

CRUZAMENTOS, ENCONTROS E SINCRETISMOS HUMORÍSTICOS NA HISTÓRIA BRASILEIRA DOS ANOS VINTE E TRINTA

Elias Thomé Saliba

Professor livre-docente da USP

O objetivo do meu trabalho é um amplo estudo do tema da identidade nacional, através da análise da produção humorística, em geral obscura, efêmera e de vida rápida nos rodapés de jornais, até o surgimento do rádio e das emissões radiofônicas, que filtraram e utilizaram os processos humorísticos brasileiros, criados no início do século. A pesquisa procura documentar as formas peculiares de representação da nacionalidade brasileira através da produção cômica, satírica ou humorística.¹ Procura documentar sobretudo processos sutis de transferência, assimilação, filtragem e recriação da produção de estilo *belle époque* – fundada principalmente nos recursos verbais – para a linguagem oral do disco, da radiofonia e de outros meios conexos, que se desenvolveram a partir dos anos trinta.

O que apresento aqui não se trata de trabalho concluído, mas de uma simples síntese provisória e no final, uma amostra de um sincretismo muito preciso entre dois humoristas: Bastos Tigre e o jovem Lamartine Babo, no final dos anos vinte.

1. A pesquisa foi concluída em novembro de 2000, com o apoio do CNPq, e foi apresentada como tese de Livre-Docência em Teoria da História, na USP, em dezembro de 2000. Encontra-se no prelo, para publicação pela Cia. das Letras, com o título de *Raízes do Riso: a representação humorística do dilema brasileiro*.

Farei apenas três observações propriamente teóricas, antes de entrar no tema. Primeiro, é difícil para o historiador documentar esta tradição quase secular de contatos entre vários grupos sociais, cujo limiar é sempre difícil de distinguir. A solução é nunca perder de vista os circuitos concretos da produção cultural, pois eles nos dão a possibilidade de observar mais concretamente os sincretismos, as intermediações e as maneiras pelas quais estas se ligam a práticas sociais concretas. A segunda observação parece óbvia, mas é sempre bom repetir: é claro que não se trata aqui de descobrir ou redescobrir as verdadeiras “raízes” do riso brasileiro mas sim de reconstituir uma construção social, uma *invenção* coletiva.² Aí o humor deve ser visto como subsistindo em práticas sociais que colocavam em cena um outro padrão de relação com os universos populares. No caso brasileiro, especialmente, o humor ajudava a transformar, pela invenção, gradativamente símbolos propriamente étnicos em símbolos nacionais.

Terceira observação, a reflexão sobre o humor e o riso é também, necessariamente, um longa reflexão sobre a linguagem. Como vários analistas apontaram, no trabalho de abordagem dos procedimentos cômicos verbais, estamos lidando não com textos legíveis (*lisibles*, no sentido de Roland Barthes), que obedecem a convenções aceitas de leitura e de interpretação, mas com textos “escritíveis” (*escritibles*), textos que desafiam as convenções linguísticas gerais. Pelo fato de sabermos “como” lê-los - os chamados textos *legíveis* - nós os lemos passivamente, encontrando neles exatamente os significados que nossas convenções identificam por nós. A grande maioria dos textos humorísticos, pelo menos aqueles que produzem grandes deslocamentos de significados, constituem textos *escritíveis*, que iniciam produção de significados, ao invés de transmitir os significados por si mesmos. São textos que desafiam as convenções que isolam e identificam os significados do texto “legível”, o leitor tem que entrar pessoalmente no texto, tem que participar ativamente na fabricação de qualquer significado que ali se desenvolva. Noutras palavras, textos “escritíveis” forçam o leitor, enquanto este lê, a estar também mentalmente compondo um texto alternativo ou “virtual”. Desse modo, textos escritíveis iniciam a produção de significados, ao invés de transmitir os significados por si mesmos.³

2. Entre inúmeras publicações que ilustram tais afirmações, v. a tradução brasileira da recente coletânea org. por Jan Bremmer e Herman Roodenburg. *Uma História Cultural do Humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, Record, 2000.

3. *La plaisir du texte*. Paris, Plon, 1976, *passim*.

Para aqueles que se sentem incomodados com a distinção feita por Barthes, podemos também utilizar outros autores mais modernos (ou menos “jurássicos”). A mesma distinção é feita por Dominick La Capra entre “documentos” e “trabalhos complexos” - estes últimos distinguem-se por sua tendência a subverter os protocolos e convenções de leitura e de audição comumente aceitos. Eles desenvolvem “a função contestatória do ato de questionar (os entendimentos recebidos) de modo tal a ter implicações mais amplas para o viver.”⁴ Lembre-se ainda que tais noções também são análogas à definição de trabalho “canônico”, de Frank Kermode: são aqueles textos que têm gradualmente se revelado multidimensionais; aqueles trabalhos que produziram uma plenitude de significados e interpretações, sendo que somente uma pequena porcentagem deles se faz presente numa única leitura. Textos canônicos têm “qualidades não detectáveis, exceto num momento apropriado do futuro”. Eles geram novos modos de ver coisas velhas e novas coisas que nunca vimos antes. Não importa o quão sub-repticiamente ou o quão radicalmente mudemos nossa abordagem em relação a eles, eles sempre responderão a algo novo; não importa quantas vezes nós os reinterpretemos, eles sempre têm algo iluminador a dizer-nos.⁵ Com isto, encerro minhas observações teóricas, que restringi ao mínimo, deixando em aberto a possibilidade de questões e comentários posteriores.

Entremos propriamente no tom do humorismo brasileiro. Numa produção vastíssima, impossível de se quantificar, distinguimos pelos menos duas tendências: uma tendência mais associada à produção literária, que acompanha o figurino estético amplo e variado da *Belle Epoque*, que buscava, no fundo, elaborar uma estética de transição para representar a instabilidade da história brasileira no período. É uma tendência que predomina no circuito culto de produção do livro que, após os anos da Iª. Guerra Mundial toma um impulso decisivo com a expansão do parque gráfico. Não foi esta tendência que privilegiamos, no que se refere às fontes - ou melhor, só fizemos referências marginais a esta tendência, já que ela esteve sempre associada a generalizações e presunções da nossa historiografia literária.

A outra tendência, muito mais difícil de definir, instaura uma tênue continuidade entre, primeiro, o folhetim, a fotografia e a caricatura; depois, o circo, o teatro de revista, o folclore e a dança; e, depois - muito depois, o

4. *History and Criticism*, Ithaca, 1985, pp. 18 e segts.

5. Cf. *Forms of attention*. Chicago, Chicago U.Press, 1985, p. 74 e segtes.

cinema e o rádio... É uma tendência que a rigor operava em outros circuitos, diferentes dos da literatura culta. Passa ao largo de movimentos literários e procura outros espaços de produção que podem ser definidos, a princípio, como espaços plurais, múltiplos e extremamente variados.

Já na última década do século XIX, a inexistência de uma indústria livreira favorece a proliferação dos periódicos que, afinal, acabam por ocupar o espaço deixado pelo livro. Na primeira década do século, temos a concentração talvez da maior produção periodística do país. A isto acrescenta-se, também nas primeiras décadas do século, o surgimento da publicidade, o incremento do teatro de revista e o aparecimento das primeiras produções cinematográficas. Todos estes espaços de produção estiveram estreitamente associados à produção humorística. Portanto, o humorista típico deste período da história brasileira condensa em si mesmo, as figuras do caricaturista e do cronista da imprensa ligeira, publicitário, revistógrafo e, em alguns casos, músico e ator. O humorista é uma figura múltipla, portanto, com alta capacidade de trânsito entre diferentes práticas culturais.

Como dissemos, é difícil para o historiador documentar esta tradição quase secular de contatos entre vários grupos sociais, cujo limiar é sempre difícil de distinguir. Do ângulo de uma história sócio-cultural, aqui será preciso distinguir a produção humorística do Rio de Janeiro, com a produção humorística de São Paulo. Não se trata de uma distinção estereotipada, mas de formas muito peculiares de inserção social da produção humorística urbana nas duas cidades. No Rio de Janeiro, entre o final do século passado e a primeira década deste século, temos um círculo de humoristas que se confunde com a boêmia intelectual. Começa, na verdade com a fermentação satírica provocada pelo início da república, formando-se um grupo de intelectuais que se caracteriza pela irreverência e por uma produção jornalística fortemente inspirada no humorismo. É a geração de Pardal Mallet, Lúcio de Mendonça, Paula Nei e José do Patrocínio. O caso de José do Patrocínio é o mais curioso pois, até 1905, ano de sua morte, constituirá uma espécie de guia da boêmia carioca de humoristas e jornalistas irreverentes.⁶

6. Não por coincidência, no meu capítulo sobre o humor na HVPB, dei um destaque à figura de Patrocínio, já que a historiografia tende a destacar apenas o seu papel de “tigre da abolição”, deixando à sombra este lado impertinente da sua trajetória. V. “A dimensão cômica da vida privada na República” IN *História da Vida Privada no Brasil, vol III* (org. Nicolau Sevcenko) 4ª ed. S. Paulo, Cia. das Letras, 2001.

Este grupo, liderado pela figura carismática de José do Patrocínio, constituirá uma espécie de referência para o grupo de humoristas que surge no início do século, o qual congregará homens do mais variado estilo como Bastos Tigre, Emílio de Menezes, José do Patrocínio Filho, Raul Pederneiras, Kalixto, J. Carlos, Storn, Yantok, Julião Machado e, ocasionalmente, Lima Barreto. Boa parte deles vinculava-se ao funcionalismo público. Os que não tinham emprego público, como Emílio de Menezes e José do Patrocínio Filho, viviam precariamente e quase sempre endividados. No fundo este grupo vivia o dilema geral da impossibilidade de especialização da intelligentsia brasileira no período. Como é possível perceber pelo depoimento bem humorado de José do Patrocínio Filho, que dizia, em 1918, “No Brasil é impossível ser apenas poeta. Começa-se no jornalismo depois cai-se no jornalismo e, no melhor dos casos, acaba-se amanuense. Em qualquer dos casos, a falência do escritor é um fato.” Na visão do caricaturista STORN, a única alternativa não era a carreira aberta ao talento, mas sim o talento individual transformado, LITERALMENTE, em bagaço.

Mas para este grupo de humoristas cariocas, o café Papagaio era o espaço da liberdade e da manifestação individual. Veja-se o famoso depoimento de Lima Barreto, freqüentador contumaz e campeão de todas as garrafas: “Nós nos reuníamos neste tempo (refere-se a 1907-1910) no Café Papagaio. Aí pelas três horas, lá estávamos a palestrar, a discutir coisas graves e insolúveis. Como havia entre nós uns quatro amanuenses, o grupo foi chamado de “Esplendor dos Amanuenses”, na intenção de mais justamente destacar aquelas horas de felicidade, de liberdade em oposição às de inércia nas secretarias e repartições, quando, acorrentados à galé dos protocolos e registros, remávamos sob o chicote da vida”

Este grupo se reunia informalmente no Café Papagaio (situado no cruzamento das ruas Gonçalves Dias e do Ouvidor), café que recebeu este nome dada a existência neste estabelecimento de um papagaio que era uma espécie de mascote do café e que se chamava Bocage - o papagaio tinha uma verdadeira vocação pela linguagem pornográfica e era hábil em declamar versinhos indecorosos. Luis Edumundo nos conta que, por volta de 1910, o café tornou-se motivo de escândalo público e a ave acabou sendo apreendida pela polícia.⁷

7. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 109 e segtes.

Prenderam o papagaio mas os humoristas continuaram produzindo e prezando sua individualidade, irreverência e uma certa marginalidade dos circuitos dominantes da cultura carioca. (observar que esta gente não tinha participação direta na vida política, vivendo numa certa marginalidade). É o caso do envolvimento direto de Bastos Tigre com a publicidade: responsável pela criação de campanhas memoráveis de *réclame* nos jornais, cartazes e homens sanduíches, não é à toa que a partir dele é que serão criados (por gente como Henrique Foréis Domingues e Lamartine Babo) os primeiros *jingles* publicitários do rádio brasileiro. Minha análise procura mostrar como este grupo cria uma espécie de circuito informal de sociabilidade, à margem da Academia e com contatos muito mais frequentes com os chamados meios populares - numa espécie de rede informal de comunicação.

O que não ocorre em São Paulo. Como mostrei noutros trabalhos, o humor macarrônico paulista é criado por cronistas e humoristas do início do século (José Agudo, (pseudônimo. de José da Costa Sampaio) Moacyr Piza, Silvio Floreal (pseudônimo de Domingos Alexandre), Galeão Coutinho, Octacilio Gomes, Cornélio Pires, Léo Vaz, Waldomiro Silveira, Iago Joé (pseudônimo de David Antunes) Victor Caruso, Juó Bananére (pseud. de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), Godofredo Barnsley, Lucilo Varejão) que, com o modernismo em 1922 são, praticamente, postos à margem. Esta cisão entre os dois circuitos da cultura é muito mais forte em São Paulo. Trata-se de um universo sócio-cultural que não se enquadrou nos cânones modernistas de 1922, embora já revelasse uma olhar com todas as ambivalentes características modernistas. Isto porque os próprios significados de *moderno* e de *modernismo*, como tendência geral, foram homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922. O que não quer dizer que o humor destes cronistas não frutifica; pelo contrário, ele alimenta uma corrente meio subterrânea de humor fundamentado na oralidade e na fala popular, que no final dos anos vinte se encaminhará, decididamente, para os meios radiofônicos. (Lembre-se aqui da famosa trajetória de Cornélio Pires, o primeiro a gravar pela Columbia e vender discos em grande quantidade)

Como não é possível traçar aqui um quadro completo destas diferentes figuras, apresentaremos apenas alguns exemplos que consideramos mais significativos. Começa com o humor que operava no limite do mau-gosto, em muitos casos da obscenidade. Traduzia em muitos casos uma corrente subterrânea de vulgarização de um naturalismo meio-mórbido que, afinal, encontraria no Brasil muitos leitores. É, por exemplo o humor pornográfico

de Guimarães Passos, que conseguiu reunir seus poemas satíricos no obscuro livro *Pimentões*, de 1897. Banido das bibliotecas, foi um livro apreendido por diversas vezes, com algumas dezenas de exemplares destruídos, sempre dependendo dos humores dos delegados de polícia. Seus poemas pornográficos com cenas de cropofilia, louvação de símbolos fálicos e sátira ao homossexualismo operam no limite da ligeireza e do mau-gosto literário.

Embora seja difícil documentá-la, dada a carência de fontes, esta tendência prossegue no início do século, com gente do teatro de revista, das burletas e cortinas cômicas que não raro se confundiam com espetáculos circenses, como Arlindo Leal, Pepa Ruiz ou Francisco Correa Vasquez. Aliás, é de Francisco Correa Vasquez, revistógrafo e ator, a criação talvez da primeira versão do que seria o protótipo da malandragem na burleta intitulada *Ai Caradura!*, representada em 1891. Segundo o texto da peça, “O *caradura* era a expressão genuína daquele que, quer na alta quer na baixa sociedade, aproveita todas as situações e não deixa passar camarão por malha (,,,) Caradura é filho ilegítimo da Ilustríssima Excelentíssima Senhora Dona Sem-Vergonha e do célebre espanhol Dom Descarado Sin Ninguma pinga de las ditas, aquele que sabe tirar partido de tudo e sabe levar água ao seu moinho”.

É deste último que temos o famoso bordão, cantado ao ritmo do maxixe: “No maxixe requebrado/ nada perde o maganão/ Ou aperta a pobre moça/ ou lhe arruma um beliscão” - que depois prossegue, bem mais apimentado: “O marido desta força/ O sossego jamais logra/ Ou apanha da mulher/ ou então chucha da sogra.” Mas, no segundo verso, o olhar do cantor dirige-se para a figura da Mulher-República, em sutil referência aos políticos republicanos: “Assim vive muita gente/ assim passa por honrado/ Caradura no presente/ sem vergonha no passado.”

Na primeira década do século, há um refluxo do teatro de revista com a decadência das chamadas revistas do anos. Em compensação, grande parte do trabalho dos humoristas será canalizado para o reclame ou a publicidade. Trata-se de uma linha de humorismo que, embora tenha tido uma manifestação marginal, foi bastante extensa, cheia daquelas ligações, sobreposições e fusões que os filósofos da linguagem insistem em chamar de intertextualidade.

Nos limites desta exposição, decidi apresentar talvez as duas trajetórias mais representativas desta multiplicidade da figura do humorista e de sua capacidade de trânsito entre as diversas práticas sociais. São as figuras de Bastos Tigre e de Lamartine de Azeredo Babo. Qual a relação entre Bastos Tigre, o bibliotecário da Biblioteca Nacional, e o jovem office boy da Ligth?

Bastos Tigre foi jornalista, desenhista, poeta, músico, roteirista de teatro de revista, compositor de temas carnavalescos, ator nas horas vagas e, praticamente um dos iniciadores da publicidade no Brasil. Não é por coincidência que, no final dos anos vinte, Bastos Tigre chegará a produzir programas humorísticos para o rádio.

Lamartine Babo era bem mais novo e conheceu Bastos Tigre em 1920. Como office-boy da Ligth, podia permanecer gratuitamente nas torrinhãs do Teatro São Pedro de Alcântara. Assim, em 1920, durante a exibição de uma peça de teatro de revista, ali conheceu Bastos Tigre, com quem fez amizade. A facilidade do jovem Lamartine para fazer piadas e trocadilhos faz com que Bastos Tigre o convide, em 1923, para colaborar na revista Dom Quixote, que então dirigia. É com Bastos Tigre e Eduardo Souto que Lamartine Babo se inicia no teatro de revista até a sua primeira revista-burleta, *Os calças-largas*, encenada em novembro de 1927, tendo depois a música título sido gravada para o carnaval de 1928 pelo barítono Frederico Rocha.

Nossas pesquisas mostram que os cruzamentos de trajetórias e os encontros entre Bastos Tigre e Lamartine Babo constituem uma espécie de último elo nesta tendência de intermediação cultural que constituirá, praticamente a base para o humor radiofônico nos anos 30 e 40, com a geração do Capitão Furtado, Nhô Totico (Vital Fernandes da Silva), Adoniram Barbosa, Ademar Casé, entre outros.

Não se trata aqui apenas de indicar as relações mais diretas e óbvias, mas de documentar as passagens e os cruzamentos temáticos mais sutis do humorismo nas duas trajetórias. Nosso trabalho procura mostrar como, através dessas duas trajetórias, aquele humor de traços pesados, anárquicos, no limite do mau-gosto e, em muitos casos, veiculado naquilo que Mário de Andrade chamou de a “mixórdia da língua”, transforma-se numa espécie de idioma nacional com o advento das gravações sonoras, da radiofonia e a música ligada ao carnaval de rua. Curiosamente, entre o humorismo de Bastos Tigre e o jovem Lamartine Azeredo Babo, há um entrecruzar-se de temáticas, que vão além de uma simples relação de influência de um sobre o outro.

O primeiro dos temas, comum à produção inicial dos dois autores, é o da instabilidade da vida brasileira (a crônica irreverente do miserável que se auto-analisa na sua situação, definida com a linguagem facilmente compreensível em vocábulos como “prontidão” ou “pindaíba”, sempre reveladores da instabilidade da vida e do estiolamento dos projetos de futuro. Comparem-se, nesta mesma chave temática, registros paródicos dos dois autores. Em Bastos Tigre, o famoso poema “Mal Secreto”, típico das saturnais

simbolistas, veiculado em tonalidade metafísica, transforma-se em “Mal Discreto”, ou seja, não há metafísica que esconda a miséria profunda:

Mal secreto, vira Mal discreto:
 “Se a prontidão, a pinda e a quebradeira
 E os vários males desta mesma classe,
 tudo o que punge a tísica algibeira,
 sobre o rosto do “pronto” se estampasse.
 Se se pudesse a crise financeira
 Ler “através da máscara da face”
 Quanta gente, talvez, que, da primeira
 Fila, então, para a última passasse...” etc.

E no jovem Lamartine, escrevendo em D. Quixote, sob o pseudônimo de “Janeiro Ramos”, escreve seus “pingos e trovoadas”. Citemos 5 pingos e 5 trovoadas, nos quais o determinismo de refrões conhecidos é quebrado, como em Bastos Tigre, pela interpolação da dura realidade:

Quem dá aos pobres e empresta.... adeus!
 Com dinheiro tudo se arranja no nosso paiz. É neste ponto que o nosso paiz
 se parece com todos os outros da terra.
 Quem é maior? Deus ou o dinheiro? Respondem os ingleses que Gold tem
 sempre uma letra a mais que God.
 Conhece-te a ti mesmo. Se o conseguires, profundamente, evita ficar a sós.
 O que a mulher quer Deus quer. Para evitar discussões.

Outro tema constante e de impressionante cruzamento nos dois registros será o da constante diluição ou eliminação da identidade individual e da subjetividade da lírica amorosa pela dura e frustrante realidade. É aquele lirismo cômico de desdenhoso sofrimento.

Veja-se que o famoso *Amor e Medo*, de Casimiro de Abreu é transformado em *Amor e Fome*, no soneto de Bastos Tigre:

“Já não te espero mais. Vou-me embora. Esperei-te
 Das sete às dez. Não vens e estou verde de fome.
 O homem é um animal que ama...e que também come:
 Eu estou, desde manhã, com dois copos de leite. (...)

Por que tardas assim? É um suplício sem nome! (...)
 Outro bonde e não vens. Vence na vida o instinto;
 Querida, eu vou jantar. É tarde, é muito tarde!
 Antes morrer de amor que arrebentar faminto!

Este mesmo bordão, na mesma chave temática, será filtrado para os versos populares de umas das primeiras Marchas de 1931, *Uma andorinha não faz verão*, que Lamartine compôs, em parceria com João de Barro, originalmente para uma peça de teatro burlesco: *Vem Moreninha/vem tentação/ Não andes assim tão sozinha/ Que uma andorinha não faz verão!*

O anti-clímax face à dura realidade vem no verso seguinte: Dizem morena, que teu olhar/ tem corrente de luz que faz cegar/ O povo anda dizendo/ Que esta luz do teu olhar/ A “Ligth” vai mandar cortar”

Lembre-se que nos tempos do Café Papagaio, Bastos Tigre será quase forçado pela família a uma viagem aos Estados Unidos em 1906 (com uma bolsa para engenharia elétrica! A única coisa que ele realizou de sua vocação, segundo ele próprio contava, foi a capacidade de dar choques!. Muito ao contrário de certa personagem posterior que, dizem, voltará americanizada, eis Bastos Tigre escrevendo a um amigo suas impressões a respeito do american way of life: “ é o país por excelência do mercantilismo, do interesse e do egoísmo brutal. Os maiores homens desta terra, os mais conhecidos e lisonjeados e amados são o Rockefeller, campeão do dólar, e o Jeffrier, campeão do soco. Orgulho do povo ianque como Victor Hugo e Napoleão do povo francês. Por aí concluis o que é esta corja! Povo utilitário e mercantil como é este, bem podes aquilatar o quando anda a arte de duas cogitações.... No museu Metropolitano as obras primas da arte francesa, compradas pelo esnobismo dos milionários a peso de ouro, são enquadradas em vidro como reclames de biscoitos em porta de mercearia.”

O encontro entre duas trajetórias de humoristas que tinham um largo trânsito em práticas culturais um tanto marginais ao circuito da cultura culta, crivada de sincretismos e fusões, ocorre neste momento de final dos anos vinte, na qual coincidem a grande expansão das gravações fonográficas e a entrada do cinema sonoro ou falado. No dia 24 de junho de 1929, alguns dias depois da exibição no cine Palácio Teatro do Rio de Janeiro do filme *Broadway Melody* - o primeiro filme falado norte-americano exibido no Brasil - Bastos Tigre escreve uma crônica na qual mistura os termos ingleses do futebol (*foul, penalty, corner, off-side*) com os bigodes afinados de Ronald Colman, as maquiagens das mulheres ao estilo de Janet Gaynor ou Jean Harlow ou as costeletas espichadas ao estilo de Fredric March. É o humor expressando o desconcerto diante de um quadro de valores já muito pouco sedimentado que recebia o impacto dissolvente de novas linguagens que incentivavam o esquecimento rápido de comportamentos e perfis culturais ainda não cristalizados.

O arremate final para esta chave temática, desdobrada do impacto da introdução do cinema falado, virá talvez na mais incrível paródia de Lamartine

Babo, composta para a revista humorística *Para Inglês ver...*, encenada em julho de 1931 no Teatro República, no Rio de Janeiro. Humor paródico, música, soneto-piada, macarronismo e teatro de revista – tudo parece catalizar-se neste famoso “Canção para inglês ver”, um fox humorístico de Lamartine Babo. Cabe observar aqui que o fox, gravado com a voz de falsete do próprio Lamartine em 1931, constituiu também uma paródia do gênero musical que estava na ordem do dia – dada a sua divulgação maciça pelos filmes norte-americanos. Como toda composição de revistógrafo, ela é cheia de referências e chaves da época, daí a necessidade de uma análise mais demorada para identificar, na medida do possível, todas as referências feitas:

I love you,
 Forget sclaine⁸
 maine Itapiru
 Morguette five Underwood,⁹
 I Shell¹⁰
 no bond Silva Manoel...
 Manoel, Manoel...¹¹

I love you
 to have Steven via Catumby
 Independence lá do Paraguai,
 Studebaker Jaceguay!¹²

8. Trata-se, neste caso, de uma deturpação macarrônica de *forget skyline*, talvez no sentido de “esqueça o arranha-céu”, isto é, a paisagem de Nova York ou Chicago, tão divulgada nos filmes, talvez querendo dizer: “deixa prá lá este modo de viver”.

9. Aí temos uma provável oralização de *mine Itapiru* – “meu” Itapiru, um bairro da cidade do Rio de Janeiro; na frase seguinte, temos uma macarronização de *more get five Underwood*, isto é, “melhor comprar 5 Underwood – uma máquina de escrever, muito veiculada nas propagandas da época.

10. *I shall*, provavelmente substituído pelo macarrônico *Eu Shell*, com a referência à empresa petrolífera norte-americana;

11. Neste verso, a palavra *bond*(ações) apenas reflete o uso já costumeiro da palavra para o veículo, *o bonde*.

12. *para ter Estevão via Catumby*; Catumbi é outro bairro carioca, neste caso, escrito com *y* e pronunciado, na interpretação do próprio Lamartine *ka-tumbai*. *Independence day* uma glosa satírica da mania crescente de se falar inglês pela influência do cinema falado, apenas com a referência irônica ao Paraguai, único país que o Brasil “venceu” na Guerra. Já *Studebaker* era marca de automóvel americano de alta categoria e em moda na época numa junção *non sense* com *Jaceguay* – que era, rigor nome do Barão de Jaceguai, Almirante e diplomata brasileiro Artur Silveira da Mota.

Yes, my glass,
 Yes, my glass,
 salada de alface,
 salada de alface
 Fly-tox my 'till...

Standard Oil
 Forget not me
 Off!...¹³

Y love you!
 abacaxi, whisky of chuchu...
 Malacacheta
 Independence Day...
 no street-flash me estrepei...¹⁴

Elixir de Inhame, reclame de andaime,
 Elixir de Inhame,
 reclame de andaime,
 Mon Paris je t'aime...
 My girl good-night¹⁵

Oi!

Double fight
 Isto parece uma canção do Oeste,
 Coisas horríveis lá do far-west
 do Thomas Meighan

13. *Meu vidro, copo ou óculos* e a contrapartida macarrônica *salada de alface*, apenas para fazer rima musical; *Fly-tox* era uma marca de inseticida, com muitas mensagens publicitárias nas revistas semanais e, já também no rádio; *My till* é outra brincadeira com os idiomas, alternando sentidos de “meu até...” com “meu till (*tio*, no sentido familiar); *Standard Oil* era o nome de um dos grupos estrangeiros controladores do refino de combustível). Observar, que todo o verso termina com uma espécie de sonoro “fora!”

14. Malacacheta, silicato de alumínio e de outros metais, um minério já valioso e exportado pelo Brasil, que neste caso, é significativamente jungido ao *independence day*, que, no caso, não é o 7 de setembro, mas, com certeza o 4 de julho, dia da independência dos EUA; *street-flash*, é um termo do jogo de pôquer, provável deturpação de *straight-flush*;

15. *Elixir de Inhame* era um dos inúmeros remédios tonificantes, com muitas veiculações publicitárias em 1931; na seqüência o *boa noite, minha garota ou minha querida* – a ironia é feita, eliminando-se a vírgula, possibilitando ler também “*minha garota boa Noite*”.

com manteiga...¹⁶

My sandwich,
Eu nunca fui Paulo Escrich,
meu nome é Lasky and Claud,
-John Philippe Canaud
Light and Power
& Companhia Limitada...¹⁷

Y love you
The boy-scout avec
boi zebu...
Lawrence Tibbett com feijão tutu
trem de cozinha
não é trem azul...¹⁸

Impossível restituir o tom de galhofa expresso na voz em falsete do próprio Lamartine Babo, em gravação de 1931.¹⁹ A paródia, neste caso,

16. Alusão bem-humorada às canções que vinham nos filmes americanos dos anos vinte, pelas vozes de Johnny Mack Brown e Ukelele Ike

17. O *sânduitch*, abrigou-se, na pronúncia, para o *sanduíche*; depois uma provável referência a Enrique Perez Escrich, romancista espanhol, cujos folhetins invadiam os jornais brasileiros, pelo menos até os anos 30) (*Lasky* e J.Cannaud eram produtores cinematográficos, ligados, segundo a revista *Paratodos*, à produtora norte-americana Paramount; a *Ligth*, como se sabe, detinha o monopólio, entre outros, da luz elétrica e, era também, a empresa na qual Lamartine trabalhou como office-boy na juventude.

18. Da sua experiência como *office-boy*, na *Ligth*, Lamartine joga neste verso com um composto anárquico juntando *escoteiro com menino* (o boy, que no Brasil virou “mensageiro”); *Lawrence Tibbet* foi um barítono que, segundo a revista *Paratodos*, apareceu em inúmeras cenas no início do cinema sonoro. *Trem de cozinha* era expressão popular para panelas e outros utensílios de cozinha, enquanto o *trem azul*, era a composição ferroviária oficial das viagens do facista italiano Benito Mussolini.

19. Utilizamos a gravação original *Canção para inglês ver, fox humorístico*, Gravação: Lamartine Babo com Mário Travassos ao piano. *Odeon*, n. 10804-A, 1931, Arquivo Miguel Angelo de Azevedo (Nirez), Fortaleza, CE. (fita cassete). Utilizamos este fox de Lamartine pela sua expressividade humorística, pelas ligações deste com um humorista da *Belle Époque* como Bastos Tigre e, afinal, por ter sido a primeira paródia nesta chave temática da entrada das vozes do cinema falado. Depois desta, foram muitas as paródias musicais humorísticas elaboradas no mesmo clima de entrada do cinema falado, tais como *Não tem tradução*, 1933, de Noel Rosa; *Yes, nós temos bananas*, 1938, de João de Barro e Alberto Ribeiro; *Brasil Pandeiro*, 1941, de Assis Valente, etc. Acrescente-se que a música *Yes, nós temos bananas* parodiava a canção norte-americana, que já era cômica, *Yes, we have no bananas* (de Frank Silver e Irving Cohn) cantada pelo comediante Eddie Cantor, e 1923.

parecia atingir o limite dos limites, estilhaçando-se nos componentes mais grotescos, expressos em rimas anárquicas, como “independence day” rimando com “me estrepei”. Seria possível multiplicar exemplos destes cruzamentos de trajetórias e temáticas. Os dados são fragmentados, incompletos e pontuais, mas mostram, ainda assim, que os cruzamentos de trajetórias e os encontros, como os ocorridos entre Bastos Tigre e Lamartine Babo, constituíram uma espécie de último elo nesta tendência de intermediação cultural que constituirá, praticamente a base para o humor radiofônico nos anos 30 e 40, com a geração do Capitão Furtado, Nhô Totico (Vital Fernandes da Silva), Adoniram Barbosa, Ademar Casé, Renato Murce, Lauro Borges, Castro Barbosa, Gino Cortopassi e tantos outros.

Bastos Tigre ainda escreve duas composições que serão executadas posteriormente sob forma musical e radiofônica. A primeira é uma paródia musicada do famoso poema de Olavo Bilac. A segunda é uma crônica intitulada “Boa Noite”, escrita para encerrar, como tradicionalmente se fazia, ao som de piano, a programação noturna das emissoras. Da primeira paródia, temos apenas o texto, que é o seguinte:

“Ora direis, ouvir estrelas! Vejo
que estás beirando a maluquice extrema.
No entanto o certo é que não perco o ensejo
de ouvi-las nos programas de cinema.

Não perco fita; e dir-vos-ei sem pejo
Que mais eu gozo se escabroso é o tema.
Uma boca de estrela dando um beijo
É, meu amigo, assunto para um poema.

Direis agora: —Mas enfim, meu caro,
As estrelas que dizem? Que sentido
Têm suas frases de sabor tão raro?

-Amigo, aprende inglês para entendê-las,
Pois só sabendo inglês se tem ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas.”

A segunda paródia é audível, produção radiofônica na primeira versão apresentada em 1928 e depois no programa PRK-20, da Rádio Mayrink Veira, em 1936, é o “Boa noite”, texto de B. Tigre por Lauro Borges. Exímio caçador de trocadilhos incríveis, cuja sonoridade - exceto pelo uso anárquico da “geringonça

arrabaldeira”- lembrava os de Emílio de Menezes, só que agora perfeitamente adaptados à linguagem do rádio. Lauro Borges parece-nos a figura do humorista que todas aquelas décadas anteriores vinha preparando, demonstrando habilidades com as mais variadas linguagens verbais, além da música, dança, *sketches* cômicas e intérprete das criações mais variadas. Será o próprio Lauro Borges que assumirá como *speaker* a interpretação talvez de uma das mais notáveis paródias do rádio brasileiro, que chegaram até nós. É a paródia do costumeiro “boa-noite” do famoso César Ladeira, de pronúncia irreprochável, que, ao som etéreo do piano, fazia a despedida sonora da emissora no final das transmissões.²⁰ A distância do humorista em relação à “alma da estação”, o paradigmático *speaker* César Ladeira, com voz de bacharel, encontra aqui um dos seus momentos paródicos mais expressivos. Na paródia humorística de Lauro Borges, os sons do piano eram os mesmos, mas os ouvintes divertiam-se com a seguinte paródia do “Boa noite”:

Já é noite queridas fanzocas
 (vocês não acreditam, vão espiar lá fora!)
 Eu espero.
 A sombra já desceu sobre a ABÓBORA celeste
 E vocês, XUXUZINHOS
 terão que nanar, terão que nanar daqui a pouco.

Que me dera poder roubar-lhes um beijo agora
 para mais tarde ir REPOLHO
 nas ALFACES delicadas dos teus rostos.
 Neste momento, AGRIÃO de aparecer lágrimas nos seus olhos
 Mas, por que chorais?
 O que é COUVE ?
 Se é por saudade minhas
 Eu digo como o poeta NABOLitano
 PEPINO RABANETE
 dizia naquele trecho da ópera Los QUIABOS:
 “TOMATE, questo cuori,
 ESPINAFRATE la alma mia
 ma non chorate piu
 Oh CHICÓRIA ingrata !

20. Cf. Murce, Renato. *Bastidores do rádio*. op. cit., pp. 101-116.; Saliba, Elias Th. *A dimensão cômica da vida privada na República* loc. Cit., p.350.

SALSA manolita
 o speakleer BATATA
 vai se despedir de vocês
 e até a roupa de BRINGELA no meu corpo de tanta saudade !
 Aqui termina mais um dia de BERTALHA

BRÓCOLIS EST ASPARGUS AIPINIS MANDIOCATUS EST
 adiós, CENOURITAS! adiós!²¹

Este “boa-noite”, com texto literalmente macarrônico, já que o próprio Castro Barbosa chamava-o ironicamente, na sua apreciação posterior, de “cozido à espanhola” – era dito pelo versátil Lauro Borges, com voz séria e sentimental – mas, também de um exímio milongueiro, arrancando gargalhadas da pequena platéia que assistia pelo vidro dos improvisados estúdios – os chamados “aquários” – o programa da dupla de humoristas. Aí tínhamos uma forma de humor verbal, mais propriamente de humor radiofônico que, tal como o chiste, MacLuhan definiu como o “*espirro da mente*”: duas cadeias discrepantes de pensamento unidas por uma espécie de nó acústico.

De fato, o trocadilho pode não ser mais do que “um espirro da mente”, mas os mestres do trocadilho da *belle époque*, como Emílio de Menezes e Raul Pederneiras, provavelmente sorririam da arte de mais um dos seus confrades, daqueles que não resistiam a pendurar sinos nas idéias mais graves, daqueles aos quais uma irresistível vocação cômica minava, na origem, quaisquer esforços sérios. O que os dois registros nos mostram é que quando o rádio começa a se popularizar nacionalmente no final da década de 30, ele já dispõe de uma linguagem, de um estratagema de representação e criação de significados que, afinal, fora do circuito da literatura culta, acabará por transformar-se numa espécie de idioma nacional.

Já vimos como Mário de Andrade numa crônica, despreza esta língua radiofônica caracterizando-a depreciativamente como um linguagem multifária e mixordiosa, com sintaxe e ditos de todas as classes. Mas, para além da forte caracterização algo pejorativa de Mário de Andrade e independente dela, não teríamos já aí a tal “língua popular” que o mesmo Mário de Andrade tanto lutara para encontrar na sua vasta obra? Não teríamos aí a marca daquele “ruim gostoso” que, segundo ele próprio, seria a marca popular da brasilidade?

21. BBC, documento sonoro citado, idem.

Seja como for, a história do humor brasileiro, percebido nos seus traços mais obscuros, produzido por gente completamente deslocada dos circuitos consagrados da produção jornalística e do livro, e eivado dos sincretismos mais surpreendentes, já nos dava, afinal, a resposta.

Pelo humor, o brasileiro apropriava-se, por momentos, do espaço público que lhe era negado pelo poder republicano nas suas mais variadas e perversas formas de exclusão social. Como o brasileiro não se enquadrava em lugar nenhum, permeável aos processos rígidos de racionalidade e disciplinamento, improvisa seu modo de vida nas cidades, desloca-se constantemente - o recurso ao humor é também recurso ao instável, ao deslocamento - ele é expressão de um mundo instável, fragmentado. Quanto mais reveses ele sofre (e ainda sofreria muitos), na busca dessa cidadania e desse lugar no espaço público, na tentativa de ver o mundo pela ótica da boa e reta razão, mais ele regride às suas emoções e ao cômico, porque, afinal, se o riso, esta epifania da emoção, não nos dá nada de duradouro, pelo menos nos humaniza e nos faz parte daquela integridade inacabada da existência cotidiana.

• • •