

*Risos de muitos sotaques:
o humorismo no rádio paulistano (1930-50)*



Adoniran Barbosa nos estúdios da Rádio Record. Fotografia, 1960.

Geni Rosa Duarte

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora do Departamento de História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), Campus de Marechal Cândido Rondon. Co-organizadora de *História, práticas culturais e identidades: abordagens e perspectivas teórico-metodológicas*. Cascavel: Edunioeste (no prelo). geni_rosaduarte@yahoo.com.br

Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-50)*

Geni Rosa Duarte

RESUMO

Este artigo analisa o desenvolvimento dos programas humorísticos no rádio paulista a partir dos anos 30 do século passado. Destaca as discussões sobre o humor na constituição de uma linguagem radiofônica, abarcando também o cinema, o teatro e a música popular.

PALAVRAS-CHAVE: rádio; humorismo; programas de rádio.

ABSTRACT

This article analyses the development of humorous programs on the São Paulo's radio since the thirties'. It shows the debates about humor in the development of a broadcast language, including the movies, the theater and popular music.

KEYWORDS: radio; humour; broadcasting.



Desde os primeiros anos das transmissões radiofônicas, um pequeno espaço era constantemente dedicado ao humorismo. Antes mesmos das *sketches*, popularizadas nos anos 1930, muitas vezes eram simples espaços no interior da programação em que um comediante era convidado a dizer algumas piadas, a contar algumas histórias engraçadas. Naturalmente, isso se dava dentro do espírito de improvisação que cercava toda a transmissão radiofônica, com artistas amadores ou em vias de profissionalização apresentando-se sem uma programação estruturada.

O rádio paulistano servia como meio de divulgar um anedotário popular que corria de boca em boca. Abordava aspectos do cotidiano, à medida que se direcionava claramente para o presente, para o imediato. Muitas histórias eram contadas e recontadas simplesmente mudando-se os nomes dos personagens, atribuindo-se, a uns, acontecimentos vividos ou pretensamente vividos por outros. Não havia ainda uma linguagem radiofônica para o humor estabelecida para tais apresentações. No curso desses primeiros anos, no processo de definição de formatos para a programação que era veiculada, o rádio lançou mão dos recursos que tinha à disposição nos meios artísticos urbanos, com artistas e materiais provindos dos teatros, cinemas, cafés, circos etc. Sem autonomia para grandes vôos, vigoravam a improvisação e o amadorismo, mesmo com a atuação de alguns autores e atores que já tinham adquirido em outros meios uma relativa profissionalização.

No Rio de Janeiro, a situação não era diferente. Renato Murce narrou como surgiu naquela cidade, em 1931, na Rádio Sociedade, o primeiro programa de humor, ou melhor, "o primeiro arremedo de humorismo no rádio", que "era uma pequena audição, de cerca de cinco mi-

* Estas reflexões foram desenvolvidas a partir de um capítulo da tese de doutoramento *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*, defendida em 2000, no Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP, sob orientação da Profa. Dra. Maria Odila Leite da Silva Dias.

nutos, patrocinada por uma pasta dentifrícia. Era interpretada por dois atores cômicos do teatro da época: Artur de Oliveira e Salu de Carvalho. Denominava-se *Manezinho e Quintanilha*. Os artistas batiam um papo, de cerca de três minutos, em torno de velhas anedotas trazidas do palco ou dois almanaques”.¹

Muitas intervenções se constituíam naquilo que comumente se chamava de “piadas de locutor”. Aos poucos, a programação foi se estruturando, incorporando alguns quadros e números musicais. A inserção de modas de viola e duos caipiras na programação das emissoras paulistas, já no início dos anos 1930, freqüentemente nos interstícios da apresentação de música erudita, leva-nos a considerar tais espaços como humorísticos. Isto porque as músicas caipiras tradicionais transportavam para os espaços urbanos um exotismo e um modo meio estranho de dizer as coisas comuns, passível de conduzir a um sentimento de perplexidade provocador, se não do riso, pelo menos de um sorriso irônico ou sarcástico.²

Humor à paulista: a cidade dos caipiras, dos imigrantes...

Distinguindo-se basicamente do habitante das cidades pelo modo peculiar de vestir-se, de falar — aí incluídos sotaque e vocabulário —, pela postura, por características tradicionalmente associadas a ele como personagem — inocência, lirismo, pureza de intenções —, o caipira trazido ao rádio, por si só, constituía uma crítica ao modo de vida urbano, marcado pela oposição ao modo de vida rural e identificado a artificialismo, objetividade, interesses escusos como direcionadores de condutas etc. Tal como o Zé Povo estudado por Marcos Silva³, a visibilidade do caipira na cena urbana deixava à mostra articulações explícitas com a vida social brasileira, evidenciando, ao mesmo tempo, a presença e a diferença dele nesse espaço.

Dito de outro modo, dava-se a construção de uma caricatura, de um personagem “invertido” em relação ao habitante da cidade, na boca de quem se colocavam verdades que se queria dizer. Podemos perceber essas características em algumas gravações desse período, como em *O bonde Camarão*⁴, na qual se contavam as agruras do caipira que não conseguia se adaptar a “estes bondes que (são que) nem gaiola”. O estranhamento do caipira se expressava na sua impossibilidade de utilizar devidamente [melhor que “de modo coerente”] esse meio de transporte, dentro do qual ele não conseguia se equilibrar, e nem entendia seu funcionamento: “Cheguei, abriro uma portinhola / levei um tranco, quebrei a viola / inda puis dinheiro / na caixa da esmola”.

O estranhamento também se dava com os personagens que entravam no bonde:

*Entrou um velho se faceirando / levô um tranco e foi cambeteando / beijô uma véia ,
saiu bufando / sentô de um lado e agarrô suando / pra mór de o vizinho tá catiando/
Entrou uma moça se arrequebrando / e no meu colo ela foi sentando / pra mór de o
bonde que tava andando / sem a tarzinha tá esperando / eu falo craro — eu fiquei
gostando! / Entrou um padre bem barrigudo/ levou um tranco dos bem graúdo / deu
um abraço num bigodudo / um protestante dos carrancudo — Quêê o cavaco do
batinado?*

¹ MURCE, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 34.

² A esse respeito, ver Bakhtin, que analisa a transformação do riso popular jocoso medieval à época do Renascimento. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1996, p. 33.*

³ SILVA, Marcos. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 10.

⁴ *O bonde Camarão* (Cornélio Pires e Mariano da Silva) Cornélio Pires, Mariano e Caçula. 78 rpm, Colúmbia, s/d. (provavelmente gravada e lançada entre 1929 e 1930)

⁵ Depoimento de Nicolau Tuma. Acervo do Museu de Imagem e do Sim – MIS-SP.

⁶ Revista publicada entre 1911 e 1918.

Ao final da canção, o caipira decide: “eu vou m’imbora pra minha terra / essa porquera inda vira em guerra”, terminando com a reafirmação da sua distância em relação tanto aos ícones da vida urbana como aos passageiros vítimas da máquina: “e este povo inda sobe a serra / pra mór de a Light que os dente ferra / nos passagero que grita e berra”.

Estabelecia-se uma atitude de crítica a padrões ou costumes urbanos, no caso usando a figura do caipira, mas dirigindo-se ao público da cidade. Nesse sentido, a sátira construída tinha uma direção precisa e atingia seu público de imediato. Mesmo quando a sátira não era objetivo explícito da composição do caipira, ou seja, quando a canção se dirigia a outros públicos — por exemplo, das cidades e vilas do interior do Estado —, isso não impedia que essa produção fosse veiculada no meio urbano via rádio.

No rádio, que fazia uso predominantemente da voz, tornava-se necessária a caricaturização dos tipos urbanos graças aos sotaques. Estes eram elaborados de forma a tornar prontamente distinguíveis os diferentes personagens. Tal como no desenho, que em poucos traços apreende o essencial do retratado, o sotaque radiofônico não era necessariamente aquele falado nas ruas ou nos locais de origem dos personagens, representando muito mais uma criação ou recriação.

Nicolau Tuma salientou um outro aspecto em relação à linguagem do rádio. Este não admite espaços vazios, precisa ser preenchido totalmente com palavras e outros sons que tenham relação direta com a imaginação dos ouvintes. Segundo ele, “é muito diferente a técnica de falar e escrever (...) no rádio há necessidade de uma expressão fácil, rápida (...) para que o pensamento possa ser alcançado sem necessidade de esforço por parte do ouvinte.”⁵

Frente aos muitos sotaques caricaturizados, a discussão a esse respeito tomou várias direções. Era inevitável que esse modo de falar, com a difusão de seus sotaques e suas expressões, passasse da forma oral à escrita e encontrasse seus cronistas no jornalismo ou na literatura: o português italianizado dos bairros da capital contava com Juó Bananére; o falar lusitano-carioca, com Horácio Mendes Campos e seu “caldo berde”, e assim por diante. Essas formas dialetais também eram utilizadas na constituição dos personagens no teatro de revista e mesmo no cinema falado.

Nos programas radiofônicos paulistanos que se estruturaram nos anos 1930, essa multiplicidade de sotaques conseguiu exprimir a idéia de uma cidade formada de muitos falares, de formas híbridas, de expressões intercambiadas que, não obstante, possibilitavam a comunicação.

Esses falares também tinham lugar na imprensa, principalmente nas revistas e magazines. Entre as muitas publicadas em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, destacou-se, por sua duração, *O Pirralho*⁶, sob direção de Oswald de Andrade. Entre seus colaboradores figuravam Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, com personagens como Juó Bananére, e Cornélio Pires, com suas “Cartas de um caipira”. Este último notabilizou-se como conferencista, radialista, escritor e responsável pelas gravações dos primeiros discos de música caipira.

Nesse contexto, a presença do caipira na cidade, lidando com os símbolos da civilização — como o bonde, no caso já citado —, constituía





o insólito, o inesperado, e fazia rir, tanto quanto a “banalização do moderno”, na expressão de Mônica Pimenta Velloso⁷. Da mesma maneira, na boca do habitante da zona rural colocavam-se questões relativas a disputas políticas regionais e nacionais, muitas vezes referidas especificamente ao meio urbano. Se esse personagem, por um lado, não conseguia ser a representação caricatural de todo o povo brasileiro, dadas as cisões e disputas regionalistas do período, ele podia ser tomado por um ou por alguns dos grupos em disputa como seu porta-voz. As diferentes vozes existentes na cidade se faziam ouvir principalmente por meio de pequenos jornais e revistas, caricaturando o modo de vida urbano e suas conseqüências. Portanto, não é de admirar que entre as primeiras gravações de música caipira estivessem algumas com claro dimensionamento político.

Assim, modas de viola faziam alusão às questões políticas mais atuais e abrangentes, com um sotaque e uma linguagem típicos do caipira do interior. Em *A moda da revolução*⁸, a referência é o movimento de 1924:

A revorta aqui em São Paulo / Pra mim já não foi tão bão / Pela notiça que corre / Os revortoso tem razão / Ai estou me referindo / A essa nossa situação / Só os revortoso ganhara / Ai eu pulo e rolo no chão.

A letra prossegue, contando a ocupação militar de São Paulo pelas tropas rebeldes e a retirada do general Izidoro Dias Lopes. Diante de um claro posicionamento pró-movimento, construía-se a dicotomia entre os paulistas e os mineiros e baianos, que seria repetida em outras situações, como em relação ao movimento de 1932:

Nós tinha um quarenta e dois / Que atirava noite e dia / Cada tiro que ele dava / É só mineiro que caía / E tinha um metralhador / escangaiava com quanto havia / Os mineiro com os baiano / com os paulista não podia.

A adesão e a participação no movimento armado vinculavam-se a uma expectativa de mudança que remetia às questões do regionalismo paulista e à derrota, em 1924, das forças de Izidoro, que foi atribuída a um ato de traição. Neste caso, colocar tais questões na boca (e na fala) do caipira — supostamente ingênuo, puro — permitia que se construíssem oposições que, de outro modo, não teriam tanto poder de convencimento.

É significativo, pois, que Cornélio Pires, além de ter se dedicado ao jornalismo e à divulgação da música caipira, atuasse em programa da Rádio Difusora de São Paulo, narrando “causos” e apresentando números musicais de fundo humorístico.

À procura de uma linguagem para o humor

Do teatro de revistas, o humorismo radiofônico tomou muito da sua estrutura — sem falar, evidentemente, de seus recursos humanos. Essa estruturação transparecia, por exemplo, na figura do *compère* (compadre), personagem (ou personagens, quando se tratava de duplas caipiras), que fazia a articulação entre os quadros apresentados e intercalava músicas que ligavam os diversos quadros. A partir daí, o rádio confi-

⁷ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 21.

⁸ *A moda da revolução* (Cornélio Pires e Arlindo Santana) Cornélio Pires e Arlindo Santana. 78 rpm Colúmbia, s/d (gravada e lançada provavelmente entre 1929 e 19300).

guroou um direcionamento para a sátira política, quando a situação fosse favorável a isso, além de proceder à crítica à moral e aos bons costumes. Para tanto, a figura do caipira foi essencial — com sua pretensa ingenuidade e sua pureza, representando o contraste entre o rural e o urbano — assim como as representações dos diferentes grupos de imigrantes. Logo se vê que os diversos personagens apresentados no rádio, baseados nos tipos comuns da vida da cidade, passaram a fazer parte do cotidiano da população, que repetia seus ditos e incorporava suas características.

Percebe-se ainda uma interposição de influências entre o teatro, o cinema e o rádio, ao analisarmos as trajetórias tanto de diretores como de atores. Destacamos, nesse contexto, a figura de Luiz de Barros (1893-1981), diretor de vários filmes interpretados pelo ator Genésio Arruda, famoso intérprete de caipiras também no teatro e, posteriormente, no rádio. Barros dirigiu, em 1929, o filme *Acabaram-se os otários*, no qual se retratava o encontro do caipira Bentinho Samambaia (Genésio Arruda) com o colono italiano Xixilo Spicafuoco (Tom Bill), reconstituindo-se a famosa anedota do mineiro que compra um bonde. Em *O babão*, de 1931, dirigido por ele e estrelado por Genésio Arruda, satirizava-se *O pagão*, uma produção americana. Nele, Genésio Arruda interpreta, com sotaque caipira, música composta por Francisco Mignone, assinada sob o pseudônimo Chico Bororó.

Entre os atores, vale citar o caso do artista Sebastião Arruda, que fez bastante sucesso interpretando o caipira no teatro de revista. Em 1918, ele atuou em *O curandeiro*, baseado em conto de Cornélio Pires, mas o êxito no cinema veio principalmente com *Coisas nossas* (sob a direção de Wallace Downey), que reuniu no seu elenco [trecho alterado] muitos outros artistas bem-sucedidos no rádio, como Procópio Ferreira, Paraguassu, Jayme Redondo, Arnaldo Pescuma, Gaó, Jararaca, Pilé e Helena Pinto de Carvalho. Além do mais, Sebastião Arruda participou da *troupe* montada por Cornélio Pires quando da apresentação das suas Conferências Caipiras, tendo inclusive gravado com ele vários discos.

De *Coisas nossas* participou igualmente Jararaca, componente da famosa dupla Jararaca e Ratinho, que, depois de marcar época no teatro, passou a atuar no rádio carioca. Ele tomou parte ainda no musical *Voz do Carnaval*, de 1933, dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, que revela claramente a confluência entre teatro de revistas, cinema e rádio.

Mas foram *Allô! Allô! Brasil*, de 1935, com direção de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, e *Allô! Allô! Carnaval*, dirigido por Adhemar Gonzaga no ano seguinte, que determinaram os rumos que tomariam os demais musicais e as chanchadas até o final da década de 1950. O segundo tinha no elenco vários dos mais afamados nomes do rádio e da música popular da época, como Almirante, Francisco Alves, Mário Reis, Lamartine Babo, Carmem e Aurora Miranda (que cantam a música *Cantoras do rádio*), além de Oscarito e outros mais. O enredo narra as tentativas de dois atores de conseguir empresário e local para encenar a revista de sua autoria, *Banana na terra*.

Um filme da mesma época do ciclo paulista estabelecia um paralelo significativo com *Allô! Allô! Carnaval*. Em 1935, foi lançado *Fazendo fita...*, de Eusébio Capellaro, do qual participava a dupla paulista Alvarenga e Ranchinho. Tratava-se de uma história sobre os atropelos

vivididos por uma equipe de filmagem que, no final, resolvia se internar no Sanatório do Juqueri. Para dar o toque paulista, eram apresentadas várias composições de cunho caipira, como *Vancê me disse*, *Coração*, *Boas novas* e *História de dois irmãos*.

Isso poderia apontar para uma possível divisão de temáticas entre o Rio de Janeiro e São Paulo, que permearia a produção cinematográfica e o teatro de revista, refletindo-se posteriormente no rádio. De modo geral, as produções cariocas enfocavam a cidade sob o signo da alegria, da descontração, da malandragem e do carnaval, enquanto as produções paulistas se voltavam muito mais para a cidade de tradição rural, dos muitos sotaques e dos diversos grupos de imigrantes.

Os programas humorísticos radiofônicos passaram a se distinguir também nesse aspecto. Enquanto o rádio carioca fixou-se em certos personagens-tipo, como os moradores do edifício Balança-mas-não-cai, que tanto sucesso obteve nos anos 1950, por essa época Oswaldo Molles criava seus tipos urbanos de muitas origens e de muitos sotaques dentro da proposta teatral do seu programa *História das malocas* ou *Bangalôs e malocas*. Praticamente circunscrito à cidade de São Paulo e seus arredores, o rádio paulista, nos programas humorísticos, voltava-se para a capital e seus problemas. Comparando as emissoras de São Paulo com a Nacional do Rio de Janeiro, que com seu “mar de antenas” atingia os quatro cantos do país, o radialista Henrique Lobo apontou o conhecido “provincianismo” presente na radiodifusão na capital paulista: “Chamados provincianos, realmente éramos na época, quer dizer, cuidávamos mais de São Paulo do que qualquer outra coisa; o rádio de São Paulo era um rádio paulista”. E ele o confirma citando o programa *Segunda frente sonora*, de Aloísio Silva Araújo e Manuel da Nóbrega, na Rádio Tupi:

Era programa de crítica. O estúdio da Tupi era no Sumaré e o caminho p’ra lá era de terra. Quer dizer, como [o quadro] a Cadeira de Barbeiro era feita (...) no fim a coisa era assim: — Vai pó? Ele dizia: Pó não, doutor, pó eu não quero de jeito nenhum. Não ponha pó, porque chega o do bairro. Quer dizer, o Sumaré era (...) ainda quando não chovia, chovia, era a lama, quando não chovia era o pó.⁹

Eram inevitáveis as comparações com a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que se transformou na mais potente emissora do Brasil a partir da década de 1940:

O rádio paulista era um rádio mais... mais da cidade. (...) Mas sem dúvida alguma qualquer viagensinha que a gente fizesse para o interior do Estado de São Paulo, para qualquer outro estado do Brasil, a gente percebia claramente que, à medida que se distanciava de São Paulo, o rádio paulista perdia espaço para a entrada do rádio carioca. Emissoras de ondas curtas muito potentes, a Rádio Nacional... uma programação brilhante sob todos os aspectos, uma programação variadíssima, entrava por esse interior de São Paulo, pelo interior do Brasil com uma tranqüilidade espetacular. Em qualquer cidade, no interior da Bahia, que você falasse da Rádio Record, por exemplo, ninguém saberia. Mas se você falasse em Rádio Nacional já citariam dez nomes, de cor, de programas que eles conheciam naquela cidadezinha.¹⁰

Dos programas que se tornaram muito populares no rádio paulista

⁹ Depoimento de Henrique Lobo. Acervo do Centro Cultural de São Paulo, Arquivo de Multimeios, fita nº 1578.

¹⁰ Depoimento de Randhal Juliano. Acervo do Centro Cultural de São Paulo, Arquivo de Multimeios, fita nº 1582.



¹¹ A programação radiofônica paulistana em geral caminhava nessa mesma direção, com programas de música italiana, russa, espanhola, argentina, cubana, portuguesa etc, etc... e caipira.

¹² *O rádio no Brasil* – série de programas organizados pela BBC. Collectors.

já na década de 1930, podemos citar *Cascatinha do Genaro*, da Rádio São Paulo. Nele, os tipos encarnados no teatro de revista passaram a ser retratados : o caipira, o proprietário rural vindo à cidade, o italiano, o português, o turco, o malandro, a mocinha casadoira. O programa tinha também alguns números musicais. Na verdade, era mostrada a confluência de muitos sotaques num mesmo espaço, revelando o cotidiano de uma cidade formada basicamente por imigrantes.¹¹

Nhô Totico foi um dos mais famosos humoristas do rádio, com seus programas na Rádio Cultura, nos quais fazia as vozes de todos os personagens, pelo que chegou a ser apelidado “o homem das mil vozes”. De início, o programa se chamava *Peripécias de Nhô Totico* e era apresentado ao vivo, diretamente do Parque da Água Branca, no estilo de rádio-teatro. Isso implicava um contato com o público, que passava a ser um referencial quanto ao sucesso dos programas numa época em que não se realizavam pesquisas de audiência.

Por sinal, Nhô Totico foi o grande responsável pela audiência da Rádio Cultura, uma emissora que surgira de uma brincadeira dos irmãos Fontoura, que transmitiam de uma garagem apresentando-se como “DK-I, a voz do Juqueri”. Ele chegou a ter no ar dois programas, um dedicado às crianças — *Escolinha de Dona Olinda*, às 18h30 — e outro, à noite, dirigido aos adultos, *Vila do Arrelia*. Em quadros, desfilavam tipos “étnicos” (italianos, sírios, alemães, japoneses, além de nordestinos) em situações as mais variadas, sem sonoplastia, pois era tudo feito de improviso. Os pais das crianças da “escolinha” eram os personagens do programa noturno.

A escola foi palco de diversos programas humorísticos. No Rio, Renato Murce criou, no final dos anos 1930, *Cenas escolares*, no qual o personagem central era o garoto Manduca, espevitado, bagunceiro, que fazia tudo de maneira errada. Esse programa provocou muita polêmica entre os professores cariocas e, por conta disso, o seu nome foi mudado para *Piadas do Manduca*. Em São Paulo, Randhal Juliano também apresentou a sua *Escolinha risonha e franca*.

Nhô Totico declarou que tinha cuidados muito especiais com a professora de sua “escolinha”. Deu a ela um perfil diferenciado, fazendo dela uma profissional à toda prova. Era alguém acima de qualquer suspeita: “A d. Olinda era dessas criatura que nasceram para ser professoras. Ela era professora intrínseca, de corpo e alma. Levava tudo muito a sério”, afirmou.¹²

Humor à paulista: outras vozes, outros espaços

Já nas décadas de 1940 e 1950, os programas de humorismo tendiam a uma linguagem mais radiofônica, ou seja, utilizando a voz e a sonoplastia. Mas também a forma de apresentar o humor sofreu mudanças.

Em São Paulo, destacaram-se os programas escritos e dirigidos por Oswaldo Molles, que trabalhava com o humor dentro de uma concepção de radioteatro. Eles continham textos primorosamente escritos e interpretados, bem estruturados, com um tom e uma temática bem definidos. Neles, assim como em outros programas, a exemplo de a *Escolinha risonha e franca*, de Randhal Juliano, ganhou projeção Adoniran Barbo-

sa, interpretando tipos que ficaram famosos: entre outros, o malandro Zé Cunversa, o judeu da prestação Moisés Rabinovitch, o professor de inglês Richard Morris, o galã do cinema francês Jean Rubinet e o chofer italiano Perna Fina. No entanto, a consagração viria com o personagem Charutinho no programa *História das malocas*.

Molles desenhava a cidade não a partir de arquétipos de imigrantes, e sim a partir dos seus habitantes menos característicos: pequenos funcionários, trabalhadores eventuais, desocupados, moradores dos bairros distantes. Não mais a cidade dos imigrantes, na qual o caipira era um ser estranho, mas uma cidade na qual conviviam pessoas de diferentes origens, conservando traços culturais distintos, porém irmanadas exatamente pelo tipo de vida que compartilhavam.

Isso não impedia que as visões sobre a cidade, por parte dos que faziam o rádio, fossem as mais variadas. Como depôs o radialista Randal Juliano,

Saliente-se que o Molles via a cidade sob o aspecto da favela, do bom malandro, o malandro no bom sentido. O Thalma [de Oliveira] já via São Paulo no sentido poético da cidade das tradições, da cidade dos estudantes, e queria reverter o processo (...). O centro cultural da ação é São Paulo, e ele buscava as raízes todas conhecidas através de vultos e personalidades que saíram da Faculdade de Direito (...), um estado que se adiantou no processo de libertação do país, na pregação da extinção do escravagismo e se antecipou na idade da liberdade (...) e que fez da Revolução de 9 de julho uma tentativa de redemocratização nacional.¹³

Por outro lado, Mirian Goldfeder estabeleceu comparações entre alguns aspectos dos programas humorísticos mais populares das emisoras cariocas e paulistas. Sua preocupação fundamental consistiu em “perceber o efeito de ruptura produzido pelo cômico em relação à lógica cotidiana, às normas sociais, enfim, destacar seu efeito corrosivo em relação ao sistema de valores ordenadores das relações sociais”. Privilegiando a produção humorística como “campo simbólico passível de ser penetrado por um discurso mais amplo no sentido ideológico do terno, ocupando, no entanto, um papel específico em relação aos seus efeitos sociais”¹⁴, a autora procurou atentar para os seus limites e suas aberturas no sentido de veicular um discurso mais avançado.

Ao analisar alguns programas muito populares nos anos 1950, Goldfeder situou os cariocas dentro de um referencial humorístico mais diluído quanto às suas possibilidades críticas. Neste caso estavam *PRK30*, de Castro Barbosa e Lauro Borges, *Tancredo e Trancado*, de Giuseppe Ghiaroni, e *Balança-mas-não-cai*, de Max Nunes e Haroldo Barbosa. Na capital paulista, entretanto, a autora descortinou espaços onde o humor era mais crítico, pois esse tipo de programação encontrava “um espaço de atuação em que a ruptura e a corrosão marcaram presença significativa”. Enfatizam-se aí os programas *Marmelândia*, da Rádio Tupi, *História das malocas*, da Rádio Record, e ainda *Rua do sossego*, apresentado pela Tupi, que trazia um quadro final, “Conversa secreta”, escrito e interpretado por Murilo Amorim Correia, satirizando o debate político entre Adhemar de Barros e Jânio Quadros.

Marmelândia e *Balança-mas-não-cai* eram escritos ambos por Max Nunes e Haroldo Barbosa. Mirian Goldfeder destaca que o primeiro pro-

¹³ Depoimento de Randal Juliano, *op. cit.*

¹⁴ GOLDFEDER, Mirian. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 99.



¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 103.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 104.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 109.

¹⁸ *Ver idem*.

grama, paulista, era uma sátira política, ao passo que o segundo, carioca, era marcado por um “relativo descompromisso”, talvez devido à própria censura interna da Rádio Nacional. O carioca *Tancredo e Trancado*, constituído de pequenos episódios, projetava uma visão do real com a intenção de provocar o riso, rompendo com a lógica do cotidiano, não com o sistema de valores.¹⁵

Este último programa estruturava-se em torno dos dois personagens-título, que, solicitados a solucionar alguns impasses, agiam criando outros. Tancredo era caracterizado como um sujeito cheio de defeitos: vagabundo, covarde, mentiroso, semi-analfabeto, dominado pela mulher. Goldfeder, todavia, nega que a emergência desses personagens cômicos como “anti-heróis” representasse uma quebra de valores, argumentando ainda “temas como sexo, permitidos no espaço da produção humorística, sofriam um tratamento mistificado e conservador”.¹⁶ A autora só conseguiu ver alguns efeitos corrosivos em um dos quadros do *Balança* (primo pobre/primo rico) e no *PRK30*, na medida em que este fornecia um painel anedótico do rádio, desnudando-o e, conseqüentemente, transformando-se “numa visão irônica do sistema ético-condutor do comportamento coletivo”.¹⁷

Nesse sentido, Goldfeder valorizou mais o tipo de humor difundido pelo programa *PRK30*, que caricaturizava a própria linguagem do rádio. Mas chamou a atenção para o fato de que o discurso político não recebia nenhum tipo de tratamento por parte do programa; a sátira, portanto, permanecia nos limites do mundo social.¹⁸ As perspectivas da satirização se alargavam apenas quando se manifestava uma preocupação com a introdução de elementos alienígenas na linguagem radiofônica, o que pode ser percebido em quadros como os “cursos de língua” (baseados na tradução de ditados populares: *Two bicudos don't se kissing*, por exemplo) e no “Aprendaí a falar português” (em que atuava um professor alemão contratado para ensinar, “já que o artigo estrangeiro era mais valorizado”). O mesmo acontecia nas paródias das músicas de sucesso, ou na “Hora sertaneja francesa”, em que a música regional era cantada com acento (e “vocabulário”) francês...

Podemos acrescentar que, com o desenvolvimento do rádio como veículo de comunicação que atingia cada vez mais amplos setores da população, a sátira política passou a ser feita com alguns dos elementos do rádio, como músicas mais ouvidas, propagandas e personagens. Esse foi um recurso muito utilizado pela dupla Alvarenga e Ranchinho (Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia), valendo-se tanto de canções de carnaval quanto dos *jingles* mais famosos. Citamos dois exemplos: a) Com o *jingle* sobre as “pílulas de vida do Dr. Ross”: “Plínio Salgado quando abre a voz / faz mal ao fígado de todos nós...”; b) Com a música carnavalesca *Pirata da perna de pau*: “O Prestes é o pirata da perna de pau / do olho de vidro / da cara de mau / Sua galera / tem comunistas em profusão / gente que espera / uma boa colocação / mas se um dia fechar o partido / esses mesmos comunistas dirão / gritando do alto da popa / opa! Não sou comunista, não!”

Dos programas paulistas dessa época, Goldfeder privilegiou *História das malocas*, de Oswaldo Molles, que tinha como intérprete principal Adoniran Barbosa, fazendo o papel central, o malandro Charutinho. O próprio Adoniran, em depoimento, apontou diferenças entre os progra-

mas cariocas e paulistas: no Rio “ainda eram na base da anedota, [e] aqui não, aqui é escrever, pra escrever mesmo...” Em *História das malocas*, “Molles extraía os efeitos satíricos a partir de um contraponto: os padrões valorativos da classe média eram remetidos ao espaço precário do mundo excluído e marginal”¹⁹, no interior do qual seus personagens construía uma inversão desses mesmos valores, desnudando sua condição de marginalidade e exclusão.

Um dos programas²⁰ começava com uma descrição do ambiente onde os diálogos entre os personagens se desenvolviam:

A maloca é o maior esforço que o nada já conseguiu fazer para chegar a ser casa. Um nadinha de chão batido, coberto de quase nada e um nome popular: Hotel das Estrelas. É a máquina de morar, estável e móvel, porque pode ser que a enchente, o dono do terreno, a Prefeitura, ou por qualquer outra intervenção, o maloqueiro tenha que botar a casa debaixo do braço e procurar outro pouso. E isso é feito porque a maloca, a maloca mais confortável, consta de quatro caibros, umas traves, algumas latas de banha em que se bateu até voltarem ao seu estado natural de folha. E tudo tão reduzido, que quando alguém entra, a cama sai.

Esse ambiente era habitado por Charutinho, Terezoca, Pafunça, o seu Dija, que era o Conselheiro do Morro do Piolho, o Pai Beringela, o Mata-Borrão, o Cacareco, o Tubarão... Para o radialista Djalma Amaral, em depoimento à Jovem Pan, o programa se baseava na observação da realidade social de São Paulo, de seus tipos, de sua gente, de seus problemas sociais:

Oswaldo Molles colhia aquele material todo, dentro da realidade dos fatos, porque todas aquelas histórias que surgiam não eram fictícias e sim reais. Com os passeios na favela Vergueiro e outras favelas, mesmo a do Morro do Piolho, [que] hoje não existe, mas havia essa favela, e nas andanças, Oswaldo Molles travava conhecimento com aquele pessoal humilde, e, através de pagar um aperitivo aqui outro ali, ia conversando com a turma e colhia o belíssimo material que dava aquele programa.

A visão crítica que o programa apresentava sobre a cidade tinha limites definidos. Havia uma ótica diferenciada sobre os diferentes espaços, os diferentes bairros, com seus moradores agindo quase que isoladamente, sem que se desconsiderasse uma certa solidariedade intragrupal. Havia ainda uma crítica ao consumismo, calcada em elementos trágicos e cômicos, mas ela se esgotava no lirismo de uma marginalidade desejada, nem sempre sofrida. Nesse contexto, conformismo e denúncia apareciam, por exemplo, numa fala do personagem Charutinho: “As veis a gente toma banho em bacia e se enxuga com a toalha do vento. E quando não tem água a gente se enxuga antes de tomar banho”. Ele ainda diria:

A maloca é tão pequena que a gente dorme lá dentro e tem que vir puxar o ronco aqui fora. Não cabe os dois. (...) Maloca na guerra contra os mosquitos, os mosquitos é que ganham a guerra. (...) Maloca onde a riqueza é um jacá de vazieza, uma cesta de fome, um pacote de gemido. Maloca onde as criolas usam gilete no cabelo para fazer barba na barriga dos intrometidos. (...) Maloca onde eu cresci de teimoso que sou...

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 120.

²⁰ Os textos citados foram transcritos do programa *São Paulo Agora*, por ocasião da *Semana do Rádio*. Rádio Jovem Pan, set. 1976. Acervo MIS-SP.

Num outro programa, discutia-se o que o paulistano fazia aos domingos, véspera do inevitável retorno ao trabalho. A ação deslocava-se para os diversos bairros, lidando com a especificidade dos seus moradores: nos lugares em “que nenhuma sombra de árvore mancha a atmosfera das ruas”, as crianças menores brincavam de roda, enquanto os maiores divertiam-se com o futebol, “outro tipo de divertimento nas ruas sem calçamento da Casa Verde”. Os pregões de domingo eram diferentes do habitual, não anunciando “nem peixe, nem verdura, nem jornais”. E a modorra domingueira atingia até mesmo as coisas que materializavam o trabalho diário: “no bojo das fábricas, as máquinas mortas sonham com quinze dias de ferrugem, com quinze dias de férias garantidas pelas leis trabalhistas.”

Ao marido que não conseguia ingresso para o futebol, a mulher sugeria: “ouve pelo rádio!” O domingo espalhava-se pelo Jardim da Luz, pelo Brás, “que mata o tempo descascando amendoins nas cadeiras das calçadas”, pelo Jardim América, que “comete o assassinio com mais delicadeza e bom gosto, ingerindo bebidas longas” (pausa para a propaganda do patrocinador, conhaque Montessanto), pelos subúrbios, onde “as mulheres matam o tempo fazendo sabão ou bananada, uma em cada tacho”. O funcionário público letra E, que passara o dia cuidando das crianças, dizia à mulher: “Amanhã vou descansar na repartição”. E assim por diante. Com relação a esse tipo de programa, Mirian Goldfeder conclui: “A favela apresentada como o último reduto da solidariedade social abria, paralelamente, um espaço para a discussão do ‘antitralhismo’, filosofia básica assumida por seus habitantes.”²¹

Essa temática não era exclusiva de São Paulo. A dupla paulista Alvarenga e Ranchinho, que teve atuação expressiva nos palcos e emissoras do Rio de Janeiro, repetidamente se referia à noção de trabalho de certas categorias, em especial do funcionário público, bem como a diferenciação dos conceitos de trabalho e emprego. Outro ponto bastante visado era a questão do empreguismo, com ênfase no serviço público.

De fato, muitos programas humorísticos abordavam o tema do não-trabalho, da aversão a determinadas formas de trabalho e de controle dos trabalhadores. Produzia-se quase uma desconstrução da visão de São Paulo como cidade do trabalho, na medida em que os tipos populares passavam a ser retratados em oposição à disciplinarização e ao ordenamento social vigente. Mais: descortinava-se a idéia de um mundo do trabalho que não incluía a todos, mas que, pelo contrário, possibilitava que parte da população sobrevivesse nas fimbrias do sistema, vivendo de expedientes ou de pequenos serviços, estabelecendo relações que não tinham como palco o chão da fábrica. Sua ação se dava [nos locais próximos à moradia, onde a vida seguia um outro curso. O morador proveniente da zona rural aí se integrava, ainda que a integração ao mundo do trabalho urbano estivesse longe de se realizar plenamente.

Os programas de Molles — assim como as músicas de Adoniran Barbosa, seu parceiro em algumas composições — colocavam em evidência uma São Paulo que conservava muitas referências da vida do interior, até mesmo da zona rural. É como se mostrassem uma capital que não funcionava apenas à sombra das chaminés das fábricas: ela se espalhava por quintais onde se criavam galinhas e onde se faziam doces nos tachos; uma cidade onde muitos viviam de expedientes, onde a dis-

ciplina do trabalho fabril não era disseminada por todos os espaços. Falava-se igualmente de uma cidade que crescia, mas que crescia de forma desigual, com bairros pobres e ricos, com modos de vida diferenciados. Uma cidade na qual o rádio passava a integrar o cotidiano de sua população, nos diferentes segmentos sociais, com os seus programas de humor, o futebol, as novelas, os programas caipiras, os de auditório etc.

Creemos que tudo o que foi dito até aqui seja suficiente para evidenciar a riqueza do rádio como objeto de pesquisa histórica num lugar e numa época determinados. Não foi nosso objetivo, neste artigo, traçar um panorama do rádio paulista, apontando cronologicamente as mudanças sofridas por esse meio de comunicação. Não seria possível, de qualquer maneira, abordar tais questões de forma tão linear, se considerarmos como ocorreu, concretamente, o desenvolvimento da radiofonia em São Paulo, em particular as mudanças verificadas nos programas humorísticos nesse percurso. Ao mesmo tempo, a própria linguagem radiofônica não pode ser pensada fora das intermediações com o cinema — especialmente o cinema falado que se constitui no período —, com o teatro, notadamente o teatro de revista, com a música popular, com a imprensa, com a literatura..., sem excluir o relacionamento estabelecido com ouvintes de rádio.

Um dos aspectos que fica muito evidente é a expansão e a popularização que o rádio conheceu nessa época (referimo-nos especificamente aos anos situados entre a instalação das primeiras emissoras, na década de 1920, e o período anterior ao advento da televisão, nos anos 1950). Antes, a radiofonia era uma curiosidade e um “divertimento” de um grupo restrito de pessoas, que formava uma sociedade para “ouvir rádio”; posteriormente, chegou-se a um momento no qual esse meio de comunicação começou a fazer parte, direta ou indiretamente, do cotidiano de toda a cidade de São Paulo, e quiçá de grande parcela do interior do Estado — isso para restringirmos às emissoras paulistas.

Neste texto, limitamo-nos a procurar apontar possibilidades de pensar a emergência de programas humorísticos no rádio paulista, desde aqueles momentos em que imigrantes e caipiras comentavam o cotidiano da cidade, até momentos em que esse cotidiano se apresentava em toda a sua complexidade, desconstruindo-se a imagem da cidade do progresso e do trabalho disciplinado. Embora os programas analisados não fossem os únicos a trabalhar tal temática, e ela não ficasse restrita a São Paulo, consideramos que os programas de Oswaldo Molles, tanto quanto a música de Adoniran Barbosa, abrem caminho para um modo específico de pensar a cidade, com humor e com visão crítica.



Artigo recebido em janeiro de 2007. Aprovado em junho de 2007.

