo, filho de seus patrões. Quatro momentos são marcantes no desenvolvimento da narrativa: a estratégia de Teresa na conquista de seus patrões; sua aproximação com Ricardo e abandono progressivo do morro; sua aceitação na sociedade consagrada em número musical, e o desencadear de um crise na escola de samba que a exclui de concurso, fato que prepara o momento do desenlace. Em meio à narrativa cujo conflito se fundamenta na oposição entre o mundo dos ricos e o dos pobres, aprofunda-se um conjunto de elementos de idealização da vida no morro que se afirma como espaço de autenticidade e virtude em contraposição ao hipócrita e fútil mundo burguês, satirizado a todo o momento e tendo no personagem de Teresa o elemento condutor e por vezes revelador dessa questão.

Cabe a ela o toque popular nos preparativos de festa na casa dos ricos ao apimentar em excesso os salgadinhos. Após cenas de humor na cozinha e na sala culminando com a retirada de todos os convidados mortos de sede, Teresa surpreendentemente tem seu emprego garantido por intervenção do patrão e de seu filho, que simpatizam com a nova e bela empregada, e posteriormente por ter a cumplicidade da patroa que lhe introduz na macumba – mais um elemento identificado com o universo popular - para que saia nas colunas sociais como uma das “dez mais”. O cenário do Rio de Janeiro é registrado pela primeira vez no filme, com a imagem do Pão-de-Açúcar ao fundo da varanda, palco para a apresentação de cena musical do filme. A afirmação dos

vínculos de Teresa com um novo universo fica patente na seqüência posterior em que Teresa, em dia de folga no morro, conversa com seu admirador, o compositor Valdo, sobre suas aspirações. Mais uma vez o morro bucólico reaparece em planos fixos que revelam a simplicidade das casas, as lavadeiras e costureiras trabalhando em suas casas, as crianças empinando pipa, e Teresa demonstra sua ascendência no local ao apartar crianças que começam a brigar. Em diálogo entre Teresa e Valdo, num ponto do morro cuja vista é a cidade do Rio de Janeiro – agora em tomada bem mais distante, delimitando assim o lugar do morro na cidade - há um embate entre os dois mundos: enquanto ele valoriza o morro pela beleza da situação geográfica e por existir ali uma vida mais unida e feliz, ela afirma seu ímpeto individualista de querer conforto, do seu desejo de vencer na vida, pois já se considera feliz. Não há novamente uma crítica em direção às ambições de Teresa: pelo contrário, ela é tratada como uma pessoa boa e singela, e prova disso é o carinho pelo cachorro que acaricia.

O corte para a casa dos ricos revela a expectativa de patrões e empregados em torno da chegada de Teresa. Há um tratamento cômico no cortejo dos homens à nova empregada, e as diferenças entre os dois mundos revelam novos ângulos. Em conversa na cozinha com Ricardo, Teresa mostra seu estranhamento no manejo de aparelho eletrodoméstico – isto é, com um bem moderno e inacessível ao povo – e lhe conta sobre a vida no morro: cita a escola de samba, a batucada, o jogo de bolinha de gude, a pipa. Reitera assim em palavras uma visualidade já apontada nas cenas anteriores. Em nova cena no morro, Valdo revela a Teresa as possibilidades de mudar de vida pois gravadora pretende lançar disco com suas composições, acirrando a discreta disputa entre o amor verdadeiro de Valdo e a corte de Ricardo. Por outro lado as situações cômicas prosseguem na mansão, quando a esperta Teresa domina a cena, colocando pai e filho frente a frente num encontro que em princípio seria a sós com ela, e promovendo sessão de despachos de macumba com a patroa, aos quais se agregam os demais empregados da casa.

O momento de aproximação entre Teresa e Ricardo altera a relação da empregada com ambos os mundos. O fundo musical passa a ser da música tema *Samba em Brasília*, identificada desta forma com a ascensão social de Teresa. No morro passa a ser considerada como metida a grã-fina, não prepara a feijoada de domingo, e não se interessa pelo fato de Valdo vir a ter sua música gravada. A indiferença para com o morro é marcada quando, após um passeio em carro conversível pelos cenários-símbolos da cidade do Rio de Janeiro e tendo novamente como fundo a música tema, Teresa acaba cedendo ao pedido de Ricardo para que não volte ao morro, faltando assim ao ensaio de porta-bandeira.

Sem Teresa, o morro fica triste: não há som, as crianças não brincam e cena musical evoca tristeza e separação. Na mansão, Teresa recusa suborno da patroa para afastá-la do filho, e revela que só não se casou ainda com Ricardo por não ter ainda certeza se o ama. O desejo de ascensão

social em Teresa não se configura assim como um gesto hipócrita, pois reitera as suas virtudes, ao contrário das tentativas de uma pretendente de Ricardo, cuja mãe Beatriz insiste para que o casamento da filha venha a salvar a família em momento de decadência financeira.

O plano de desmascarar Teresa é sugerido exatamente por Beatriz, com o apoio de sua filha Virgínia, agora transformadas em vilãs. Sugerem aos patrões de Teresa que dêem uma festa para apresentá-la à sociedade e se oferecem para preparar tudo, aparentemente para impedir que saibam que Ricardo namora cozinheira, mas no fundo com a intenção de ridicularizá-la, e por extensão a seus pais. Ricardo convida Teresa para restaurante e comunica a decisão dos pais, e a cena musical apresentada no local revela a situação que passa a ter a favela no mundo de Teresa: uma maquete de favela, não mais o cenário real, e a música evoca igualmente uma idealização do morro no refrão “pintem a favela, façam da favela a miséria colorida”.

A seqüência da festa para a apresentação de Teresa é sem dúvida o ponto alto do filme do ponto de vista da representação da conjuntura histórica em seus múltiplos aspectos. É ainda nesse momento que Brasília se apresenta como cenário do número musical acompanhado pela canção tema *Samba em Brasília*, pela primeira vez cantada. Demonstrando mais uma vez sua esperteza ao se dar conta de que está sendo vestida como uma palhaça, Teresa reverte a situação, troca de roupa e se apresenta elegantemente trajada, encantando a todos ao descer hollywoodianamente as escadas da mansão. Diante de uma sabatina provocada por convidados de Virgínia e Beatriz, Teresa faz sucesso ao revelar-se sagaz, num gesto que a coloca como defensora do nacional, do moderno e do novo, o que a todos encanta. É então Teresa que no ápice de seu processo de ascensão social estabelece uma ponte com todos os elementos de modernidade daquele momento histórico. Diante de perguntas sobre Paris e Londres, ela questiona se alguém já foi a Brasília, esta sim uma novidade, da mesma forma que escapa de uma seleção de nomes da música clássica ao afirmar que prefere a bossa-nova, encantando o colunista social.

Ao solicitar um samba “bem brasileiro” ao compositor Bené Nunes – autor de *Samba em Brasília* - Teresa dá início à apresentação musical juntamente com assistas e bateria sobre as formas arquitetônicas de Brasília. Opera-se nestas cenas uma integração entre o morro e a burguesia, num momento de síntese triunfal do popular, do nacional e do moderno. Há uma correspondência entre imagem e som neste instante apoteótico, como comprovam seus versos: “Do Planalto de Brasília, vou mostrar ao mundo inteiro, o sabor verde-amarelo, do meu samba brasileiro. Gente pobre, gente rica, todos vão candangar(sic)... Palácio da Alvorada, bossa-nova de uma nova Canaã, Brasil que trabalha, Brasil de amanhã. Retrato do Brasil, o Brasil de JK, quando o povo vibrou, o gigante acordou, nunca mais vou virar”. Brasília transforma-se na diegese no centro da nação, como elemento integrador de todos os brasileiros. Há uma interação entre povo e arquitetura, expressão de um projeto político identificado com o governo Kubitschek, no destaque

às linhas da rampa do Palácio do Planalto, do Congresso Nacional e do Palácio da Alvorada, sobre as quais deslizam passistas com berimbaus e tamborins, onde sambam e jogam capoeira, além da presença dos passistas-candangos, os humildes e homenageados construtores de Brasília. A nova capital é contudo exclusivamente um cenário na construção ficcional, que a todos anima mas que não opera nenhum tipo de transformação social. Ser brasileiro torna-se exclusivamente um sucesso para todos: para Teresa e sua gente do morro, que festeja o fato de terem participado da festa, e para seus patrões que serão saudados pela imprensa como promotores de um “original party que teve um cunho nacionalista e 100% brasileiro”.

A narrativa tem seu ponto de inflexão e prepara o momento de seu desenlace e de retorno ao *status quo* – nos moldes do cinema narrativo norte-americano - no momento em que Teresa toma conhecimento que a escola não irá desfilar por estar sem porta-bandeira face à desistência da ressentida Ivete. Teresa já se sensibilizara na cena anterior ao assistir na televisão Valdo como intérprete de composição de sua autoria que fala em solidão e abandono. Sua decisão de desfilar não é aceita por Ricardo, reinstaurando nesse momento a diferença entre seus mundos. Ao demonstrar afeto pela gente da favela, solidária com sua vida de miséria e de sofrimento que vibra ao ver a escola desfilar, Teresa identifica no morro o locus dos valores genuínos, evocando-o como uma família, distante do mundo do conforto e das jóias que ela em algum momento almejou.

Seu retorno ao morro é anunciado de forma triunfal pelo som e por um tratamento visual de uma sucessão de planos com *closes* em *contre-plongée* em Teresa e nas crianças, até então inéditos na narrativa, e que marcam a força da ligação de Teresa com esse universo, identificado como puro e verdadeiro pelos primeiros personagens que a vêem chegar – o cachorro e as próprias crianças. Sua volta possibilita que a escola se inscreva e participe do concurso. Após cena longa do desfile tendo a frente Teresa e Valdo, e em seguida o anúncio da vitória da escola, Ricardo sai para baile com Virgínia, como que selando o fim definitivo com Teresa. O filme termina com um plano geral do desfile da vitória, sendo o samba o elemento que fecha a narrativa, da mesma forma que a iniciara.

A sociedade integrada em Brasília se esvai, há uma volta ao mundo não sonhado por Brasília, o das diferenças sociais. O retorno se faz pelo imperativo de promover a felicidade dos pobres, e unir-se a eles nesse sentimento. Não há uma incompatibilidade com a vida burguesa, mas sim a impossibilidade de viver distante dos valores autênticos e puros que se encontram no morro. Não há assim uma transformação no movimento de ascensão social promovido por Teresa, mas um retorno ao *status quo* como um dado inerente à sua existência. Não houve maldade na heroína Teresa. Mais do que virtudes, ela encontra no morro uma gente sofrida que só é feliz no carnaval. O popular é vencedor, não como elemento de transformação social, mas como retorno aos velhos sonhos de ver sua escola de samba vencer o concurso no carnaval. Ao lhe ser dado o poder da

escolha, Teresa opta pelo seu mundo, o dos pobres, com o qual se identifica. Não se consolida assim no filme a utopia de construção de uma nova sociedade: há um retorno à estaca zero.

NOTAS

(1) Em particular, os trabalhos de João Luiz Vieira, Sérgio Augusto, Rosângela de Oliveira Dias, Afrânio Catani e José I. de Melo Souza.

(2) Para uma análise detalhada sobre essa questão, ver Mariarosaria Fabris. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo, Edusp, 1994.

(3) “Retóricas do nacional e do popular” in *Cinemas*, n.26, nov/dez 2000.