

CARLOS GREGÓRIO DOS SANTOS GIANELLI

**“OS MILIONÁRIOS DO RISO”:
A PERFORMANCE HUMORÍSTICA DA DUPLA ALVARENGA E
RANCHINHO NOS PROGRAMAS DE RÁDIO (1936-1947)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História do Tempo Presente (Linguagens e Identificações).

FLORIANÓPOLIS

2014

CARLOS GREGÓRIO DOS SANTOS GIANELLI

"OS MILIONÁRIOS DO RISO": A PERFORMANCE HUMORÍSTICA DA DUPLA
ALVARENGA E RANCHINHO NOS PROGRAMAS DE RÁDIO.

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Orientador:



Doutora Márcia Ramos de Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:



Doutora Milandre Garcia de Souza
Universidade Estadual de Londrina

Membro:



Doutor Rafael Rosa Hagemeyer
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 19 de maio de 2014.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças ao empenho e dedicação de algumas pessoas. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus familiares que sempre me apoiaram em toda minha trajetória acadêmica, dos meus anos escolares a finalização desta dissertação. Minha Vó, dona Zilda Flores dos Santos, historiadora, que sempre me apoiou com conselhos e que sempre me inspira a desbravar o passado. Minha mãe, Myrian, que a cada dia que passa se torna uma de maiores inspirações na lida como professor. A Julia, minha irmã, sempre muito paciente com o seu irmão às vezes crítico e ranzinza demais com o mundo que o cerca. E ao meu pai, Marcos Gianelli, de quem herdei alguns livros, discos e essa tal visão crítica e ranzinza de mundo essencial para qualquer historiador.

Gostaria de agradecer, com relação específica a trajetória acadêmica, minha orientadora Márcia, que sempre se empolgou junto comigo em cada novo documento descoberto, a cada novo autor lido ou a cada nova perspectiva descoberta e que de maneira muito doce e precisa lapidou o máximo esta pesquisa para que tivesse o resultado final mais científico possível.

Ainda gostaria de agradecer a alguns amigos. Ébano, companheiro de orientação, pelos conselhos dados madrugadas a dentro em relação às dúvidas da vida, de perspectiva histórica ou de discussões e escalafões de times de futebol. Alfredo Ricardo, o Kado, pelo incentivo a entrada nesse mundo da pós-graduação. E por fim, a Aline, garota que me possibilitou sentir pela primeira vez de modo verdadeiro e único o exercer a função de historiador.

Este trabalho é dedicado ao artista Nico Nicolaiewsky.

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise da performance humorística da dupla Alvarenga e Ranchinho em seus programas de rádio. A dupla surgida no final dos anos de 1930 é conhecida por tecer sátiras e paródias que envolvam principalmente o tema da política. Para analisar a produção radiofônica em específico, necessitou-se revistar a trajetória da dupla através de documentos de imprensa como recortes de jornais e revistas o que acabou revisando de certa maneira alguns pontos levantados em biografias pré-existentes. Faz-se necessário também uma discussão teórica sobre o humor e o riso, tema que permeia toda a produção artística da dupla, assim como sua estreita relação com a figura do *clown* circense. Por fim, o artifício da paródia, a relação com a plateia dos programas de auditório e demais signos relativos à performance foram analisados.

Palavras Chave: História; História e Música; Rádio e História; Humor; Alvarenga e Ranchinho.

ABSTRACT

This work proposes a performance analysis of humorous Alvarenga and Ranchinho on his radios shows. The duo emerged in the late 1930s is known for making satires and parodies that primarily involve the topic of politics. To analyze the specific radio production, was required searching the trajectory of double through documents such as press clippings from newspapers and magazines that somehow ended up reviewing some points raised in pre-existing biographies. Also it is necessary a theoretical discussion of humor and laughter, a theme that permeates the entire artistic production of the duo, as well as his close relationship with the figure of the circus clown. Finally the artifice of parody, the relationship with the audience of talk shows, and other signs relating to performance were analyzed.

Keywords:

History; History and Music; Radio and History; Humor; Alvarenga and Ranchinho.

Lista de Ilustrações

<i>Figura 1</i> - Folha da Manhã, 1936 , p.V.....	21
<i>Figura 2</i> - Revista do Rádio, 1953,ed. 215 p.26.....	35
<i>Figura 3</i> - Revista do Rádio, 1953,ed. 223 p.08.....	35
<i>Figura 4</i> - Folha da Manhã, 1939, p.12.....	40
<i>Figura 5</i> – Revista do Rádio 1955 - ed.289 - p.37.....	41
<i>Figura 6</i> – Revista do Rádio 1956 - ed.331 - p.31.....	44
<i>Figura 7</i> - Revista do Rádio 1956 - ed.331 - p.31.....	45
<i>Figura 8</i> - Revista do Rádio 1956 - ed.331 - p.30.....	50
<i>Figura 9</i> – Capa do Almanaque do Jéca Tatuzinho – 1924.....	80
<i>Figura 10</i> - Revista Sertaneja vol. 17.....	82
<i>Figura 11</i> - Revista do Rádio, 1949,ed. 14, p.02.....	83
<i>Figura 12</i> – capa do LP Os Milionários do Riso – 1968.....	84

Sumário

Introdução	09
Capítulo 1 – Alvarenga e Ranchinho	19
1.1 - Trajetória da dupla.....	19
1.2 “Dossiê Ranchinho” – o papel da Revista do Rádio na decadência do artista.....	32
1.3 - “Dossiê Alvarenga” – de grande artista empreendedor à morte solitária.....	39
1.4 - Canções políticas de Alvarenga e Ranchinho: sátira ou propaganda?.....	47
Capítulo 2 – Humor	51
2.1 Do que rimos?.....	51
2.1.1 – Le rire des autres: o riso dos outros, russos por exemplo.....	54
2.1.2 – Ninguém ri sozinho.....	60
2.2– A produção humorística da Belle Epoque brasileira.....	62
2.3– Um é pouco, dois são palhaços: o <i>clown</i> e o <i>caipira</i>	72
2.3.1 O aspecto Visual.....	78
Capítulo 3 - Os Programas de Rádio	86
3.1 – Canções – a questão da paródia.....	86
3.2 – Plateia: a participação do público nos programas de rádio.....	113
3.3 – Reclames radiofônicos: a estreita relação entre publicidade e humor.....	131
4 – Considerações Finais	133
5 – Referências Bibliográficas	139
6 – Anexos	143

Introdução

Esta pesquisa tem como sua origem o trabalho de conclusão de curso defendido por mim na área de História no ano de 2011 pela Universidade Federal de Santa Catarina. O texto intitulado “A urbanização do caipira – o advento da música sertaneja” buscou investigar as origens da música sertaneja e sua inserção no recém-formado mercado fonográfico brasileiro da década de 1930. Nele foram discutidos temas essenciais para essa análise e retrospectiva histórica tais como a figura do caipira dentro dos aspectos culturais brasileiros e a absorção dessa popular pela indústria cultural. No último capítulo desse trabalho foi traçado um panorama do início do surgimento da música sertaneja dentro indústria fonográfica brasileira. Foi nesse momento do trabalho que me deparei com o objeto de análise desta dissertação: a dupla de humoristas e cantores Alvarenga e Ranchinho. Não é muito distante a trajetória do início da música sertaneja com os dois artistas. Cornélio Pires, que foi o primeiro empresário do ramo tendo gravado os primeiros discos de sua “Turma Caipira Cornélio Pires” era tio de Ariovaldo Pires, mais conhecido como Capitão Furtado, primeiro empresário da dupla Alvarenga e Ranchinho. Pesquisando então sobre o tema no final da minha graduação em História, logo me chamou a atenção a carreira da dupla que primeiro participou de gravação de filmes para depois gravar seus discos. O conteúdo sócio-político das canções indicado em suas biografias presente desde a primeira música gravada “Itália e Abissínia”, também foi outra característica dos artistas que despertou o interesse em pesquisá-los.

Durante a escrita do projeto e sua aprovação no Programa de Pós-Graduação em História da UDESC o tema da análise dessas canções de sátira política era totalmente inédito não possuindo registro em nenhum banco de teses ou dissertações. Todavia, a História mostra sua face galopante quando no primeiro semestre em que cursava as disciplinas para o mestrado a dissertação de Lays Matias Mazoti intitulada “Sem ordi não há porgueço e nós sêmo desordeiro!” Humor, paródia e vida urbana em Alvarenga e Ranchinho (1930/40)” é defendida abrindo caminhos dentro do campo acadêmico. Em um primeiro instante visualizar o *meu* objeto de pesquisa sendo estudado de um ponto de vista muito similar ao meu causou certo desconforto e

desilusão de minha parte. No entanto, procurei analisar pelo lado positivo de que os pontos, ideias, e categorias de análise utilizados pela autora poderiam enriquecer e amadurecer a minha discussão com relação ao tema. Com isso, o meu foco inicial muda um pouco, não buscando mais uma análise estrita do cancionário político, mas, uma análise detalhada da performance radiofônica dos artistas e sua relação com o universo do humor. Além da dissertação defendida por Lays no ano de 2012, é possível encontrar um esboço biográfico da dupla Alvarenga e Ranchinho em duas obras.

O primeiro relato é encontrado no livro “O que é música sertaneja” de Waldenyr Caldas. Nessa obra o autor busca explicar as origens do gênero musical através da cultura popular e de festividades religiosas presentes principalmente no interior do Brasil. No entanto, um dos capítulos do livro é dedicado a Alvarenga e Ranchinho. “O tempo de Alvarenga e Ranchinho” procura enaltecer a faceta mais característica da dupla relacionada às sátiras políticas. Apesar de alguns erros biográficos presentes no capítulo, o autor seleciona a dupla como um expoente do gênero do qual buscava analisar. Vale lembrar que Waldenyr Caldas, escreveu anos antes uma obra referência para quem estuda a musicalidade caipira, “Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural”. A segunda obra que dedica um capítulo para a dupla Alvarenga e Ranchinho, é o livro “Música caipira: da roça ao rodeio”, de Rosa Nepomuceno. A obra visa tratar do gênero de suas origens rurais até os expoentes dos anos de 1990 que acabaram mesclando o gênero com outros estilos como o *country* norte-americano. Para tal a autora selecionou diversos artistas e duplas para delinear esse panorama. Uma das duplas escolhidas, Alvarenga e Ranchinho, são novamente destacados pelo viés político que suas canções possuem. O capítulo intitulado “Alvarenga e Ranchinho: fazendo humor com as mazelas do poder”, traça um panorama biográfico da dupla comentando diversos acontecimentos ocorridos durante a trajetória artística da dupla. No entanto, o teor jornalístico da obra deixa escapar a conjuntura e contextualização histórica da qual faziam parte os fatos relatados. Todavia, a autora ressalta a relevância da dupla dentro do gênero musical sertanejo. No desenvolvimento desta pesquisa será mostrado que apesar de ser uma característica estética muito presente em suas

canções, as sátiras políticas entoadas por Alvarenga e Ranchinho não possuíam o tônica contestadora que esses autores atribuíam.

Este trabalho tem como principal objetivo analisar a performance humorística em programas de rádio feitos pela dupla Alvarenga e Ranchinho. Tal objetivo não é de maneira nenhuma simples, até como sinaliza José Geraldo Vinci de Moraes e Cacá Machado: “Esse caráter essencialmente performático da música é mais um elemento que embaralha o trabalho da compreensão histórica. (MACHADO; MORAES, 2011, p.02)”. Tendo isso em vista, a dissertação será dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo será feita uma análise da trajetória da dupla utilizando além dos registros biográficos já feitos, um acervo documental de imprensa composto principalmente com recortes da Revista do Rádio e de jornais como a Folha da Manhã e o Estado de São Paulo. Este acervo é composto de aproximadamente 79 recortes de jornal (Folha da Manhã, Folha da Noite, Folha de S. Paulo, O Estado de São Paulo), 186 recortes da Revista do Rádio, 62 fonogramas classificados, dois registros audiovisuais (Programa Ensaio de 1973 e reportagem do Fantástico de 1978), além das breves biografias ou indícios biográficos presentes em obras que tratam de música sertaneja ou humor. Este primeiro capítulo integra além do “panorama biográfico”, dois *dossiês*, um para cada integrante da dupla. O “Dossiê Ranchinho”, analisa a decadência do artista como figura pública através de reportagens e notas da Revista do Rádio que observadas de maneira serial chegam a compor uma narrativa semelhante a um folhetim. Aspectos da vida pessoal de Diésis dos Anjos Gaia, o primeiro Ranchinho, são retratados de maneira pública para deleite do leitor que acompanha passo a passo, “capítulo a capítulo”, os acontecimentos de sua derrocada. Já o “Dossiê Alvarenga”, mostra um retrato completamente diferente de Murilo Alvarenga. Tratado como artista de respeito, bem-sucedido, pai responsável, Alvarenga possui uma imagem pública completamente oposta a de Ranchinho. O curioso, é que as fontes utilizadas são praticamente as mesmas que compõem o dossiê de seu companheiro, o que evidencia ainda mais o contraste de como ambos são retratados. Por último, o primeiro capítulo lança uma nova proposta de análise do cancionário da dupla tendo em vista o descobrimento de novos indícios documentais que mostram que a dupla,

apesar de possuir um forte teor político na escolha de suas letras e repertório, não estaria disposta a contestar a ordem, muitas vezes se alinhando de maneira muito próxima dos governantes satirizados em suas canções.

O segundo capítulo dessa dissertação discutirá a característica principal que permeia a produção artística da dupla: o humor. Apresento uma breve discussão teórica sobre o riso, humor e comicidade utilizando principalmente de três autores: Henri Bergson e sua obra “O Riso”, Vladimir Propp com o seu livro “Comicidade e Riso” e ainda a obra “Raízes do Riso” de Elias Thomé Saliba. As obras de Bergson e Propp auxiliam na discussão do riso e do humor em si. Do que rimos? Quando rimos? Por que rimos? O que é engraçado? São alguns dos questionamentos que os dois autores buscam responder em suas reflexões. Muitas vezes por não concordarem em alguns aspectos, a utilização desses dois autores enriquece a discussão tendo em vista o vasto repertório argumentativo que cada um apresenta. Bergson segue uma linha de elaboração de “leis máximas” para o riso. Já Propp questiona muitas dessas leis justamente por sua pretensão totalizante do tema. Todavia, seja nos momentos em que as ideias dos autores se complementam ou divergem entre si, cabe ao pesquisador utilizar tais análises a fim de decifrar a produção proposta. Fonogramas da dupla Alvarenga e Ranchinho permearão esse primeiro momento de discussão sobre o humor. Já o livro “Raízes do Riso”, de Elias Thomé Saliba, por se tratar de uma obra dentro da produção historiográfica, não se limita a analisar filosoficamente (como Bergson) ou pelo viés da literatura (como faz Propp), a produção humorística brasileira. A análise de Saliba foca a Belle Époque no Brasil até os primeiros anos do Rádio. Tal panorama é brevemente mostrado também no segundo capítulo tendo em vista a grande influência do período na produção humorística da dupla Alvarenga e Ranchinho. Além disso, certas peculiaridades do humor brasileiro (divididos nas vertentes carioca e paulista) precisam ser levadas em conta dentro do espectro analítico. Por fim, ainda no segundo capítulo, trago para a discussão a figura do palhaço presente na performance e composição humorística de Alvarenga e Ranchinho. Tal análise do universo *clown* dentro da perspectiva circense é algo ainda não refletido amplamente pelos autores que se dedicaram tanto a biografias como análises acadêmicas a respeito da dupla pesquisada

nesse trabalho. A configuração dos esquetes, a relação com o apresentador, a metalinguagem presente nos textos e ainda a composição visual da dupla, possuem estreita relação com a arte do palhaço. Tais pontos são analisados com o auxílio do livro de Mário Fernando Bolognesi intitulado “Palhaços”. Uma retomada histórica partindo da origem sociocultural do palhaço mostram claras evidências da relação com o estereótipo caipira dentro do campo humorístico brasileiro. O Jeca Tatu de Monteiro Lobato, que se desenvolve posteriormente em vários personagens estereotipados do gênero campesino tem certa relação com a origem do *clown* inserido na realidade circense.

No terceiro capítulo chego à análise inicialmente proposta dos programas de rádio. O foco está centrado nos quatro primeiros programas estrelados pela dupla e veiculados pela Rádio Nacional que configuram um mês de programação. Esses programas foram adquiridos de uma empresa do Rio de Janeiro chamada “Collector’s” especializada em gravações antigas de programas da Rádio Nacional e de discos de 78 rotações. O recorte documental escolhido consegue abarcar todas as categorias analíticas propostas. Iniciei a análise discutindo o conceito de paródia, tendo em vista que essa é uma das principais características da produção humorística da dupla. Todos os autores que utilizo no primeiro capítulo voltado a trajetória dos artistas ressaltam o domínio sobre a paródia que os dois exerciam. Todavia, não se preocupam em tecer uma discussão até mesmo semântica do conceito. Para um aprofundamento analítico do termo utilizo o livro “Paródia, paráfrase & cia”, de Affonso Romano de Sant’Anna. Apesar de ser um livro voltado para o campo da literatura, as discussões propostas pelo autor em torno do tema se fazem pertinentes dentro de uma produção historiográfica. A trajetória histórica que a paródia possui dentro do campo da literatura fornece pistas do motivo de sua ampla utilização por parte dos humoristas de uma maneira geral. A necessária diferenciação entre a paródia, a estilização e a paráfrase é outro ponto de fundamental importância para se compreender a escolha da primeira como ferramenta de sátira política social, tal qual fazia a dupla Alvarenga e Ranchinho. Tendo dado esse breve embasamento teórico a respeito da paródia, penso que o leitor terá mais possibilidades de refletir em torno das canções selecionadas para análise. Compreender as diversas formas e camadas que uma paródia pode ter enriquece a leitura das canções

veiculadas nos programas de rádio. O segundo ponto analisado no terceiro capítulo, é a relação dos artistas com a plateia. Por se tratar de programas de rádio veiculados no auditório da Rádio Nacional, cabe ao pesquisador analisar essa relação entre os artistas, a plateia e os ouvintes. Piadas feitas com o público presente no auditório, sorteios envolvendo o patrocinador ou ainda votações para a escolha do bis, são alguns dos momentos presentes no programa que devem abarcar a análise. Nesse ponto, o livro “Por Trás das Ondas da Rádio Nacional”, de Miriam Goldfeder e a obra “Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia” de Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira possuem alguns pontos de baliza interessantes para nortear as discussões. Temas como a participação e manipulação do público presente nos auditórios são extremamente pertinentes dentro de uma observação mais atenta. Por fim, a questão da performance radiofônica será discutida utilizando de autores como Paul Zumthor e Ruth Finnegan que indicam como um fator importante para ser refletido pelo pesquisador a questão da oralidade e performance inserida em determinada produção artística. Por se tratar de uma análise focada nos programas de rádio, tal categoria se faz necessária para análise e aprofundamento ao possibilitar novas perspectivas de abordagem por parte do historiador. A entonação da dupla ao cantar, o jeito simples de contar um “causo” (sempre no formato pré-definido do esquete), as gargalhadas pontuais da plateia, a entrada do locutor anunciando o produto, são todos signos que necessitam de uma análise focada com a finalidade de extrair o máximo possível dos programas selecionados.

Um elemento deste trabalho que merece uma atenção especial é o seu acervo documental. Todos os documentos utilizados para a análise são digitalizados. No entanto, a origem de cada acervo é distinta, todavia, todos contribuem da mesma maneira para um acesso mais democrático a informação que além de viabilizar acaba facilitando o ofício do historiador do século XXI. Sobre isso José Geraldo Vinci de Moraes e Cacá Machado sinalizam que:

Hoje em dia, e mais do que nunca, “a música em conserva” se materializa em torno do conceito de acervos universais, organizados ou não numa rede virtual que possibilitam acesso amplo e irrestrito. O contexto em que isso ocorre só pode ser

compreendido com o advento e expansão da cultura digital, que desloca e desarticula o tradicional modo de organização, consulta e compartilhamento das práticas culturais analógicas. Ecoando as tendências expostas em experiência mundializadas, no Brasil esta questão aparentemente do campo das ciências e tecnologias também se manifesta principalmente como uma questão cultural. Esse complexo processo está em curso e é ainda um horizonte aberto, mas seus reflexos podem ser identificados nas transformações das práticas dos novos “coleccionadores” da era digital. E neste novo mundo, os institutos culturais tendem a entrar no lugar dos museus como criadores de memória e narradores dos “discursos estratégicos”. Já os “coleccionadores” continuam no campo da “guerrilha” recuperando e narrando fragmentos, mas agora munidos de um poderoso instrumento: a Internet. (MACHADO; MORAES, 2011, p.20)

As notícias e imagens dos jornais Folha da Manhã, Folha da Noite e Folha de São Paulo, foram extraídas do *site* Acervo Folha que permite a busca de notícias por palavras chave, sendo elas categorizadas por periódico (as diferentes “Folhas”) e também por ordem cronológica. O seu acesso foi realizado em um período de experimentação por parte do jornal que permitia o acesso livre a qualquer usuário da internet. No entanto, hoje para se ter acesso ao Acervo, é necessário efetuar um cadastro mediante pagamento. O mesmo ocorre com o acervo do jornal O Estado de São Paulo, também utilizado nessa pesquisa. Apesar desse obstáculo burocrático e financeiro, a digitalização completa de um dos jornais de maior circulação nacional permite um acesso mais fácil e principalmente mais preciso do pesquisador junto aos seus documentos. Outro conjunto documental amplamente utilizado nesse trabalho possui a mesma característica de busca por palavra chave. A hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro digitalizou diversos periódicos de diferentes épocas da história do Brasil. Um deles é a Revista do Rádio, revista que surge no ano de 1948 e vai até 1970. Diferente de

como ocorre com o Acervo Folha, o acesso às edições digitalizadas da Revista no site da Biblioteca Nacional é totalmente gratuito sem mesmo a necessidade de cadastro.

Como já dito, o mecanismo de busca por palavras específicas com o resultado classificado de modo cronológico agiliza o trabalho do historiador que ganha tempo ao chegar a reportagens que abordam especificamente o seu objeto de estudo. Pode-se criticar, com certa razão, que isso limitaria ou especificaria demais a pesquisa feita. Todavia, cabe ao pesquisador escolher bem as palavras utilizadas no mecanismo de busca, do modo que consiga cruzar as fontes de procedências diferentes que o auxiliarão na construção da sua pesquisa. Os arquivos de áudio dos programas de rádio utilizados para análise no terceiro capítulo, também são decorrentes de digitalização, essa feita através do acervo da Rádio Nacional. Com a dificuldade encontrada por mim para acesso aos arquivos do Instituto Moreira Sales em São Paulo, e do acervo da Rádio Nacional do Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, tive que adquirir as cópias comercializadas por uma empresa especializada. Esse fato levanta a questão da dificuldade de acesso a alguns acervos muitas vezes encontradas pelo pesquisador para a realização de sua pesquisa. Para citar o caso do MIS-RJ, fui informado por telefone que não seria possível ser realizada a cópia em áudio de nenhum registro encontrado lá. Ou seja, cada vez que eu precisasse escutar os programas para tecer minha análise teria que me deslocar até o museu. Tendo em vista que além de exercer a função de pesquisador na feitura dessa dissertação, lecionei durante todo o período da pesquisa, assim, não possuindo direito a uma bolsa de pesquisa, tal situação de deslocamento se tornou completamente inviável. O historiador Marcos Napolitano também ressalta essa inacessibilidade do MIS-RJ e a necessidade de contatar a empresa Collector's:

O trabalho feito pela Collectors, empresa do Rio de Janeiro, também é importante na medida em que disponibiliza praticamente todo o acervo da Era clássica do rádio (1930 a 1950), embora boa parte do material encontre-se no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro - acervo que poderia ser de acesso mais amplo e facilitado,

caso fosse informatizado e digitalizado.
(NAPOLITANO, 2008, p.262)

Por fim, os registros audiovisuais utilizados de maneira indireta para a realização dessa pesquisa foram encontrados no maior portal de vídeos da internet: o YouTube. Lá foi possível acessar o programa Ensaio, veiculado pela TV Cultura no ano de 1973 e a reportagem do programa Fantástico, esse veiculado pela TV Globo no ano de 1978.

Este trabalho foi desenvolvido tendo por perspectiva de análise a História do Tempo Presente. Por lidar principalmente com eventos históricos recentes, tendo geralmente como recorte temporal o pós-segunda guerra, a História do Tempo Presente possui um vasto campo analítico na história brasileira tendo em vista os inúmeros processos históricos ocorridos aqui da década de 1940 para cá. Outra característica dessa corrente que encontra um campo fértil no Brasil é a sua relação com a mídia. Com a imprensa “produzindo acontecimentos” a todo instante, a figura do historiador se faz necessária na sociedade para que através de uma metodologia histórica seja possível ordenar e até mesmo se distanciar do fato ocorrido recentemente. Essa escrita da história a queima roupa se faz necessário em um tempo em que a História é escrita por manchetes, muitas vezes sem aprofundar nos temas abordados em fatos e acontecimentos relatados. Dentro dessa perspectiva que Pierre Nora afirma:

Imprensa, rádio, imagens não agem apenas como meios dos quais os acontecimentos seriam relativamente independentes, mas como a própria condição de sua existência. A publicidade dá forma à sua própria condição de sua existência. A publicidade dá forma à sua própria produção.[...] O fato de terem acontecido não os torna históricos. Para que haja acontecimento é necessário que seja conhecido. (NORA, 1976, p.181)

Cito o exemplo apontado por Nora referente à imprensa e ao rádio, tendo em vista que esses são as duas principais categorias documentais utilizadas para análise nessa pesquisa. Os *dossiês* apresentados no primeiro capítulo, sob a perspectiva da História do Tempo Presente,

apontam para a mutabilidade que a História tem variando da perspectiva geracional de qual faz parte. Essa reflexão de geração na escrita histórica é outra questão levantada pelos historiadores do presente e que se faz muito pertinente nessa pesquisa. Posso apontar duas razões pela qual essa pesquisa tem um caráter geracional em sua escrita. A primeira é o uso de acervos completamente digitalizados para a sua feitura: dos arquivos de jornal até os programas de rádio, essa pesquisa pode ser vista como uma pesquisa histórica típica da era digital do conhecimento. Tanto em sua facilidade de acesso como na precisão dos termos pesquisados. Outra característica geracional desse trabalho é que justamente pela nova luz que os documentos analisados incidiram sobre alguns aspectos da trajetória artística e pessoal de Alvarenga e Ranchinho, essa dissertação atualiza alguns aspectos da produção da dupla, trazendo novos dados e lançando novas questões para análises futuras sobre o tema. No texto “Questões para a História do Tempo Presente”, Agnès Chauveau e Phillipe Tetárt, apontam para essa inserção do historiador como parte da história que escreve:

Essa singularidade nos leva a refletir sobre a natureza dessa presença física do historiador em seu tempo e no seu tema. Essa questão nos ajuda na definição da história do presente e, integrando uma dimensão de “geração”, permite antes de tudo refletir um percurso científico do tempo. (CHAVEAU; TETART, 1999, p.16)

No que diz respeito a essa pesquisa, a minha proximidade com o *tema* já foi explicada no início desta introdução com a escrita do meu trabalho de conclusão de curso em História explorando o tema da música sertaneja. A contribuição do meu *tempo* para escrita se deve principalmente as novas possibilidades de pesquisa encontradas através dos novos acervos digitais e a necessidade cada vez mais latente de contestação e atualização de dados históricos tidos até então como irrefutáveis.

Capítulo 1 – Alvarenga e Ranchinho

1.1 – Trajetória da dupla

Em meados dos anos de 1930 surgia no encontro de dois músicos, o mineiro Murilo Alvarenga e o paulista Diésis dos Anjos Gaia, uma das mais importantes duplas caipiras da Era do Rádio: Alvarenga & Ranchinho. Murilo Alvarenga se apresentava como músico e trapezista no Circo Pinheiro cujo dono era seu tio. No repertório estavam presentes valsas, tangos e modinhas. O encontro com o parceiro ocorreu quando o circo armou sua lona na cidade de Santos, no estado de São Paulo. Lá, Diésis cantava músicas românticas na Rádio Clube de Santos. O nome artístico “Ranchinho” vem dessa época, pois de tanto cantar a música “No Rancho Fundo” de Ari Barroso e Lamartine Babo o seu apelido na rádio já era “Rancho” depois devido a sua baixa estatura em relação ao parceiro Alvarenga o apelido no diminutivo pegou. Conheceram-se na noite, quando Alvarenga, vendo a apresentação de Diésis em um bar, propôs unir as duas vozes. A carreira da dupla iniciou com apresentações no circo do tio de Alvarenga ali mesmo na cidade de Santos. Nessa época o repertório ainda não incluía as sátiras ou paródias. O investimento da dupla nesse estilo veio pelo fato da plateia achar os dois engraçados “naturalmente” quase que como caricaturas vivas. Então, aproveitando esse respaldo que o público já demonstrava, a dupla enveredou pelo viés humorístico valorizando muito a questão da performance em suas apresentações. (NEPOMUCENO, 2005, p.288-289)

Além das músicas, passou a fazer parte do repertório da dupla a contação de piadas e causos. Com o circo seguindo para a capital paulista, lá passaram a se apresentar não somente nele, mas, em outros circos da cidade.

Com o nome da dupla se espalhando aos poucos pelo meio artístico, passaram a fazer parte da companhia Trololó do Teatro Recreio localizado na emblemática Praça da Sé, centro de São Paulo. Nessa companhia faziam parceria com o comediante Sebastião Arruda um dos pioneiros do gênero “caipira humorístico”. O diretor da companhia Trololó, Breno Rossi, após ter sido contratado pela recém-inaugurada Rádio São Paulo, fez questão de levar a dupla para lá.

Embora o repertório da dupla fosse bastante variado, eles foram enquadrados no estereótipo caipira. Apesar de serem urbanos, esse passou a ser o visual adotado pela dupla. (NEPOMUCENO,2005, p.290). A mudança para o Rio de Janeiro possui duas versões. A primeira é que o maestro Rossi articulou a entrada da dupla na companhia Casa do Caboclo do Rio de Janeiro, onde trabalhou como pianista convidado em sua temporada na cidade de São Paulo. Outra versão é a do primeiro empresário da dupla: Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, que teria encontrado os dois andando pelos corredores da Rádio São Paulo quando os convidou para fazer parte de um filme do qual estava produzindo. A película *Fazendo Fita*, de 1935, contaria originalmente com a dupla Mariano e Caçula, no entanto haviam desistido da participação devido ao atraso das filmagens. Depois disso, Capitão Furtado, convidado para integrar a companhia Casa de Caboclo, teria levado a dupla para o Rio de Janeiro no ano de 1936. Em matéria publicada no dia 19 de abril de 1936 no jornal Folha da Manhã, a mudança do trio para a capital da república é destaque com a seguinte manchete: “Mais três astros da ‘Broadcasting’ paulista que vão actuar no Rio de Janeiro”. (Folha da Manhã, 1936 , p.V) Na reportagem os artistas aparecem com bastante destaque contendo inclusive uma foto de divulgação de cada um:



Figura 1 - Folha da Manhã, 1936 , p.V

De acordo com o texto, Ariovaldo Pires teria alcançado o sucesso na rádio “como um dos mais fieis regionalistas da terra”. (Idem) O seu personagem, Capitão Furtado, seria um dos mais aplaudidos no programa Cascatinha do Genaro veiculado pela Rádio São Paulo. A reportagem da Folha da Manhã deixa claro qual seria o motivo ou ainda o diferencial que o trio teria alcançado para conseguir essa mudança de cidade:

Tanto o autor da letra da marcha que ganhou o primeiro prêmio no concurso carnavalesco paulista, que é Ariovaldo Pires, como Ranquinho e Alvarenga, seguiram para o Rio contractados pela Casa “Odeon”, onde deverão gravar uma série de discos de numerosos regionaes e de humorismo.(Idem)

De fato, ao se consultar a discografia da dupla se constata uma parceria de mais de vinte anos com a gravadora Odeon. Do primeiro compacto de 78 rpm de maio de 1936, cujo lado A era a música “Itália e Abissínia” de autoria da dupla com Ariovaldo Pires e o lado B “Liga das Nações” de autoria de Alvarenga e Ranchinho até o LP “Milionários do Riso” de 1957 a dupla esteve presente (não de forma exclusiva pois gravaram alguns compactos com a Victor) no *casting* da gravadora.¹No ano de 1937, Alvarenga e Ranchinho seguiram com o elenco da Casa de Caboclo para a Argentina onde se apresentaram no Teatro Smart em Buenos Aires. (NEPOMUCENO,2005,p.295) Enquanto aproveitavam sua primeira viagem internacional, o compacto lançado em dezembro de 1937 emplacava como sucesso em dois carnavais seguidos. O lado B “Sereia” ficou em terceiro lugar no concurso de marchinhas daquele ano, sendo que o lado A “Seu Condutor” de autoria da dupla em parceria com Herivelto Martins também fez bastante sucesso no carnaval do ano de 1938. (SEVERIANO, MELLO, 2006). Na volta ao Brasil, no ano de 1938, Ranchinho começaria uma série de sumiços e retornos repentinos que durariam até o ano de 1965 quando seria substituído de vez por Homero de Souza Campos. Nos sumiços motivados pela vida boêmia de Diésis (o primeiro Ranchinho), Alvarenga recorria ao irmão Delamare de Abreu para integrar a dupla e não faltar aos compromissos. A preferência pelo Ranchinho *original* no entanto era forte como conta Rolando Boldrin no livro de Rosa Nepomuceno:

Nas ausências de Ranchinho tinha que trabalhar com outros, mas, nesses períodos, fazia fotos de costas para não revelar o rosto do novo companheiro, na esperança de que o Diésis voltasse.(NEPOMUCENO,2005, p.297)

Esse primeiro desaparecimento de Diésis foi noticiado no jornal Folha da Manhã no dia 03 de maio de 1938:

¹ Disponível em:

<http://www.recantocaipira.com.br/alvarenga_ranchinho_discografia.html>

Acesso em: 15 de junho de 2012.

“Ranchinho”, o popular cantor de rádio, está desaparecido.

Rio 2 – (Da nossa sucursál – pelo telephone) – Deu entrada hoje na primeira delegacia auxiliar, uma queixa na qual se pedia que o delegado Frota Aguiar descobrisse o paradeiro de “Ranchinho”, conhecido artista da rádio, cujo destino há muitos dias é ignorado. O queixoso referiu a autoridade que coincidiu a ausência de “Ranchinho” o desaparecimento de um automóvel de dezoito contos de propriedade dele e de Alvarenga, seu companheiro de dupla. De posse da denúncia, o Sr. Frota Aguiar pediu à D.O.I. que fizesse a diligência necessária para a descoberta do parceiro de Alvarenga. (Folha da Manhã, 1938, p.3)

Na capital da república além de integrarem a companhia humorística foram contratados pela Rádio Tupi. Após terem passado pelo aval de Assis Chateaubriand, a dupla junto com Capitão Furtado passaria a compor “A Trinca do Bom Humor.” (NEPOMUCENO,2005,p.291). A próxima etapa importante da carreira aconteceu quando Aires de Andrade, diretor da Rádio Tupi, os convida para integrar o elenco do Cassino da Urca, um dos palcos mais cobiçados por artistas do Brasil. Se apresentar no Cassino da Urca significava a consolidação da carreira de qualquer artista, tendo em vista que ali era sem dúvida a principal vitrine para os artistas que queriam se estabelecer nos programas de rádio ou ainda alçar voos maiores como iniciar uma carreira no cinema. Para a dupla Alvarenga e Ranchinho, foi o Cassino da Urca que colocou-os num patamar de “grandes *estrelas* da época” como classificou a atriz Dercy Gonçalves em entrevista para o programa Fantástico veiculado pela TV Globo no ano de 1978. Ainda nesse depoimento a atriz compara o sucesso que a dupla tinha na época colocando-os no mesmo nível da estrela tipo exportação Carmem Miranda. (Fantástico. 1978)

Foi justamente nessa época em que se apresentavam no Cassino da Urca que a dupla se destacou por utilizar em suas apresentações o tema da sátira política. Principalmente pela boa resposta que tinham do público a dupla investia cada vez mais no gênero fazendo improvisos,

contando *causos* e gravando diversas canções de cunho político. O primeiro momento de repressão por parte do Estado em relação a essas canções veio através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do Estado Novo. Tendo como tema recorrente em suas sátiras letras envolvendo Getúlio Vargas e seus aliados, passou a fazer parte da rotina da dupla passar a noite em delegacias e serem soltos logo pela manhã. A rotina era “mantida” pela dupla tendo em vista o sucesso que suas sátiras alcançavam nas apresentações. (NEPOMUCENO, 2005.p.294). Em diversas biografias da dupla, encontradas tanto em livros² como em web sites³, é relatado um fato que surge como *mola propulsora* desse trabalho. No dia 19 de abril do ano de 1939, em pleno aniversário do presidente, a filha de Getúlio Vargas, Alzira Vargas, levou a dupla para cantar as músicas que seriam consideradas polêmicas no Palácio do Catete.

No cerne da polêmica, estariam envolvidas duas canções: “Liga dos Bichos” e “História de um Soldado.” A música “Liga dos Bichos” teria uma citação indireta a um dos principais aliados de Vargas, Oswaldo Aranha, vejamos ela inteira:

Já formaro a sociedade
 Protetor dos animais
 Enquanto os bichos forgueti
 A gente anda pa trás
 Esse mundo tá virado
 Tem coisa que não se atura
 A gente passa apertado
 E os bicho passa fartura

² É possível encontrar biografias da dupla nos livros CALDAS,1987.; ERRETE, 1985. ; NEPOMUCENO, 2005.

³ Dos diversos sites existentes destaco esses pela biografia e discografia detalhada: <http://www.dicionariompb.com.br/alvarenga-e-ranchinho/discografia> ; http://www.recantocaipira.com.br/alvarenga_ranchinho.html ; <http://www.lastfm.com.br/music/Alvarenga+e+Ranchinho/+wiki> ; http://www.boamusicaricardinho.com/alvarengaeranchinho_30.html ; http://www.smartsite.com.br/sys_client/83/1798.aspx;

Os bicho tem sociedade
 Adonde tem protetor
 Na família do seu Galo
 Tem muito Pinto doutor
 Já vi Leitão professor
 Vi Aranha de talento
 Mas o que me deixou besta
 Foi ver Cavalo Sargento

Também vi Coeio fardado
 Oficiar de longo curso
 E na crasse dos artistas
 Tenho visto muito Urso
 Pra chegar a capitão
 A gente quase se mata
 E os bicho sobe na vida
 Tem até major Barata

Da maneira que vai indo
 Tô vendo que não demora
 Os burro monta na gente
 E ainda chama na espora
 Vou se embora pro sertão
 Não vorto aqui nunca mais
 Que lá num tem sociedade
 Protetor dos animais
 (Registro do Fonograma: 09/1936 - VÍCTOR - Nº
 34092 Lado B - Liga dos Bichos (Alvarenga,
 Ranchinho e Capitão Furtado)

No entanto, a sátira mais explícita aparece na música “História de um Soldado”. Essa composição trata-se de uma paródia feita com a música “O soldado que perdeu a parada” gravada por Eduardo das Neves no ano de 1907 pela Odeon. Alvarenga inseriu novos versos para combinar com a proposta de sátira e registrou a canção no ano de 1953, passado o período de problemas com a censura. Confira:

Tendo o soldado perdido a parada
 tendo o soldado perdido a parada
 Pegou logo na pena e escreveu para anspeçada
 pegou logo na pena e escreveu para anspeçada

O anspeçada que é homem do diabo
 o anspeçada que é homem do diabo
 Pegou logo na pena e escreveu para o seu cabo
 pegou logo na pena e escreveu para o seu cabo

O seu cabo que é homem do momento
 o seu cabo que é homem do momento
 Pegou logo na pena e escreveu para o sargento
 pegou logo na pena e escreveu para o sargento

O sargento que é homem remitente
 o sargento que é homem remitente
 Pegou logo na pena e escreveu para o tenente
 pegou logo na pena e escreveu para o tenente

O tenente que é homem valentão
 o tenente que é homem valentão
 Pegou logo na pena e escreveu pro capitão
 pegou logo na pena e escreveu pro capitão

Capitão do estado maior
 capitão do estado maior
 Pegou logo a pena e escreveu para o major
 pegou logo a pena e escreveu para o major

O major que é amargo como fér
 o major que é amargo como fér
 Pegou logo a pena e escreveu pro coronér
 pegou logo a pena e escreveu pro coronér

Coronér que é homem geniar
 coronér que é homem geniar
 Pegou logo na pena e escreveu pro gerar
 pegou logo na pena e escreveu pro gerar

Gerar que é homem sem iguar
 gerar que é homem sem iguar
 Pegou logo na pena e escreveu pro marechar
 pegou logo na pena e escreveu pro marechar

Marechar que não gosta de embruio
 marechar que não gosta de embruio
 Pegou logo na pena e escreveu para o Getúlio
 pegou logo na pena e escreveu para o Getúlio

O Getúlio que é homem ativo
 o Getúlio que é homem ativo
 Pegou na papelada e mandou para o arquivo
 pegou na papelada e mandou para o arquivo
 (Registro do Fonograma: 05/1953 - ODEON - Nº
 13.437 Lado B - História de um Soldado
 (Alvarenga))

A menção a Getúlio Vargas na letra é bem clara. Ela coroa a música, sendo deixada para o *gran finale* da composição. A canção só se torna completa e ganha total sentido quando chega à sua última estrofe. Não se trata aqui de uma canção seguindo um dos padrões mais conhecidos e utilizados de estrofe, seguido do estribilho e culminando no refrão. Outra característica forte é o uso do soldado como personagem principal. No desenrolar da letra é possível acompanhar a hierarquia do exército. E tendo o soldado “perdido a parada”, ou seja, tendo algum problema, ele teria que percorrer esse caminho hierárquico. Sua reclamação iria passar de degrau em degrau dentro da carreira militar até chegar ao chefe maior, o presidente Getúlio Vargas.

Após a apresentação, Getúlio que se divertiu bastante com as letras e com a performance de Alvarenga e Ranchinho, liberou a dupla para fazer as sátiras sem que fossem presos pelo DIP. No entanto, esse alvará de Getúlio não seria o suficiente para que a dupla escapasse de vez de encrencas. Em uma apresentação no Cassino da Pampulha em Belo Horizonte, cerca de dezesseis investigadores fiscalizavam a apresentação para que não fossem feitas sátiras sobre o interventor Benedito Valadares. Waldenyr Caldas, autor de dois títulos de leitura obrigatória para quem estuda música sertaneja: *Acorde na aurora*:

música sertaneja e indústria cultural e *O que é Música Sertaneja*, aponta Alvarenga como o responsável pela preferência e até mesmo insistência no tema de sátira: “Alvarenga, líder da dupla, além de politizado e irreverente, era extremamente radical. Não deixava jamais passar em branco uma atitude, uma medida autoritária de Vargas.” (CALDAS,1987,p.46) Mesmo com o final da chamada “Era Vargas” a dupla continuou com letras que atacavam todo o enredo político da época.

Um excelente exemplo é visto em uma de suas apresentações na Rádio Nacional no ano de 1947. Antes de apresentar a canção “Salada Política”, a dupla faz uma esquete satirizando a derrota de Hugo Borghi para Adhemar de Barros nas eleições estaduais de São Paulo parodiando o fato como se fosse o lançamento de um filme. Na transcrição abaixo a inicial “R” se refere à fala de Ranchinho e a inicial “A” se refere à fala de Alvarenga:

R: Você viu a fita que estão anunciando pra passar aí?

A:Não

R:É uma fita que vai passar no Palácio ai parece...

A:É...

R: Fita de “Cilembra”

A: Ah, fita de “Cilembra”

R: Vai passar aí..

A: Ah bom...eu gosto de fita de “Cilembra”

R: É feita em São Paulo essa fita..

A:É?

R:É...o mocinho da fita é o Hugo Borghi

(risos da plateia)

R: É uma fita que vai passar ai no Palácio...A mocinha é o “Armeida” Prado

A: Ai ai...ta bom..

R: O pai da moça é o Mário Tavares

A: Ah bom, hehe

R: Agora quem trabalha de bandido é Luis Carlos Prestes!

(risos da plateia bem alto)

R: Os elementos são bão pra uma fita né? O mocinho é o Hugo Borghi já falei né?

A: É, é o mocinho...

R: O nome da fita é “Adhemar foi minha ruína”

(risos da plateia bem alto)

(a dupla ri junto)

R: Diz que é colorida a fita..

A: Colorida é?

R: É uma produção Getúlio Vargas!

(risos da plateia bem alto)

(COLLECTORS, 04/03/1947, 15:17 – 16:18)

Para esclarecer alguns nomes que não são citados novamente na canção que segue a esquete: o “Armeida Prado” (a “mocinha do filme”) em questão seria Antônio de Almeida Prado que nas mesmas eleições ficou em quarto lugar. Já Mário Tavares (o pai da moça) ficou em terceiro lugar na contagem de votos. Depois de apresentar o esquete a dupla já emenda a canção “Salada Política”, música que foi destacada por Franklin Martins que em seu site⁴ no qual expõe a letra explicando para o ouvinte e leitor quem são os nomes citados. Segue a letra:

Quem não conhece esse baixinho,
Tão gordinho, que ele agora tá quietinho
Já morou lá no Catete quinze anos
Hoje tá só “urubuservano”

E, na assembléia, sentado, dá boa gargalhadas
De ver a confusão e tanta palhaçada.
Esse Marcondes com a força da traquéia
Esse Barreto Pinto avacalha com a assembleia.

Todo mundo diz que toque
Toque, toque neste mundo
Mas o ruim de dar um Prestes sofre mais
Quando quer fazer bonito, pede uma autorização
Em vez de sonho ele canta essa canção:
“Eu vou, eu vou, eu vou

⁴ MARTINS, 2011 Disponível em:

<http://franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=salada-politica#> Acesso em: 13 de dezembro de 2011.

Eu vou até Moscou
Tão judiando de mim
Vou me queixar ao Stalin”

Será, será, será o Benedito
Será esse o meu fim,
Oi será
Cantando(.....) assim:
Oh, Minas Gerais! Oh, Minas Gerais
Outra mamata não pego jamais
Oh, Minas Gerais!

O Brigadeiro agora canta assim:
“Adeus, amigos, companheiros de campanha
O Mangabeira, Osvaldo Aranha.
O que eu mais sinto foi o que me fizeram
Por ser sincero, veja só o que eu perdi
Sou brigadeiro, nunca falei em marmiteiro
Isso é invenção do Hugo Borghi
Eu vou me embora que estou mui derrotado
Mas eu deixo um grande abacaxi
(Registro do fonograma : 01/1947 - ODEON - Nº
12.746 – Lado A - Salada Política (Alvarenga e
Ranchinho)

O primeiro a ser citado indiretamente é novamente o agora ex-presidente Getúlio Vargas, o “gordinho” que já passou quinze anos no palácio do Catete como presidente e agora fica só “urubuservano” o que acontece com a sua sucessão. O Marcondes da letra, provavelmente seria Marcondes Filho, fundador do PTB (partido de Vargas) seguido de Barreto Pinto deputado de atitudes um tanto quanto extravagantes que, nas palavras da dupla, “avacalha com a assembleia”, como no episódio ocorrido em 1949 em que deixou ser fotografado de cueca custando assim o seu mandato. Luis Carlos Prestes não escapa da dupla ao ser ironizado pela perseguição política sofrida com o seu partido que entraria na ilegalidade nesse mesmo ano de 1947.(MARTINS, 2011)

Um detalhe importante da letra é o *contra-ataque* feito pela dupla ao antigo interventor de Minas Gerais, Benedito Valadares, que já

foi citado nesse trabalho por enviar investigadores em uma apresentação da dupla no Cassino da Pampulha em Belo Horizonte para sufocar qualquer tentativa de sátira. No momento a dupla cumpriu as ordens, no entanto, ficou claro na letra que guardaram certa mágoa pela opressão sofrida fazendo questão de colocá-lo em meio à dita “Salada Política”. O Brigadeiro da canção seria Eduardo Gomes, derrotado nas eleições de 1945, que finalizando a canção agradece a Otávio Mangabeira e Oswaldo Aranha fundadores da UDN e articuladores de sua campanha. O último nome citado é de Hugo Borghi, fundador do PTB e líder do movimento queremista que defendia uma Constituinte com a permanência de Vargas no poder. Borghi, como já dito anteriormente, havia sido derrotado por Adhemar de Barros na disputa das eleições estaduais de São Paulo em 1947. Nessa parte final a dupla lembra a *campanha dos marmiteiros* lançada por Hugo Borghi após uma declaração de Eduardo Gomes que declarou que não precisaria dos votos da “malta” para se eleger presidente. Borghi foi atrás do significado da palavra chegando até “marmiteiro”. Usou isso a seu favor na campanha utilizando das próprias palavras de seu adversário, que por sua interpretação, desprezava o eleitorado vindo das camadas populares.

O historiador brasileiro Boris Fausto, escreveu para o jornal Folha de São Paulo no ano de 2005 um breve artigo sobre a sátira política. No texto é exaltado pelo autor a figura da dupla Alvarenga e Ranchinho como destaque dentro do gênero. A maestria com que a dupla conseguia interligar temas e traduzí-los em músicas de caráter popular é destacada pelo autor. Ele aponta ainda uma época que teria sido a mais produtiva da dupla dentro do gênero de sátira:

Creio que a fase mais brilhante das sátiras compostas ou interpretadas pela dupla concentrou-se no período que vai da Segunda Guerra Mundial aos primeiros anos posteriores à deposição de Vargas em 1945. (FAUSTO, 2005, p.03)

A dupla Alvarenga e Ranchinho resgata de certo modo a *matéria prima* principal do desafio, gênero musical caipira que consiste basicamente em falar de causos e mazelas de cunho pessoal para “atacar” o adversário ou de temáticas que envolvam a comunidade de

um modo geral. No entanto, a dupla do Cassino da Urca leva essas questões a um novo patamar de discussão quando colocam em pauta os problemas da nação, as falhas estruturais do Estado Novo, os novos arranjos políticos formados a cada eleição e diversos temas que conseguem ser sintetizados sem prejudicar a mensagem principal que a dupla quer passar com determinada canção sendo bastante funcional para a performance da dupla nos Cassinos e Programas de Rádio.

1.2 -- “Dossiê Ranchinho” – o papel da Revista do Rádio na decadência do artista.

A imagem pública transmitida de Ranchinho para a mídia da época era de um boêmio irresponsável e incorrigível. Já era possível deduzir isso pelas notícias publicadas a seu respeito. A nota presente no jornal Folha da Manhã noticiando o seu desaparecimento junto ao carro que pertencia à dupla já dava sinais do que estaria por vir. Alvarenga, por outro lado já será retratado como “norteador” da dupla. Em notícias e notas publicadas nos jornais e revistas, Alvarenga é retratado como homem de família, responsável, artista empreendedor e de boas relações. Já Ranchinho é o irresponsável, que não cumpre os compromissos básicos da vida de artista, chega atrasado, falta ensaios e etc.

A Revista do Rádio exerceu de forma sensacionalista a função de retratar esse Ranchinho irresponsável em uma série de notas e reportagem que compilei nomeando de “Dossiê Ranchinho.” A série de reportagens é colocada ao leitor da Revista em formato semelhante ao de um folhetim, contendo vários episódios do que viria a ser o drama pessoal vivido pelo artista. A relevância da Revista do Rádio é defendida pelas autoras Doris Fagundes Haussen e Camila Stefonon Bacchi, em trabalho apresentado no XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação no ano de 2001. O texto intitulado “A Revista do Rádio através de seus editoriais (década de 50)”, traz dados que sinalizam o grande alcance de público que a revista possuía. De acordo com as autoras:

A Revista do Rádio foi, assim, a primeira publicação especializada sobre este veículo. No início era mensal, mas, em menos de um ano, começou a circular semanalmente, tirando, em

média, 50 mil exemplares. (BACCHI;HAUSSEN, 2001, p.02)

Ao ser comparada com outras revistas da época de grande circulação a Revista do Rádio é tida como a segunda mais lida, de acordo com pesquisa realizada pelo IBOPE na época:

Numa pesquisa do Ibope sobre revistas semanais, de janeiro de 1956, realizada junto a 300 mulheres do então Distrito Federal, por incumbência do Jornal das Moças, a Revista do Rádio aparecia como a segunda mais lida, atrás apenas da revista O Cruzeiro. Na sequência vinham as revistas Manchete e Grande Hotel. A pesquisa classificava, ainda, as leitoras como “pobres” e predominantemente jovens – 48,5% tinham entre 18 e 24 anos. Na faixa etária entre 40 e 49 anos o público também era significativo: 41,3%. (BACCHI;HAUSSEN, 2001, p.03)

Observando a trama através de uma perspectiva histórica e cronológica das reportagens é possível observar uma narrativa composta claramente de começo, meio e fim. Cada novo “episódio” que aparece na Revista traz novas informações ou adensa ainda mais o teor triste, vexatório e até humilhante pelo qual o artista passava.

A composição negativa da imagem de Ranchinho, realizada pela Revista do Rádio, que resultaria em sua saída da dupla, tem como marco inicial a nota da edição 189 do ano de 1953. Nela é noticiada uma ordem de prisão expedida pelo Juiz da Vara da Família para o artista. A acusação por parte da justiça era de negligência por parte do cantor em relação ao pagamento da pensão alimentícia para a sua filha que vive com a ex-mulher. A nota, que tem como título “Tá preso, seu Ranchinho!”, manda um recado em tom de alerta ao artista no final de seu texto: “Com a lei não se brinca, não é Ranchinho?” (Revista do Rádio, 1953,ed. 189 p.47).

A segunda nota que traz à tona ao público novamente a irresponsabilidade de Ranchinho, está presente na edição 208 do mesmo ano. Nela a Revista do Rádio relata que o artista que apesar de ter

conseguido uma separação (desquite) amigável com sua esposa deve à mesma a quantia de 190 mil cruzeiros em mensalidades referentes a pensão. Novamente, ao final do breve texto, a Revista alfineta a reputação do artista deixando no ar a seguinte frase reticente: “O homenzinho de caipira não tem nada...” (Revista do Rádio, 1953,ed. 208 p.48).. Percebe-se a intenção da revista em veicular notas relacionadas à vida íntima do artista ressaltando o seu imbróglío envolvendo questões de cunho estritamente pessoal. Esse artifício, amplamente utilizado por todas as mídias como jornais e revistas com a finalidade de aumentar suas vendas é vista de maneira muito clara no caso de Ranchinho. Em nada influencia a sua produção de artista ou se relaciona com suas gravações e shows o fato de estar passando por problemas em sua separação. Mas, a vigilância dos meios de comunicação em torno do artista acabam supervalorizando elementos que não possuem relação direta alguma com a produção do humorista. Num episódio como esse envolvendo questões com a sua esposa, ter a informação de seus problemas pessoais auxiliaria no máximo a compreensão de uma letra presente em alguma canção. No entanto, a veiculação gratuita desse tipo de informação possui objetivos estritamente comerciais como já citado.

Uma das notícias mais enfáticas presente nesse dossiê talvez seja a presente na edição 215 ainda do ano de 1953. A manchete em letras garrafais acompanhada da fotografia de Ranchinho em destaque anuncia: “O princípio da grande tragédia: Ranchinho agredido pela própria espôsa!”(Revista do Rádio, 1953,ed. 215 p.26). A reportagem conta com detalhes todo o processo que levou a ex-mulher de Ranchinho a entrar na justiça com o pedido de pensão alimentícia. A agressão destacada na manchete, é relatada como um fato isolado pelo descontentamento da esposa com a rotina do artista que chegava em casa pela manhã após um dia de apresentação no Cassino. O texto ressalta o tipo boêmio e brincalhão do artista, que por sua vez acabava flertando com a irresponsabilidade de não gerir uma família. A reportagem conta com algumas fotos que ilustram todo o caso servindo como suporte visual para o texto enfatizando alguns pontos, como algumas possíveis brigas com Alvarenga (na foto em que os dois simulam uma queda de braço) e o desolamento sofrido por sua ex-

mulher e filha em um retrato aonde as duas aparecem com a expressão de desolamento.



O Princípio da Grande Tragédia:
RANCHINHO AGREDIDO
PELA PRÓPRIA ESPÔSA!

Tasso de
CASPARY

Foto de
nosso
arquivo

Serenos, diferente do seu natural, temperamento expansivo, Ranchinho parece pensar nas muitas voltas da vida. Sua verdadeira esposa levou-o aos tribunais reclamando pensão.



★.....★

Os jornais cariocas estamparam a notícia: Dileza Gaia não é outro senão o nosso conhecido Ranchinho, conhecido de longos anos de carreira, formando talvez a dupla mais antiga e popular do rádio, nos Programas Serenidade. E o que mo-
 tava a decisão do juiz era, nada mais nada menos, do que uma quebra da pensão de alimentos estabelecida pela lei, por ocasião do desquite do popular artista!

madot, voltava à vida de artista sem pre alegre e brincalhão.

Há coisas de alguns meses, Ranchinho tornou a se estranhar muitos pagamentos e, dessa vez, a moça não reclamou de imediato, como vinha fazendo. Aguardou mais tempo e só agora entrou com uma petição em juízo, solicitando seu advogado o pagamento imediato das prestações de vidas. Citado pelo juiz, Ranchinho deixou de comparecer e, correndo o processo a revelia, veio a ser julgado e condenado, determinando o juiz que pagasse ou cumprisse pena de prisão.

.....

cumprimentando uma garota, em presença de Alvarca, o sr. Martins, Anselmo e sua mãe.

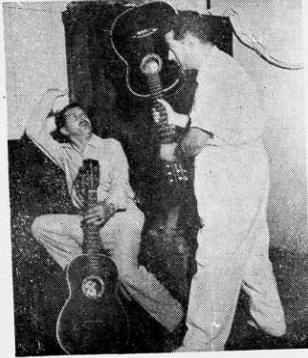
Figura 2 - Revista do Rádio, 1953,ed. 215 p.26

Na edição de número 222 sai uma nota a respeito da decisão do juiz sobre o processo envolvendo a ex-mulher de Ranchinho. Com a manchete “Ranchinho foi condenado!” a reportagem informa a decisão favorável à esposa de Ranchinho sentenciando o pagamento da quantia de 190 mil cruzeiros relativos a mensalidades atrasadas para ela e sua filha. De acordo ainda com o texto, Ranchinho teria pouco tempo para providenciar a “pequena fortuna” para o pagamento tendo em vista que o prazo dado pelo juiz foi curto. (Revista do Rádio, ed. 222,p.08) O que chama a atenção na nota é que a manchete dá destaque à condenação do humorista como um crime grave passível de prisão, e não um acerto financeiro de desquite envolvendo pensão alimentícia. Com a condenação de Ranchinho dando um “ponto final” no caso, a Revista do Rádio, já na próxima edição de número 223, elabora uma espécie de infográfico que mais lembra uma fotonovela resumindo as etapas do acontecido em fotos, palavras-chave e textos curtos. A Revista divide

todo o processo acontecido em quatro etapas. Seriam elas: “Briga?”, “Tristeza”, “Esquecimento” e “Condenado”. Cada etapa é acompanhada de uma foto que ilustra o fato e um texto explicativo semelhante ao formato de uma legenda resumindo toda a trama ao leitor.

A primeira etapa “Briga”, levanta a questão dos desentendimentos ocorridos entre a dupla por ambos artistas possuírem “gênios fortes”. No entanto, para a manutenção da carreira, apesar de algumas rápidas dissoluções eles sempre acabavam por “acertar os ponteiros”. É desse contexto de “gênio forte” que denota uma certa característica de encrenqueiro, boêmio, que a revista parte para traçar as características de caráter de Ranchinho. Na segunda etapa “Tristeza”, é relatada que apesar de Ranchinho se acertar com o seu companheiro de humor, não teria feito o mesmo com a esposa ao descumprir com o pagamento de suas pensões. Percebe-se que a responsabilidade em se acertar enquanto artista é claramente colocada em contraste com a irresponsabilidade de marido e pai. Na terceira etapa “Esquecimento”, o leitor é informado que Ranchinho seguiu com a vida de solteiro esquecendo-se completamente dos compromissos firmados com sua família. Esse teria sido o momento em que sua ex-mulher entraria na justiça pela Vara da Família. Por fim, na etapa “Condenado”, temos o fim da trama com um final feliz para a ex-mulher e filha desoladas pela irresponsabilidade do artista boêmio: o juiz anuncia o veredito do pagamento das pensões atrasadas. O que chama a atenção para essa série de reportagens é o destaque dado ao caso de modo sistemático. Cada etapa foi acompanhada e informada ao leitor da Revista contando todo o processo em uma linha narrativa muito próxima da ficção:

FLAGRANTES DO RÁDIO



BRIGA? — Sim, **Alvarenga** e **Ranchinho** brigaram algumas vezes, chegando, mesmo, à dissolução da dupla. Os gênios de ambos pareciam não lá muito compatíveis. Mas acabaram por acertar os ponteiros dos relógios, assegurando a própria sobrevivência artística da dupla.

TRISTEZA — Mas, enquanto **Ranchinho** acertava com **Alvarenga**, o mesmo não fazia com a sua própria família. Tanto que, um dia, deixou a esposa, **d. Carmelinda**, e a filha, (a menina **Magnólia**), depois de prometer, em Juízo, que garantiria o sustento de uma e de outra.



ESQUECIMENTO — Mas, se prometeu, **Ranchinho** não cumpriu. Viveu como solteiro, até encontrar diversos casos sentimentais. A pensão à esposa e à filha não foi paga, durante muitos e muitos meses. Foi então que surgiu a reclamação à 2.ª Vara de Família. **Ranchinho** foi julgado.



CONDENADO — **Dona Carmelinda** pedia, ao Juiz, que **Ranchinho** lhe pagasse as pensões em atraso. O magistrado estudou o caso e acabou por obrigá-lo ao pagamento de 190 mil cruzeiros à família. **D. Carmelinda** emocionada agradeceu à **sra. Carolina Soto Maior**, sua advogada.

Figura 3 - Revista do Rádio, 1953, ed. 223 p.08

O “final feliz”, que resultou na condenação de Ranchinho, trará consequências graves para a carreira do humorista como se observa nas duas últimas notícias que encerram esse dossiê. A primeira delas data da edição 228 de 1954, cerca de um ano após o acontecido, em que é noticiada a dispensa de Ranchinho por problemas de disciplina. A Tupi teria rescindido o contrato com o artista devido suas constantes faltas aos compromissos da emissora. Para substituir provisoriamente o artista, é chamado Delamare de Abreu que atuaria então como “Ranchinho II”. A confirmação do desligamento oficial do Ranchinho “original” (Diésis) é noticiada na edição 232: “Alvarenga brigou com Ranchinho e fez outra dupla”. A reportagem entrevista Alvarenga que se diz cansado dos vários momentos em que Ranchinho faltava aos compromissos da dupla, dos seus sumiços, dos momentos em que teve que procurar outros parceiros provisórios (como Bentinho e Xerém). Além disso, o texto retoma o caso da condenação de Ranchinho que teria contribuído negativamente para imagem da dupla. Alvarenga anuncia que o novo companheiro, que por questões contratuais seria provisoriamente chamado de Ranchinho II, é seu irmão Delamare de Abreu. No final da reportagem Alvarenga ressalta o tom de “líder” da dupla agora brincando com o fato de ser o irmão mais velho: “Com ele o negócio é outro: é mais moço e tem de me obedecer...” (Revista do Rádio, 1954, ed. 232, p.12)

Todos esses acontecimentos trazidos pela Revista do Rádio transformam acontecimentos em entretenimento para que os lê. Ou ainda nas palavras de Pierre Nora:

[...] um *media* frio, aquele que, entre todos, favorece a domicílio e sem esforço a mais intensa participação; essa participação, se ousamos dizer, sem participação, essa mistura exata de distância e intimidade que é para as massas a forma mais moderna, e geralmente única de que dispõem, de viver a história contemporânea. Nos dois sentidos do termo, o acontecimento é projetado, lançado na vida privada e oferecido sob a forma de espetáculo. (NORA, 1976,p.183)

1.3 – “Dossiê Alvarenga” – de grande artista empreendedor à morte solitária

Como visto na biografia da dupla Alvarenga e Ranchinho, é Murilo Alvarenga que toma a iniciativa de procurar o cantor de rádio Diésis dos Anjos Gaia na noite de Santos para formar uma dupla de artistas no circo de seu tio. Essa característica proativa de Murilo mostrada logo de início será levada adiante na carreira dos artistas. Durante toda a existência da dupla Alvarenga e Ranchinho, o membro que sempre a norteou foi Murilo.

A seriedade com que Alvarenga levava a dupla ficava clara em alguns episódios envolvendo a irresponsabilidade de Ranchinho. Como já mostrado aqui, Diésis volta e meia sumia devido algum problema decorrente da boemia sendo o seu sumiço até mesmo noticiado em jornais (ver nota do jornal Folha da Manhã presente nesse capítulo). Esses sumiços constantes de Diésis obrigariam Murilo Alvarenga a procurar “outros Ranchinhos”. Do ano de 1933 que é aproximadamente quando a dupla se forma até o ano de 1978, ano da morte de Alvarenga, existiram três “Ranchinhos” e mais um artista substituto de nome Bentinho. No entanto, o “Alvarenga” da dupla sempre foi o mesmo Murilo. Dono da dupla? Mente criativa? Muito se especula até que ponto Murilo era o principal compositor ou apenas o mais responsável em comparação a Diésis. Antes de prosseguir a respeito da figura de Alvarenga cabe uma rápida análise cronológica de todos esses “Ranchinhos”.

O primeiro Ranchinho, como se sabe foi Diésis dos Anjos Gaia que formou dupla com Murilo Alvarenga no ano de 1933 ficando até o ano de 1954. No entanto, durante os constantes sumiços nesse período Alvarenga contou com um outro artista do estereótipo caipira chamado Bentinho, que mais tarde formaria dupla com Xerém. A parceria entre Alvarenga e Bentinho teria durado aproximadamente um ano, tempo suficiente para Murilo fazer as pazes com Diésis, (Revista do Rádio, 1950, ed.66, p.28 e 29). Apesar do curto período com Alvarenga, a parceria rendeu para Bentinho projeção artística suficiente na Era do Rádio e Cinema chegando até mesmo a estrear um filme de Carmem Miranda como se observa neste anúncio de 1939 garimpado do acervo do jornal Folha da Manhã:

METRO
AVENIDA S. JOAQUIM, 1005 - 1939
AR CONDICIONADO
com o processo patente

HOJE
SESSÕES COMPLETAS
às 12.30 - 14. - 15.45
17.30 - 19. - 20.45
22.30 HORAS

CARMEN MIRANDA

ALMIRANTE - ORLANDO SILVA
BANDO DA LUA - AURORA MIRANDA
LAURO BORGES - ALVARENGA & BENTINHO
ORCHESTRA NAPOLEÃO TAVARES
ORCHESTRA ROMÉU SILVA - ALUIZIO
DIRCINHA BAPTISTA - CARLOS GALHARDO
OSCARITO - PAULO NETTO - JORGE MURAD
LINDA BAPTISTA - CASTRO BARBOSA

BANANA DA TERRA

de
João de Barros e Mario Lago
PRODUÇÃO SOB FILMES
apresentada pela
METRO-GOLDWYN-MAYER DO BRASIL

PRINCIPAIS MÚSICAS:
"SANTINEIRA" "SEM BANANA MACACO DE ARRANZO"
"TRÊSLEI" "NÃO SEI SE É COVARDE" "PRODIGO"
"AMEI" "MENINA DO RIGIMENTO" "EU VOU"
"NÃO SEI PORQUE"

Complemento Nacional
com Tonina Da Rimini

PREÇOS
- Vespertina -
Meia - 3500
Bolsa 1 - 3500
1/2 entrada 3500
- Noite -
Meia - 4500
Bolsa 1 - 3500
Bolsa 2 - 3500
1/2 entrada 3500

Entrada em 15 minutos
de todos os pontos de
Cinema para o teatro
de todos os pontos de
Cinema para o teatro

Figura 4 - Folha da Manhã, 1939, p.12

O segundo “Ranchinho” (terceiro companheiro, mas, o segundo a utilizar o nome de Ranchinho) foi Delamare de Abreu, irmão por parte de mãe de Alvarenga, que passa a integrar a dupla no ano de 1954. Após todos os problemas envolvendo Diésis com o pagamento da pensão para a ex-mulher e filha relatados nesse capítulo, a situação do artista ficou insustentável obrigando a Tupi a rescindir o seu contrato fazendo com que Alvarenga encontrasse um novo companheiro. O curioso do início dessa nova fase da dupla é que Diésis estava processando o ex-companheiro Alvarenga exigindo exclusividade do nome artístico

Ranchinho. Com isso, no início da nova dupla com Delamare, os artistas se apresentavam como Alvarenga e Ranchinho II:

Ranchinho contra Alvarenga

Como se sabe a dupla Alvarenga e Ranchinho está desfeita. Alvarenga está atuando atualmente com outro Ranchinho, ao qual deu o nome de "Ranchinho II". Não se conformando com isso, o antigo e verdadeiro Ranchinho, está movendo uma ação em S. Paulo, contra o seu ex-companheiro, Alvarenga. Êle pede de indenização nada menos do que 1 milhão de cruzeiros. Ou o Alvarenga pagará esse levada importância ou terá que arranjar um nome para o seu novo companheiro. (Revista do Rádio, 1954, ed. 254, p.13)



Figura 5 – Revista do Rádio 1955 - ed.289 - p.37

O terceiro e último “Ranchinho” seria Homero de Souza Campos que passa a fazer parte da dupla no ano de 1965. Homero é o Ranchinho “visualmente” mais conhecido de todos por integrar a dupla em um momento de maior difusão da televisão no Brasil. É com Homero de Souza, por exemplo, que a dupla participa do programa Ensaio da TV Cultura no ano de 1973. É o mesmo Ranchinho que aparece na capa dos primeiros CDs da dupla. Por isso talvez, que alguns autores o considerem o único Ranchinho sem conhecer ou apurar a existência de outros. Essa gafê foi cometida por Waldenyr Caldas em “O que é música sertaneja?” : “Empolgados com o sucesso comercial do estilo sertanejo, Homero Souza Dias (Ranchinho) iniciam a carreira em 1930 [...]” (CALDAS, 1987,p.45), erro semelhante ocorrerá na nota de falecimento de Alvarenga na qual o jornalista referencia Homero como precursor da dupla.

Alvarenga sempre foi retratado na mídia como artista empreendedor responsável e de grande sucesso. Em toda a confusão envolvendo o primeiro Ranchinho em seus sumiços culminando mais tarde no escândalo envolvendo o pagamento de pensão a sua ex-mulher, Alvarenga aparecia como o contraste do homem bem comportado, pai de família e consciente de seus compromissos. Alvarenga chegou a abrir uma boate chamada “Ranchinho do Alvarenga” que recebeu muitos artistas de renome na época. A Revista do Rádio cobriu algumas dessas atrações valorizando o estabelecimento e demonstrando o sucesso do local. Em nota publicada no ano de 1952 o jornalista Manezinho Araújo da Revista do Rádio enaltece a boate como um lugar de revelação de novos talentos:

Parabéns! – Não chegamos a apreciar. Mas, soubemos com satisfação do sucesso obtido por Jorge Fernandes na “boite” Ranchinho do Alvarenga. Folgamos bastante. Primeiro, porque Jorge Fernandes é brasileiro, cantor de qualidades excepcionais, e merecia de há muito uma oportunidade na espécie. Segundo, porque o nosso Alvarenga, zelando pelo o que é nosso, deu ao notável cantor a “chance” que outros não souberam dar. Teve por compensação, a magnífica “performance” do cantor. Bravos, Alvarenga! Deu o seu ao seu dono. E merece os

nossos brasileiríssimos aplausos... (Revista do Rádio, 1952, ed.140,p.14)

Como já dito o enaltecimento que se faz de Alvarenga em relação ao primeiro Ranchinho (Diésis) fica explícito quando colocado em contraste o retrato midiático feito. Tendo como amostra a Revista do Rádio essa diferença fica muito clara. Tanto as imagens quanto o texto presentes na reportagem de 1956 contando o sucesso de Alvarenga tanto em sua vida profissional quanto pessoal, quando colocadas em comparação com as reportagens feitas sobre a separação de Ranchinho mostram claramente a intenção de valorização de um em contraste a derrubada do outro. O título da reportagem já indicaria quem é a mente pensante da dupla: “Alvarenga tem mais de um Ranchinho...” (Revista do Rádio, 1956, ed.331,p.30). A reportagem repleta de imagens de Alvarenga com sua família possui alguns registros interessantes. Sendo que o mais revelador deles deixarei para o final deste capítulo. O sucesso como pai de família é registrado na fotografia abaixo tendo como legenda: “Feliz no matrimônio, aí está Alvarenga com a espôsa, d. Nilda, e os dois filhos, Murilo e Delamar, um lourinho e outro moreno” (Idem, p.31).

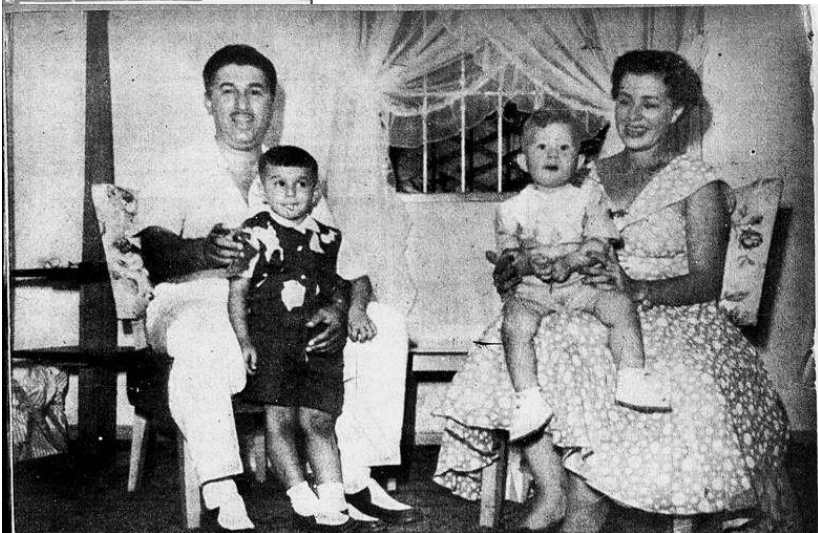


Figura 6 – Revista do Rádio 1956 - ed.331 - p.31

Na mesma reportagem o sucesso financeiro de Alvarenga é citado ilustrado com uma fotografia do artista, agora com o segundo Ranchinho (Delamare), em frente a um Cadillac. A legenda da fotografia indica a responsabilidade do humorista que soube economizar e administrar o dinheiro adquirido em sua carreira: “Não é nada, não é

nada – e Alvarenga já possui um Cadillac. Soube guardar dinheiro.”
(Idem):

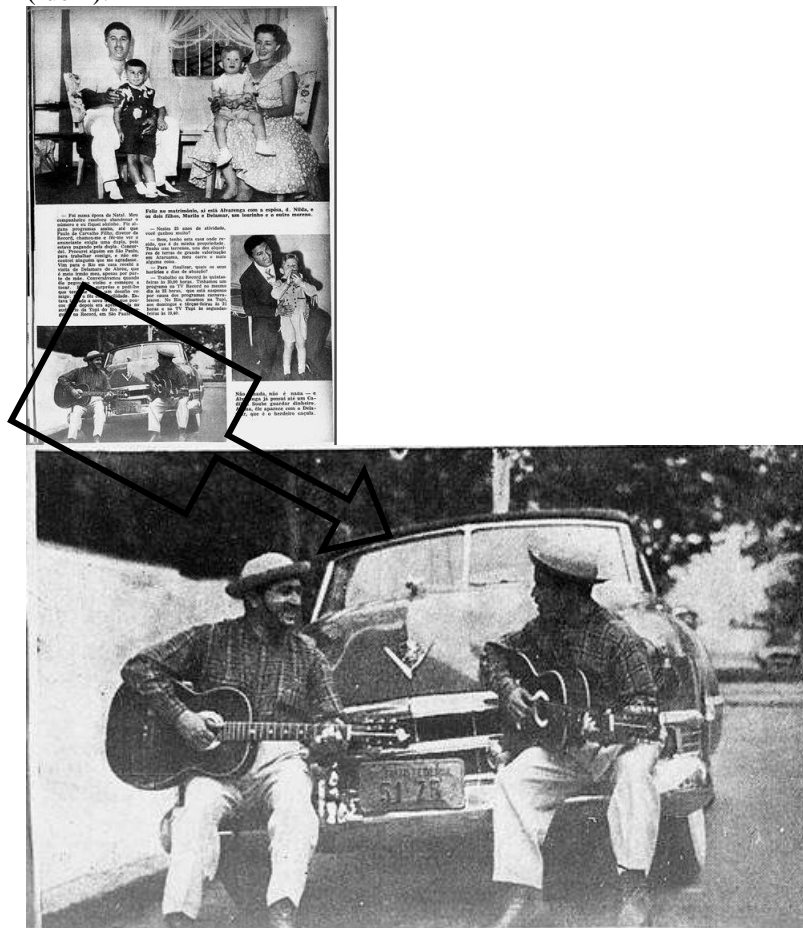


Figura 7 - Revista do Rádio 1956 - ed.331 - p.31

O zelo com a figura pública de Alvarenga aparece também em um momento difícil de sua vida, onze anos depois, quando sofre um infarto. A reportagem presente na edição 811 de 1965 relata o susto passado pelo artista que agora descansa “em sua confortável residência na capital

Paulista.” (Revista do Rádio, 1965, ed.811,p.14). A reportagem de texto muito curto possui fotografias grandes ocupando duas páginas mostrando o artista com o seu filho Murilo e sua esposa e outra imagem retratando o descanso do artista que passado o susto voltaria a atuar com o parceiro Ranchinho.

Observada até o presente momento Alvarenga possuía uma carreira muito bem sucedida: um humorista, apresentador e cantor de rádio com cerca de trinta anos de carreira, participação em vários filmes, dono de uma boate de sucesso na capital paulista, pai de família responsável e atencioso e o único da dupla a se manter do início ao final da carreira. No entanto, treze anos depois, a nota de falecimento do artista publicada no jornal O Estado de São Paulo, no dia 19 de janeiro de 1978, mostra que apesar de todo o sucesso, de todo o aparente bom relacionamento com artistas e com a família, nesse meio tempo algo pode ter acontecido para que horas após a sua morte o hospital tenha tido dificuldade em localizar algum parente ou amigo para informar o acontecido. Alvarenga, o líder de uma das maiores duplas da “Era do Rádio”, tem uma morte solitária no hospital São Paulo:

Sozinho, Morre Alvarenga

Murilo Alvarenga, da dupla Alvarenga e Ranchinho, morreu ontem, às 12 horas e 30 minutos, vítima de embolia pulmonar, no hospital São Paulo, onde estava internado desde o dia 15. Nenhum parente ou amigo do artista foi localizado pela direção do hospital para comunicar a morte. No final da noite, jornais e emissoras de rádio e TV da capital foram avisados, mas ninguém compareceu ao necrotério. O corpo de Alvarenga, que morreu aos 66 anos, foi colocado na geladeira e deverá ser liberado hoje, às 11 horas.

O compositor foi internado por parentes à meia-noite do dia 15. Em seu guia de internação, o número de telefone deixado não corresponde ao da residência de Alvarenga em Indianópolis, onde também ninguém era encontrado para

providenciar o enterro. (O Estado de S. Paulo, 1978, p.16)

1.4 - Canções políticas de Alvarenga e Ranchinho: sátira ou propaganda?

Os exemplos mostrados até aqui, utilizando os principais retratos biográficos da dupla, mostram os artistas como compositores de sátiras políticas que possuíam certo tom de contestação. Tanto os textos de Rosa Nepomuceno como nos livros de Waldenyr Caldas é exaltada essa característica da dupla. Alvarenga e Ranchinho se destacariam por desafiar a ordem política vigente em suas canções. O “desafio” aqui pode ter o duplo sentido de ser tanto um afrontamento ao que está posto, como integrante do gênero musical caipira que nos versos rápidos do repente satiriza alguma situação ocorrida. De fato, ao analisar muitas das letras do “cancioneiro político” da dupla é facilmente detectável uma enorme presença de personagens políticos ou situações políticas em que o país estava envolvido. Getúlio Vargas, Adhemar de Barros, Hugo Borghi, Benedito Valadares, Luis Carlos Prestes, Oswaldo Aranha, Juscelino Kubitschek, são alguns dos nomes citados em suas composições. No entanto, sempre me instigou o modo como esses políticos reagem às sátiras. Como já relatado aqui, Vargas teria achado graça nas sátiras produzidas pela dupla dando carta branca para os artistas continuarem com suas apresentações. É de se estranhar que um presidente de um regime totalitarista como era o Estado Novo, permitisse de boa vontade que uma dupla já muito conhecida no rádio “falasse mal” ou criticasse o seu governo. Quando o humorista se aproxima demais do objeto do qual ele critica é necessário observar qual o tom adotado pelo artista. Em que medida ele realmente contesta em sua piada alguma ordem do governo ou regimento, e em que medida ele propagandeia no formato de piada o nome do político “alvo” da sátira. Sendo que a produção humorística brasileira tem como uma de suas principais origens os *reclames*, a propaganda travestida de sátira parece algo pertinente para se colocar no espectro analítico das canções da dupla.

Enfim, o que era uma suspeita minha enquanto pesquisador ganhou uma evidência forte em um editorial da Revista do Rádio do dia

20 de junho de 1950 quando é colocada a seguinte reflexão a respeito da dupla Alvarenga e Ranchinho:

Alvarenga e Ranchinho vão excursionar com Carlos Frias, fazendo propaganda política do Brigadeiro Eduardo Gomes. Antes, eles já haviam feito propaganda de Getúlio. Fizeram depois de Hugo Borghi. Recentemente de Adhemar de Barros. Deve um artista, mesmo cômico, fazer tôda a série de concessões? (Revista do Rádio, 1950,ed.41,p.03)

O parágrafo citado acima, apesar de curto, apresenta uma faceta da dupla que não aparece em nenhum material biográfico. Retratados sempre como “combatentes” dos políticos, o documento acima revela uma proximidade muito grande dos artistas com os seus “alvos”. Com isso se especula o papel da dupla como veículo de propaganda política e não como críticos. De modo algum isso “diminuiria” a relevância artística da dupla ou colocaria em cheque toda a sua produção, todavia, partindo da perspectiva da propaganda e não da sátira o resultado de análise das canções é completamente diferente. Vale lembrar, no entanto, que esse é o único documento encontrado em mais de duzentos e sessenta recortes de jornais e revistas presentes no levantamento documental para a realização desse trabalho. Outro ponto a ser ressaltado é o de que um indício isoladamente não prova nada e não é suficiente para “mudar os rumos” da biografia dos artistas. O que procuro propor com exposição desse documento é um debate mais amplo da produção artística dos humoristas. Além disso, é de se notar que o cancionista político da dupla não está calcado somente em canções que envolvam diretamente o nome de alguns personagens políticos. Outros temas, como o conflito entre Itália e Abissínia, primeira canção da dupla, ou sobre a crise do petróleo na moda “Racionamento de Gasolina” são alguns exemplos que mostram a conotação sócio-política da dupla em sua obra. Caso tenham feito propaganda de políticos, seja com citações em canções ou em eventos de grande porte como comícios, isso ainda não afeta a característica da escolha do tema por parte dos artistas. Torna-se necessário apenas não

colocar a dupla no papel de críticos quando os mesmos contribuem para a governabilidade dos personagens citados.

Essa perspectiva de se atualizar a História escrita sobre a dupla parte da perspectiva da qual esse trabalho faz parte. A História do Tempo Presente permite ao historiador essa atualização do que foi escrito sobre o seu tema. François Bédarida enfatiza claramente essa característica afirmando que “a história do presente é feita de ‘moradas provisórias’, para retomar a expressão de Santo Agostinho. Sua lei é a renovação.” (BÉDARIDA, 2005, p.221)

Todavia, a História do Tempo Presente não tem a intenção de ser a corrente que trará a luz definitiva sobre o tema que é objeto de estudo, ao contrário, ela incita novas perspectivas que insistam na possibilidade de se reescrever o que já foi dito. Nesse sentido é que Chaveau e Tétart colocam que: “A epistemologia da história do presente consiste, portanto, em interrogar a história a fim de propor novos dados que aumentarão sua capacidade de *explicitação* e de sugestão.” (CHAVEAU;TÉTART, 1999, p.36)

O curioso da nota presente no editorial da Revista do Rádio é que os exemplos citados de políticos dos quais a dupla teria feito campanha são exatamente os mesmos utilizados pelos autores já citados Waldenyr Caldas, Rosa Nepomuceno e Franklin Martins, como alvos certos da dupla em suas composições. A análise da letra, em seu sentido mais básico de detectar os nomes e seu envolvimento com a história política do país, como faz Martins, se mantém intacta. Todavia, o papel do emissor muda bruscamente quando ele passa de satírico a publicitário. A imagem escolhida para finalizar esse primeiro capítulo ilustra bem essa aproximação da dupla Alvarenga e Ranchinho com o poder, cujo qual sempre foram tidos como duros críticos: “Alvarenga é figura querida na sociedade. Ei-lo, acima numa festa, ao lado da senhora Ademar de Barros”. (Revista do Rádio, 1956, ed.331, p.30)



Figura 8 - Revista do Rádio 1956 - ed.331 - p.30

Capítulo 2 – Humor

2.1 – Do que rimos?

Quando são feitas algumas análises sobre determinada produção musical no campo historiográfico, diversos aspectos podem receber maior ou menor atenção. Geralmente o caminho inicial, que durante muito tempo foi tido como único, era analisar a letra. *O que o autor quis dizer* quando escreveu determinada canção era o eixo norteador. A letra poderia fornecer então as respostas para a problemática proposta pelo historiador. Dela, e de seu discurso imbricado, se teria material documental quase que suficiente para atingir os objetivos do ofício. Aos poucos, porém, a produção historiográfica passou a analisar outros aspectos que poderiam enriquecer e aprofundar uma reflexão a respeito de determinada produção artística musical. Dentre os vários aspectos que foram incluídos no espectro analítico temos o meio no qual o artista estava inserido, o contexto da produção fonográfica, a recepção e circulação da obra e mais recentemente quais *aspectos técnicos* da música dialogam com o contexto histórico. Tais aspectos técnicos seriam aqueles ligados à teoria musical propriamente dita como: melodia, harmonia, andamento, timbre, arranjos e etc. Outra ferramenta trazida para o campo analítico de música e história foi a questão da *performance*. Autores como Paul Zumthor e Ruth Finnegan fornecem algumas perspectivas interessantes que escapam aos olhos do historiador ou até mesmo do próprio músico. O diálogo permanente existente entre a canção e a *performance* deve ser analisado como mais um *aspecto técnico* que constitui a obra em questão. Contudo a proposta desse capítulo é trazer mais uma possibilidade de análise para o campo da história e música: a questão do humor.

Percebi que não seria possível uma análise intensa da obra dos artistas Alvarenga e Ranchinho se levasse em conta somente os aspectos mais evidentes da música tais como letra, melodia, arranjo e performance. Senti falta de uma reflexão apurada a respeito da característica mais forte que permeia a obra da dupla: o humor. Para iniciar a reflexão em relação à temática do humor, utilizo a perspectiva de dois autores que em alguns momentos divergem bastante entre si e por essa razão acabam sendo de grande valia para uma discussão mais

ampla. O primeiro autor é o filósofo francês Henri Bergson e especificamente seu livro intitulado “O Riso”. A obra busca estabelecer máximas que mostram quando e porque achamos determinadas situações engraçadas. Nela o autor indica em vários momentos a inserção do riso no contexto histórico do qual ele faz parte. Por isso, também, é uma obra essencial para se discutir a questão do humor em uma produção historiográfica. A segunda obra utilizada para análise do humor em algumas canções da dupla Alvarenga e Ranchinho é do pensador russo Vladimir Propp intitulada “Comicidade e Riso”. Nela, o autor questiona muitas das leis estabelecidas por Bergson e utiliza-se de alguns exemplos da literatura russa para provar seus argumentos a respeito do cômico. As “máximas” estabelecidas por Henri Bergson são contestadas por Propp principalmente pela sua grande tendência em generalizar a experiência do riso.

Como já foi dito, Henri Bergson constrói linhas de raciocínio que visam sempre chegar a leis de caráter aparentemente inabaláveis. Apresento a seguir algumas dessas formulações. Uma das ideias mais fortes que permeiam a linha argumentativa de Bergson é a questão do automatismo que a vida foi aos poucos adquirindo. “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo.” (BERGSON, 1983, p.23) É justamente nele que o humor se desenvolve. Seja com a ruptura desse automatismo ou a valorização de algo já dado como mecânico. Dentro dessa lógica encontra-se talvez a situação que seja a primeira utilizada para exemplificar a quebra de determinada prática retilínea de uma personagem: o indivíduo que caminha e por descuido tropeça. Esse desvio de trajetória suscita o riso justamente pelo confronto com o certo, com o padrão de caminhada que o sujeito exerce. “O risível [...] é certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa.” (BERGSON, 1983, p.15) Esse tropeço então, provoca o que Elias Thomé Saliba (2008, p.98) define como “solavanco mental” que uma piada exerce. Ou seja, aquela contestação do lógico que desperta a mente para o cômico. A relação disso com a História se dá no momento em que esse solavanco indicado por Saliba está presente nas escolhas do fazer historiográfico. *Entra para a História* justamente os fatos, acontecimentos ou processos que de

certo modo quebram a linearidade do cotidiano de determinada realidade social.

É dentro dessa lógica da mecanicidade que se encontra a fórmula do riso de quando se faz a imitação de alguém. Geralmente se imita os trejeitos mais fortes dados como *automáticos* daquele sujeito. Não se imita algo que a pessoa faça de vez em quando, mas, se utiliza algo que possa identificar especificamente o alvo da imitação. Essa marca registrada de alguém fica naquilo que a pessoa tem de mais espontâneo em seu agir. “Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa. É, pois, por definição mesmo, torná-lo cômico. Não surpreende, portanto, que a imitação cause riso.” (BERGSON, 1983, p.25).

Outro ponto forte presente na comicidade segundo Bergson é a questão da repetição. O exemplo utilizado pelo autor é o clássico brinquedo que consiste em uma caixa com um boneco dentro, que ao ser aberta impulsiona-o com o auxílio de uma mola. Toda vez que a cena se repete o riso acontece. A criança ou o adulto volta a fechar e abrir a caixa. O riso surgirá justamente dessa repetição da ação. (BERGSON, 1983, p.44) Caberá então ao personagem, ou ao escritor que dá vida a essa personagem, conduzir a trama para que haja em algum momento uma repetição, assim ele será novamente surpreendido pelo “boneco de mola” da narrativa: “Certa ideia que se exprima, se reprima, uma vez mais se exprima, certo fluxo de fala que se arremesse, que se detenha e recomece sempre.” (BERGSON, 1983, p.42)

Outra máxima que identifica a presença do riso apontada por Henri Bergson é o *quiproquó*. A confusão causada pela interpretação simultânea da mesma situação por dois sentidos completamente diferentes suscita o riso. (BERGSON, 1983, p. 54) Um exemplo pode ser um episódio no qual o marido é “flagrado” pela esposa ciumenta conversando ao telefone sobre assuntos ou utilizando de palavras que poderiam dar a impressão da traição. (Semelhante aos moldes das comédias de erros shakespearianas). Dentro dessa situação é possível que “alguns tenham visto a própria essência da comicidade num choque, ou numa superposição, de dois juízos que se contradizem.” (BERGSON, 1983, p.55)

O livro de Bergson ainda formulará outras *leis* que explicariam a eminência de situações cômicas. Não cabe aqui um “fichamento”

completo da obra. Durante o texto exemplificarei outras diretrizes do tema abordadas pelo francês na análise de algumas canções da dupla Alvarenga e Ranchinho.

2.1.1. - Le rire des autres: o riso dos outros, russos por exemplo...

O pensador russo Vladimir Propp, tomando uma postura de certo modo defensiva, inicia o livro “Comicidade e Riso” mostrando a necessidade de uma teorização do cômico. A partir dela é que se fornecem “um dos elementos da concepção científica do mundo.” (PROPP, 1992, p.15) A primeira consideração que Propp faz em relação à comicidade é que ela partindo das formulações de Aristóteles foi colocada em oposição à tragédia. Para Propp essa contraposição nas estéticas do século XIX e XX “se revela morta e abstrata”. (PROPP, 1992, p.18). Ou seja, se trata de uma dicotomia superada. Não existiria mais essa separação simplória entre os dois estilos. Posso citar como exemplo dessa abstração presente na oposição simplória entre comédia e tragédia a canção “Drama da Angélica” interpretada pela dupla Alvarenga e Ranchinho de autoria de M.G.Barreto. Nela é contada a história de uma mulher chamada Angélica que devido a várias complicações médicas acaba morrendo. A letra analisada de maneira isolada induz a uma interpretação simples da canção direcionando-a para um drama, para algo que suscite compaixão e lágrimas de tristeza. Todavia, a maneira com que a canção é conduzida pela dupla, sua formatação tétrica quase remetendo a uma paródia do formato poético, dão conta de conduzir a obra para o viés do humor.

Drama da Angélica (M.G. Barreto)

Ouve meu cântico / Quase sem ritmo / Que a voz
de um tísico /Magro esquelético

Poesia épica, / Em forma esdrúxula / Feita sem
métrica, / Com rima rápida

Amei Angélica, / Mulher anêmica / De cores
pálidas / E gestos tímidos

Era maligna / E tinha ímpetos / De fazer cócegas /
No meu esôfago

Em noite frígida, / Fomos ao Lírico / Ouvir o
músico / Pianista célebre

Soprava o zéfiro, / Ventinho úmido / Então
Angélica / Ficou asmática

Fomos ao médico / De muita clínica / Com muita
prática / E preço módico

Depois do inquerito, / Descobre o clínico / O mal
atávico, / Mal sifilítico

Mandou-me o célere, / Comprar noz vômica / E
ácido cítrico / Para o seu fígado

O farmacêutico, / Mocinho estúpido, / Errou na
fórmula, / Fez despropósito

Não tendo escrúpulo, / Deu-me sem rótulo / Ácido
fênico / E ácido prússico

Corri mui lépido, / Mais de um quilômetro / Num
bonde elétrico / De força múltipla

O dia cálido / Deixou-me tépido / Achei Angélica
/ Já toda trêmula

A terapêutica / Dose alopática, / Lhe dei uma
xícara / De ferro ágate

Tomou no fôlego, / Triste e bucólica, / Esta
estrambólica / Droga fatídica

Caiu no esôfago / Deixou-a lívida, / Dando-lhe
cólica / E morte trágica

O pai de Angélica / Chefe do tráfego, / Homem
carnívoro, / Ficou perplexo

Por ser estrábico / Usava óculos: / Um vidro
côncavo, / Outro convexo

Morreu Angélica / De um modo lúgubre /
Moléstia crônica / Levou-a ao túmulo

Foi feita a autópsia / Todos os médicos / Foram
unânicos / No diagnóstico

Fiz-lhe um sarcófago, / Assaz artístico / Todo de
mármore, / Da cor do ébano

E sobre o túmulo / Uma estatística, / Coisa
metódica / Como Os Lusíadas

E numa lápide, / Paralelepípedo, / Pus esse dístico
/ Terno e simbólico:

"Cá jaz Angélica, / moça hiperbólica / beleza
helênica, morreu de cólica!"
(11/1942 - ODEON - Nº 12.219)

A extensa narrativa da valsa acima chegava a ser entoada em quatro atos em programas de rádio ou TV. Ao separar uma canção em “atos” semelhantes a montagens teatrais a dupla já satiriza em um primeiro plano a longa duração da canção. Como se pode observar, a poesia com seus métodos e fórmulas viram objeto de piada tanto no uso intenso das proparoxítonas finalizando cada verso, quanto na alusão a Camões na estrofe: “E sobre o túmulo / Uma estatística, / Coisa metódica / Como Os Lusíadas”. No entanto, o tema central da canção é a morte. E, como fazer humor com algo trágico? Por que essa escolha de tema? Em seu livro, *Raízes do Riso*, Elias Thomé Saliba comenta essa relação entre o fim da vida e o cômico presente nos humoristas da Belle Époque:

A ruptura da vida – pelo menos a maior dessas rupturas, a morte – é reenquadrada noutra sentido,

no bom sentido. O incidente, o alerta, a ruptura, tudo aquilo que constitui o estopim de toda piada – e que da origem ao riso –, indica, inicialmente, que as coisas e os homens não tomados no bom sentido. Os humoristas tratam então de reenquadrar no bom sentido coisas que nele não estão enquadradas. (SALIBA, 2002, p.271)

É necessário frisar que a produção humorística da dupla Alvarenga e Ranchinho não integra a Belle Époque brasileira. A carreira da dupla inicia na década posterior ao período, no entanto, tanto as escolhas de tema como a utilização de certos instrumentos de comicidade, foram herdados pela dupla e por outros artistas dos primeiros anos do rádio dos humoristas das décadas de 1910 e 1920. No decorrer desse capítulo serão pontuados quais pontos presentes nas décadas anteriores influenciaram o início da produção radiofônica brasileira.

Outro momento de emergência cômica para Vladimir Propp pode surgir de alguma revelação repentina de algum defeito físico eminente ao homem. Esse defeito aparente se torna engraçado e provoca o riso no momento em que se superam as outras características do personagem, ou seja, “o princípio físico que obscurece o princípio espiritual.” (PROPP, 1992, p. 47) Ou ainda como afirma Mário Fernando Bolognesi (2003, p.105): “[...] uma das exigências da comicidade e do riso, qual seja, a condição de superioridade daquele que ri sobre aquilo ou aqueles que são objetos do riso.” Ainda no campo da aparência Propp indica que chamar uma pessoa com um nome de animal provocará o riso quando esse tiver características semelhantes ao ser humano. (PROPP, 1992, p.67) Chamar alguém de porco, por exemplo, é cômico se o alvo da piada for uma pessoa suja, fedida, gorda. Por outro lado chamar uma pessoa magra e cheirosa de porco não terá sentido cômico. Agora, se ela tiver um pescoço um pouco mais cumprido e for chamada de girafa a piada aparece.

Uma característica forte do livro de Vladimir Propp é a sua constante crítica com relação justamente as ideias de Henri Bergson sobre a temática do riso. Logo no início da obra ele já se posiciona contrário a definições demasiadamente amplas como no caso das leis de Bergson. Sinalizo aqui que, Propp elabora a sua teoria sobre o cômico,

no entanto, aponta ideias, sugere linhas de raciocínio que podem levar a novas conclusões. Já Bergson busca elaborar máximas que tendem a querer definir por si o sentido do riso. A segunda crítica ao filósofo francês consiste na discordância de Propp à afirmação de Bergson que o riso aconteceria sempre que houvesse um motivo claro para isso. Segundo Propp, uma generalização desse porte é muito difícil de ser feita tendo em vista as várias possibilidades em que o cômico emerge. De acordo com ele “lá, onde um ri, outro não ri.” (PROPP,1992,p. 31)

Outro exemplo da generalização falha cometida por Bergson é quando ele afirma como riso certo a “coisificação” do ser humano em algum objeto. Para Bergson, a simples substituição do ser humano por um objeto já seria risível por si só, todavia, Propp afirma:

"Nós rimos " , diz Bergson, " toda vez que uma pessoa produz em nós a impressão que uma coisa produz ". Mas este mesmo exemplo revela também a insuficiência da teoria de Bergson. A representação do ser humano através de uma coisa nem sempre é cômica como afirma Bergson, mas somente quando a coisa é intrinsecamente comparável à pessoa e expressa algum defeito seu. (PROPP,1992,p.75)

A canção “A mulher e o bonde” exemplifica melhor a proposta de Propp. Nela, a mulher de um modo geral é comparada ao um bonde em diversas situações. Aqui ocorre uma “coisificação” do ser humano que, como indica Propp, provoca o riso por expor características fortes presentes na personagem:

A mulher e o bonde (Alvarenga e Ranchinho)
A mulher é como o bonde / Que são iguar no
serviço / A mulher corre perigo / E o bonde tem
precipício / O bonde tem tabuleta / E a mulher tem
compromisso

Mulher casada e fier / Foi pra isso que casou /
Tem a hora do serviço / Pra isso se constatou / É
um bonde que caminha / Chega no ponto e parou

Mulher gorda passeando / É bonde que toca andar
 / Gordura por todo canto / Não pode mais engordar / É bonde superlotado / Não exeste mais lugar

Moça sortera que passa / Namorano o dia inteiro /
 Nem percura vê um home / Vê quarquê rapaz sortero / A gente logo adivinha / É bonde sem motorneiro

Muié véia sorterona / Cara de grande amargura /
 Vem na rua passeando/ Mostrando sua feiura / É um bonde bem barato / É um bonde cara-dura (12/1939 - ODEON - Nº 11808)

A comicidade da canção acima não está em acharmos que uma mulher poderia se parecer com um bonde. Não rimos ao imaginar uma mulher transfigurada em um veículo motor andando sobre trilhos como indica a lei de Bergson. O riso emana daqui por transpor pontos possíveis de comicidade que partem da mulher, do ser humano e que poderiam ser transpostos a coisa, no caso aqui o bonde. O principal alvo da piada na canção consiste no trabalho com os estereótipos femininos. O primeiro é a mulher casada fiel ao marido, essa iniciou sua caminhada na vida e logo parou no casamento, semelhante ao bonde que percorre um curto trajeto. O segundo modelo feminino, remete direto ao estético: a mulher gorda é comparada a um bonde superlotado. O terceiro estereótipo volta a se basear em valores morais quando compara uma mulher solteira a um bonde sem motorista, ela percorre seu caminho desgovernada, sem trajetória, sem alguém que a guie. E a canção finaliza com a mulher de idade avançada que não consegue mais casar, é o bonde velho que ninguém mais quer subir. O quão machista essa canção pode parecer não cabe ao historiador que trabalhe com a temática musical julgar. O interessante de se observar aqui, no aspecto documental que a canção fornece, é a escolha de estereótipos vigentes na época que a canção foi feita. Só foram escolhidos tais “tipos femininos” porque encontravam a empatia do público. O humorista faz uso do que é risível para a sociedade a qual ele se comunica. É quase

impossível pensar numa piada que ressoe sem aprovação ou identificação do público. Sobre essa *questão social* do riso veremos mais adiante.

Outro ponto a ser analisado nessa canção é a escolha do bonde como objeto de referência. O grande momento do processo de urbanização do qual o país estava passando, o deslocamento das pessoas para os grandes centros, o surgimento das primeiras metrópoles, as invenções e desenvolvimentos de novas tecnologias instauradas na virada do século XX, serão temas constantes dos humoristas. O auge desse *estranhamento* com a aceleração do tempo teria sido no período chamado Belle Epoque. Todavia, é possível observar ecos dessa reflexão na produção artística de décadas seguintes. Esses “artefatos da modernidade” (SALIBA, 2002, p.189) serão utilizados em canções, poesias e etc., por conseguir estabelecer uma relação do indivíduo que experimenta as tais novidades com a sociedade na qual ele está inserido.

2.1.2 - Ninguém ri sozinho

Existe um ponto de convergência forte das ideias de Henri Bergson e Vladimir Propp: a *questão social* do riso. Para os dois pensadores a comicidade só tem sentido no momento em que está inserida em determinado grupo social. Segundo Propp (1992,p.32): “É evidente que no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios de expressá-lo.” Na mesma linha, Bergson (1983,p.13) afirma que: “Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco.” Em outras palavras os autores indicam que para que algo possa ser engraçado a ideia central do cômico deve ser compartilhada com outras pessoas. Como já visto na canção anteriormente analisada, tais piadas só poderiam ser consideradas engraçadas se ao menos parte da sociedade da qual ela estava imersa achasse graça também. “O nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON,1983,p.13) Esse grupo pode ser restrito, pode ser determinada cidade que achará tal tipo de piada engraçada. Determinada camada social vai rir de uma coisa que outra camada não achará a mínima graça. Ou algum país terá objetos cômicos que não farão sentido nenhum em outro. Por exemplo, o efeito cômico de uma piada de

português se restringe ao Brasil. Pouco provavelmente um sueco ou finlandês daria risada de uma piada desse tipo. Ela está restrita num grupo grande, um país, mas ainda sim um grupo determinado. Como afirma Elias Thomé Saliba:

Cada imaginação nacional, da mesma forma que produz a sua própria narrativa, produz também sua peculiar representação humorística; cada uma forja suas peculiares línguas e falas cômicas [...] naqueles estereótipos concisos, sintéticos e rapidamente inteligíveis, mas também cheios de subentendidos, de omissões de silêncios e “não ditos”. (SALIBA,2002,p.31)

Em depoimento dado à Revista de História da Biblioteca Nacional a historiadora Lia Calabre, da fundação Rui Barbosa, lembra da necessidade de contexto que uma piada precisa para existir e ainda a rapidez com que ela *perde a graça*:

As piadas envelhecem rapidamente ou não funcionam fora de contextos específicos. A fonte de inspiração é muito próxima daquela que utilizamos ainda hoje na televisão: os problemas da cidade, a construção de figuras estereotipadas que representam o matuto, o morador de subúrbio, o pobre, o estudante, os políticos. (CALABRE in MELO, 2012, p.39)

Agora, dependendo do tema esse grupo se expande fortemente. Por exemplo, não é preciso ser nascido na Inglaterra para rir com as palhaçadas de Charles Chaplin. Muitos humoristas conseguem atingir, até certo ponto, um nível universal de humor. Outra característica forte desse riso coletivo é a sua curta duração. “Uma boa comédia teatral ou cinematográfica é acompanhada por surtos de riso periódicos, mais ou menos frequentes, mas não por um riso contínuo” (PROPP, 1992, p.179). Ou ainda como disse Guimarães Rosa: “Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia”. (ROSA in SALIBA, 2002, p.305).

Todavia na questão da função social do riso existe um ponto de divergência entre Bergson e Propp. Para Bergson a comédia se diferencia da arte pela necessidade que ela tem de acompanhar o fluxo de ideias de seu ambiente social distanciando-se assim da arte que, segundo ele, tem como principal missão a ruptura com o social, com as ideias comuns. (BERGSON,1983,p.88) Ou seja, não caberia à comédia, a princípio, fazer críticas sociais ou expressar pontos de reflexão de determinado processo ocorrido na sociedade. Nesse ponto, Propp já apresenta a ideia de que o cômico pode possuir o papel de desmascaramento e mesmo quando não o faz cumpre um papel social importante. A comédia para ele não seria algo totalmente desprovida de certa malícia, ela poderia ter imbricado em seu discurso questões pertinentes em uma determinada sociedade, possuindo assim um significado social indiscutível. (PROPP, 1992, p.189). Contribui dentro dessa linha argumentativa, Saliba ao afirmar que “o cômico correspondia não apenas à busca de uma singular e peculiar forma de representação, como também a uma fuga ou a uma busca de um outro caminho [...]”.(SALIBA,2002,p.70)

Dentro dessa perspectiva da função social que o riso poderia exercer a apresentação do periódico Tagarela de 1º de março de 1902 selecionada dentro do livro “Raízes do Riso”, mostra a reflexão feita pelo próprio grupo de humoristas em relação ao seu ofício:

A apatia lavra no nosso povo e o nosso povo
precisa rir, rir às escarradas; e um quarto de hora
de bom humor disfarça essa carrancuda máscara
de todos os dias, cheia de mágoas e vicissitudes.
Programa... para que programa?
O riso é raciocínio. (SALIBA,2002, p.132)

2.2 A produção humorística na Belle Époque Brasileira

A necessidade de se falar um pouco da produção humorística da Belle Époque Brasileira em um trabalho que trata de analisar uma dupla de humoristas da Era do Rádio se dá pelo fato de que grande parte da linguagem adotada nos primeiros anos da rádio no Brasil foi herdada dos humoristas de décadas anteriores. A obra mais completa para se ter

um panorama analítico do humor brasileiro produzido no início do século XX no Brasil é o livro “Raízes do Riso” de Elias Thomé Saliba. Além de o autor fazer um levantamento preciso dos artistas do período é feita toda uma análise conjuntural de cada um. Saber o contexto no qual um artista está envolvido é essencial para uma compreensão mais ampla do que se pretende analisar.

Saliba ressalta como características tanto a produção humorística, como as análises a respeito do humor feitas na Belle Époque, o “contraste, o estranhamento e a ruptura de significados”. (SALIBA,2002,p.21) Dos autores citados pelo pesquisador, foi brevemente analisado aqui a obra “O Riso” de Henri Bergson. Os outros dois ainda apontados como importantes pensadores do tema na época seriam Freud (com sua obra publicada em 1905) e Pirandello (com ensaio publicado em 1908). Tendo em vista o embate de ideias proposto por Vladimir Propp, achei interessante incluí-lo na discussão como já mostrado anteriormente. O trabalho de Saliba dentro de uma discussão histórica a cerca do humor tem enorme relevância, levando-se em conta o ponto de vista histórico do qual o autor encara o tema. Essa perspectiva de abordagem me pareceu a melhor para se analisar o humor dentro do campo de estudos da História. O vínculo de Saliba com a História Social fica evidente em sua definição de produção humorística:

[...] podemos caracterizar a representação humorística, portanto, como aquele esforço inaudito de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de recolher, enfim, as rebarbas das temporalidades que a história, no seu constructo racional, foi deixando para trás.[...] Por tudo isso, mais do que percepção e sentimento da ruptura e da contrariedade, a representação humorística é uma epifania da emoção. Ela se dilui na vida cotidiana e só de vez em quando brilha e ilumina, como um intervalo de riso e de alegria na rotina dos ritmos repetitivos e diários. (SALIBA, 2002,p.29)

Outra característica analítica pertinente ao se propor um trabalho de História é a relação que se deve fazer do tema ou objeto ao contexto nacional do qual ele faz parte. É preciso ter em mente que cada época aliada a cada localidade produzirá significados diferentes. Ou ainda, a escolha do paradigma a ser questionado será diferente.

Os humoristas da Belle Époque Brasileira se encontravam em um estado de *suspeição social*, (SALIBA, 2002, p.65). Isso significava que os escritores, desenhistas, poetas que se dedicassem ao humor estiveram, ou se sentiram, sempre a margem da produção artística do período. O humorista, apesar de ter na piada o seu produto final, queria ser levado a sério. A diminuição da sua obra sempre foi motivo de reflexão por parte de quem faz e de quem analisa o humor. Partindo de uma perspectiva histórica, Saliba aponta a nova ordem recém-estabelecida pela República Brasileira como um dos fatores dessa adequação e classificação da arte feita pelos humoristas. A crise de nacionalidade emana dos sonhos formulados pós-abolição e surgimento de uma nova ordem política. Como sinaliza Saliba:

Parecia mesmo que o humor ajudava os brasileiros a viver, dando-lhes uma espécie de ética ilusória e efêmera capaz de colimar, ao menos provisoriamente, os obstáculos e as dificuldades que se esgarçavam naquele momento crítico de transição de regime político. (SALIBA, 2002, p.70)

O que significava *ser brasileiro*? (SALIBA, 2002, p.67) Essa pergunta permeia a produção humorística do período tendo em vista o importante lugar social que essa ocupa no imaginário nacional. Levando-se em conta que o humor possui como um de suas características intrínsecas seguir *na contramão* do que se diz, se produz, seria necessário antes ter claro o que se faz, o que se pensa na *normalidade* da produção artística ou intelectual. A Belle Épóque brasileira tem essa especificidade de ter como *problema* de sua época justamente quais são os pontos, balizas, de análise seja ela *séria* ou *engraçada*. Os novos paradigmas impostos pela abolição da escravidão, seguido de um golpe militar que instaura uma

República as forças, farão parte do campo ideológico das décadas de 1910 e 1920.

O primeiro lugar a ser ocupado pelos humoristas dentro da produção cultural da Belle Époque brasileira seria nos anúncios de produtos. A habilidade com as palavras, e a precisão de conseguir uma rima rápida que vendesse o produto, fez com que os primeiros autores do período conseguissem esse tipo de trabalho. Um dos principais expoentes desse formato de reclames, foi Emílio Menezes. A maioria de seus trabalhos seguiam o formato de anúncio testemunhal no qual uma personagem garante a qualidade do produto anunciado. (SALIBA,2002,p.83). Seguem os versos sobre o xarope Bromil como exemplo das habilidades de Menezes, que assinava Gabriel do Anúncio tendo em vista a categoria *menor* que a produção de reclames ocupava no circuito literário:

Lira: - se qual o azeite anda por cima,
Nada a muda do branco para o preto,
E nem perde a vontade apreço e estima,
Pelo fato de a expor em tom faceto;

Como tudo que existe cabe em rima,
Bem cabe um atestado num soneto,
Por isso, a ideia que hoje aqui me anima.
Nestes cartorze versos que lhe remeto.

Pode afirmar, por toda a eternidade,
Aos mil que sofrem e aos descrentes mil,
Que isso que aí vai é a essência da verdade:

Da horrível tosse que me pôs febril,
Dei cabo, usando apenas a metade
de um milagroso frasco de “Bromil”.
(MENEZES in SALIBA,2002,p.83)

Outro exemplo de poeta vinculado à produção humorística que escreveu versos e *slogans* para as mais diversas empresas foi Bastos Tigre. Sua principal habilidade consistia em frases curtas que agradavam as empresas auxiliando a solidificação da marca (um dos objetivos principais de um anúncio). Slogans famosos como “Fortifica quem o

toma, quem o toma forte fica” para o Tônico Bayer ou “Igual não há, melhor não pode haver”, criada para a recém-chegada ao mercado brasileiro Cafiaspirina, também do laboratório da Bayer, faziam parte do portfolio do autor, esse laboratório que mais tarde seria objeto de um dos slogans mais famosos já produzidos: “Se é Bayer é bom”, este utilizado até hoje. (SALIBA, 2002, p.85-86) Essas “palavras portáteis à memória”, segundo o próprio Bastos Tigre, será uma das principais características das piadas e anedotas utilizadas por outros autores do humor, seja no período da Belle Époque como em décadas posteriores. (SALIBA,2002,p.117-118) A rapidez da qual os anúncios publicitários precisavam para serem facilmente disseminados nos reclames de jornais e revistas funcionará de certo modo como meio dos escritores exercitarem sua precisão na escrita. O alvo da piada, a graça de uma anedota, teria que ser atingida sem muitas delongas, assim como o anúncio do produto deveria ser claro no que se propõe a oferecer.

Um forte elemento de construção da produção cômica brasileira desse período será a paródia da expressão escrita. A sátira proposta pelos escritores a respeito da própria escrita constituirá uma espécie de metalinguagem da comicidade na Belle Époque. Ou seja, o objeto do riso será, para alguns autores, o próprio texto. No entanto, vale ressaltar que não se trata apenas de uma “prática textual referente à outra prática textual” (SALIBA,2002,p.96), mas sim de uma paródia das formas. Sendo esse mecanismo um dos mais utilizados como “representação da própria realidade brasileira.” (SALIBA, 2002, p.96). Como exemplo dessa paródia textual, trago o poema de Bastos Tigre que na sua forma e em sua escolha de tema busca a paródia dos versos parnasianos e simbolistas. Como se pode observar, a caricatura feita dos símbolos republicanos se evidencia de forma bem clara:

É certo que a República vai torta;
Ninguém nega a duríssima verdade.
Da pátria o seio a corrupção invade
E a lei, de já muito tempo, é letra morta.

A que sinta altivez, força e vontade
Ficou trancada do poder a porta:

Mas felizmente a vida nos conforta
De esperança uma dúbia claridade.

Porque, (ninguém se iluda), “isto” que assim
A pobre pátria fere, ultraja e explora
Jamais foi o sonho de Benjamin.

Os motivos do mal não são mistério:
É que a gatinha que governa agora
É o rebotalho que sobrou do Império. (TIGRE in
SALIBA, 2002,p.97-98)

Nesse mesmo contexto de paródia da expressão escrita é onde está inserida uma ferramenta cômica que será mais tarde apropriada pelo rádio: a anarquização da língua. Nela qualquer que seja o idioma será transfigurado em outro que não pertencerá a nenhuma norma escrita. Não tem gramática, não tem algo que rege, por isso, anárquica. Os idiomas *anarquizados* serão principalmente dois: o francês e o italiano. As anedotas presentes em jornais e revistas que utilizarem desse recurso, sempre terão como ponto de equilíbrio entre um idioma existente e outro criado à língua portuguesa. Isso é altamente necessário para uma compreensão mínima da piada que está sendo feita. O “aportuguesamento” de palavras em francês ou ainda a tentativa de “franconizar” a língua portuguesa foi o elemento estético encontrado para apresentar algumas das mais variadas produções do período. Como exemplo dessa deturpação linguística a serviço do riso, trago como exemplo a coluna “La Carête Économique”, uma seção da revista *Careta* idealizada por Mário Bhering e depois escrita em colaboração com Leal de Souza e Bastos Tigre. (SALIBA, 2002, p.107) Neste reclame que integrava uma série de “petits annonces” se observa muito claramente a proposta dos humoristas:

Vendeur por jogue du biche. Se precise d’un
que tienne très pratique et pouque vergogne pour
faire negoce dans les repartitions publiques,
etabissements commerciaux e dans la zone de la
bourse. Rue du Jogue de la Bole, 53
(SALIBA,2002,p.108)

É possível perceber que a piada possui duas camadas por assim dizer. A primeira consiste em sua forma envolta em um idioma inventado remetendo ao francês. A invenção de palavras buscando uma semelhança com o idioma satirizado, desperta o riso tendo em vista uma aparente seriedade com que o anúncio foi escrito. O autor passa a impressão de que tem certeza do domínio que possui sobre o idioma, quando na verdade inventa palavras que se aproximem semântica e foneticamente do francês. A outra camada da piada está presente no *texto em si*. Ao “traduzir” o reclame para o português, a piada ainda está presente na linguagem informal com que o tal emprego é oferecido no reclame. Para esclarecer meu ponto, peço perdão por “explicar a piada”, no entanto, ao se fazer uma tradução o texto ainda seria engraçado: “Vendedor para o jogo do bixo. Precisa-se de alguém que tenha alguma prática e pouca vergonha para fazer negócios nas repartições públicas, estabelecimentos comerciais e na região da bolsa. Rua do Jogo, número 53”. A escolha do francês como idioma a ser anarquizado pertence à conjuntura cultural na qual Paris seria o epicentro. Os projetos de urbanização e higienização importados da cidade luz para o Rio de Janeiro ajudariam a estabelecer a língua francesa como símbolo de bom gosto e vanguarda artística. No entanto, os humoristas seguem na contramão dessa adulação ao subverter a ordem no momento em que utilizam dos signos francófonos como objeto de piada.

O humor paulista também fará uso da anarquização da língua como ferramenta do riso. No entanto, por possuir um contexto histórico diferente dos cariocas, a estética paulista será pautada pelo macarronismo cômico. O desvirtuamento da língua nas produções humorísticas seguirão basicamente dois eixos: a transcrição estereotipada da fala caipira e dos ítalo-brasileiros.

O autor precursor do humor caipira na produção paulista será Cornélio Pires. É a ele também que se designam as primeiras gravações do gênero rural em discos, inaugurando assim o setor de música sertaneja na recém-criada indústria fonográfica brasileira. Cornélio Pires atuava em diversas frentes que se completavam. De certo modo era um *folclorista* que buscava reunir em seus livros de anedotas, causos e gírias caipiras colhidas em viagens pelo interior paulista (Cornélio é natural de Botucatu – SP), por outro lado, sua pretensão não era parecida

com a de Amadeu Amaral que na publicação de “O Dialeto Caipira” buscava sistematizar um esquema quase que gramatical para a fala do homem do campo. Cornélio via nas lendas, causos, gírias e costumes do caipira um excelente material artístico. Para conseguir atingir o público da capital paulista, todavia, Cornélio adapta os causos que ouvia e até mesmo traça uma nova imagem do caipira: às vezes como o indivíduo deslocado da realidade urbana outrora como um filósofo do campo. Um exemplo dessa “análise” feita pelo caipira é observada no seguinte soneto:

- O senhor por acaso não descende
dos bugres que moravam por aqui?
- Hom'eu nun sei dizê, vance cumpreende
que essa gente inté hoje nunca vi.

Mais porém o Bernardo diz-que intende
Que os morado antigo do Brasi
Gerava de macaco!...Inté me ofende
Vê um véio cumo ele, ansim, minti.

- D'outra feita um cabocro – aí um caiçara
- dia-que nasci um de dois e inté de treis,
quano estralava um gomo de taquara!

“Nóis num tem parente portugueis
nem mico, nem quati, nem capivara...
Semo fio de Deus cumo vancêis.”
(PIRES in SALIBA,2002,p.180)

Esse trabalho estético e temático com o estereótipo do caipira faz de Cornélio Pires, um *escritor* um *poeta* que traduziria, organizaria em versos rígidos de um soneto a fala descompromissada do caipira. Por fim, a terceira frente na qual ele trabalharia seria de *empresário* tendo em vista a empreitada feita com relação à gravação de anedotas, causos e músicas caipiras, custeadas de forma independente sem que existisse um nicho já estabelecido no Brasil para sua distribuição. Cornélio teria encomendado à gravadora Columbia a prensagem de cerca de vinte e cinco mil discos com famoso selo vermelho, custeados por ele próprio.

Os discos eram vendidos nos shows promovidos pelo *empresário* caipira no interior paulista. Artistas como Zico Dias e Ferrinho, Caçula e Mariano, Arlindo Santana e Sebastiãozinho, Lourenço e Olegário, integravam a recém-criada Turma Caipira Cornélio Pires. A abertura de mercado promovida por Cornélio Pires foi significativa ao ponto de despertar o interesse de outra gravadora. Dois integrantes da Turma Caipira Cornélio Pires (Lourenço e Olegário), foram contratados pela gravadora Victor para lançar um grupo concorrente: a Turma Caipira Victor. (NEPOMUCENO, 1999, p.110-111)

Talvez o mais conhecido representante do macarronismo cômico envolvendo a língua italiana na produção humorística paulista da Belle Époque tenha sido Juó Bananére. Alexandre Marcondes Machado escolheu tal pseudônimo fazendo a tradução macarrônica para o italiano da popular figura do “João Bananeiro”, vendedor de bananas, presente no cotidiano das ruas de São Paulo. Juó começou a escrever no ano de 1911 no desconhecido semanário *O Pirralho*, dirigido pelo ainda jovem Oswald de Andrade. (SALIBA, 2002, p.170) A linguagem presente nos textos de Bananére, fica entre a transcrição fonética do caipira e de palavras italianas presentes no vocabulário paulista. A primeira vista o leitor encontra certa dificuldade em entender uma série de neologismos fonéticos adotados, todavia, depois de uma certa prática algumas convenções utilizadas por ele se tornam um pouco mais familiares.

O pintigno sáe do ôvo
 O tigo-tigo també:
 Tambê o jacarezinho
 A gente inveiz...ô!

Gallo veglio bota ôvo
 Uguali come as gallinha;
 Pidaço de teglia e cacco,
 Mandioca muida e farinha.

O bacate é uma frutinha
 Chi tuttos munno conhece;
 A genti mexi bê elli
 I dispos...o che parece?
 (MACHADO in SALIBA, 2002,p.174)

O autor segue uma vertente diferente de Cornélio Pires, tendo em vista que a sua coluna propunha a discussão de temas voltados para a dinâmica da cidade e não apenas a “sabedoria rural”. Nem o “príncipe dos poetas”, Olavo Bilac, escapou das sátiras de Juó Bananére. No dia 09 de outubro de 1915, Olavo Bilac faz o seu famoso discurso para os estudantes da Faculdade de Direito em São Paulo. Cerca de uma semana depois, Juó publica em sua coluna n’*O Pirralho* o texto intitulado *A vesta do Billaco*. A exaltação intelectual promovida a respeito de Olavo Bilac é altamente satirizada pelo autor ítalo-caipira, que ainda se compara ao poeta ao dizer que também escreve poemas e terá um livro publicado:

Quartaferra teva a nunciada visita du Bilacco,
príncipe dus poeta brasileiro, o Dante
nazonalo!Uh!Mamma mia, che sucesso! O saló
stava xítinho di gente pindurado. Gada lustro
apparicia un gaxo de banana di gente. Bilacco
disse moltos suneto gotuba.

[...] Nom é só Bilacco que é uleomo de lettera –
(íó) també scrivo versão, ió també scrivo livro di
poesies chi o Xiquigno vai inditá, i chi undio va
vê nom é migliore dus livros du Bilacco...
(SALIBA,2002,p.197)

O humor paulista desse período teve então como uma de suas principais características sintetizar a dinâmica presente entre as realidades do caipira e da sociedade urbana, entre os imigrantes (principalmente os italianos) e dos brasileiros que juntos erguiam a cidade de São Paulo ao ritmo industrial. Se antes os italianos, vistos como solução para trabalhar nas lavouras de café, eram percebidos com certa estranheza pelos barões, mais tarde com a sua inserção na realidade urbana, participariam da dinâmica de construção e urbanização dos grandes centros. Com isso, seu vocabulário, costumes, gírias e pronúncias, integrariam o que hoje é conhecido como o paulistano. Além disso, os humoristas paulistas dessa época foram hábeis em refletir e retratar a questão da aceleração do tempo sofrida nas primeiras

décadas do século XX. Oduvaldo Vianna, em *A ilustração paulista, semanário popular*, na edição do dia 22 de outubro de 1910, atesta:

O cinematógrafo matou o teatro, rebaixou o gosto do público e acabou por escravizá-lo à infinita variedade de suas fitas. [...] Este século de investigação científica transformou tudo [...] Marconi arrasou a ronceirice oficial dos telégrafos. O automóvel deu folga aos melhores cavalos. Escrever à máquina matou o jornal, o jornal matou a revista, a revista o livro e o livro a obra enciclopédica. (VIANNA in SALIBA,2002,p.189)

2.3 Um é pouco, dois são palhaços: o *clown* e o *caipira*

Um elemento muito utilizado pela dupla Alvarenga e Ranchinho é a presença de canções conhecidas como desafios. No ritmo paulista do cururu, duas pessoas entoam uma canção que sempre tem o propósito do embate, do enfrentamento. Esse duelo pode ser previamente escrito e tido assim como uma composição pré-definida ou ainda ela pode ser uma canção construída a partir da improvisação. O improvisado segue um esquema rítmico e métrico no qual a frase de resposta ao parceiro deve caber dentro de um espaço de tempo e seguir uma rima. Essa rima é chamada pelos praticantes do cururu de *carreira*. Quanto mais difícil for a *carreira* que se inicia o desafio mais complicado será de ser feito o improvisado. Cantador de cururu bom é aquele que consegue rimar e devolver o ataque ao parceiro com precisão desenvolvendo uma narrativa que tenha sentido e ainda provoque o riso de quem assiste. O desafio presente no cururu, em sua maioria, tem como temática zombar do desafiante. Isso é dado como riso certo e diversão para o público que prestigia. Essa prática é apontada por Propp também no campo da literatura: “Na literatura satírica e humorística o ato de fazer alguém de bobo é muito comum. A presença de duas personagens possibilita o desenvolvimento de um conflito, de uma luta, de uma intriga.” (PROPP, 1992, p.99) Na canção “Desafio das Perguntas” da dupla Alvarenga e Ranchinho o *fazer de bobo* consiste em

deixar o parceiro numa situação de inferioridade pela possibilidade de não conseguir responder a pergunta (elaborada de maneira muito semelhante a uma charada):

Desafio das Perguntas (Chiquinho Sales/Alvarenga)

Você diz que sabe muito / responde essa perguntinha / quem é que nasceu primeiro / foi o ovo ou a galinha?

A galinha foi primeira / Falo verdade não minto / galinha não nasce do ovo / do ovo quem nasce é o pinto

Me arresponde então cumpadre / A pergunta que agora / o cachorro quando corre /por que põe a língua de fora?

Pra responder bicharada / Sou mió que o Diabo / Cachorro põe a língua de fora / Que é pra mó de livrá o rabo

Eu quando faço pergunta / Num perco nunca essa vasa / Me arresponda por que é /Mulher chora quando casa?

É pergunta muito fácil / Já respondo por exemplo / Mulher chora quando casa
Por não ter casado há mais tempo

Me arresponda no relampi / O que eu vou lhe perguntar / Onde é que as mulhé Todas elas são iguar?

Respondo já no repente / E sem fazer confusão / As mulhé são tudo iguar / Quando estão na escuridão.

Quero ver agora então / A resposta se concorda /
Qualé a primeira coisa / Que se faz quando se
acorda?

Essa pergunta também / É outra que eu não góio /
O que primeiro a gente faz
quando acorda é abrir os óio

Então vamos fazer as paiz / Como amigo e como
irmão / Ao povo pede desculpa
Da nossa comparação (02/1946 - ODEON - N°
12.675)

A canção acima pode ser analisada a partir de diversos aspectos. O primeiro é elencar o estilo a que ela pertence. Como já foi dito, se trata de um desafio entoado no ritmo do cururu paulista no qual dois participantes *duelam* através de um jogo de palavras. A próxima etapa é a análise de alguns aspectos referentes à letra da canção e a sua relação com o estilo. No cururu existem momentos bem definidos para o seu desenvolvimento que são de certo modo resgatados e ressignificados pela dupla. Geralmente o primeiro momento do cururu, que seria a saudação ao povo, é feita na canção como despedida: “Ao povo pede desculpa / Da nossa comparação”. A presença de um público para que esse tipo de canção se desenvolva é primordial, por isso outro ponto a ser analisado é o seu registro fonográfico. Além dos dois cantores e de um arranjo de instrumentos de acompanhamento, outro elemento que integra a *paisagem sonora* da canção são algumas vozes de um público que interage a cada pergunta e resposta feita pela dupla. Esse recurso permite ao ouvinte experimentar, ainda que de maneira artificial, o registro de um duelo de cururu no qual a plateia reage aos ataques e defesas dos artistas. Voltando para uma análise da letra é de fácil percepção a utilização de uma “linguagem caipira”. A fala e escrita “típica” do caipira paulista é amplamente usada pela dupla de forma caricata e estereotipada para contribuir com a caracterização dos artistas. Essa escrita “errada” utilizada de forma proposital também pode ser uma ferramenta do riso como aponta Henri Bergson:

Um personagem que se exprima sempre nesse
estilo seria invariavelmente cômico. Mas para que

uma frase isolada seja cômica por si mesma, destacada de quem a pronuncie não basta que seja uma frase feita; será preciso ainda que traga em si um signo no qual reconheçamos, sem hesitação possível, que foi pronunciada automaticamente. E isso só pode acontecer quando a frase encerrar um absurdo manifesto, um erro grosseiro ou sobretudo uma contradição em termos.
(BERGSON,1983,p.61)

Ainda sobre a formatação da dupla Alvarenga e Ranchinho cabe aqui uma observação muito pertinente em relação à questão do humor. Murilo Alvarenga era trapezista e conheceu Diésis, que viria a se tornar Ranchinho, quando o circo de seu tio armou a lona em Santos. Essa relação familiar presente nas artes circenses é sinalizada por Bolognesi:

[...] a partir do século XIX, toda a prática circense brasileira se organizou em torno do circo-família. Mais do que gerenciadora de um espetáculo, a família circense transformou-se em um depositário de saber e em uma escola.
(BOLOGNESI, 2003, p.46)

O formato utilizado pela dupla no início de sua carreira em circos se mostrou bastante eficaz também mais tarde nos filmes, programas de rádio e cassinos que costumavam se apresentar. Essa formação em dupla, que já era bem difundida no meio sertanejo, também é algo tido como funcional para os palhaços. Têm-se aí uma combinação perfeita então para uma dupla de estereótipo caipira que conta piadas e sátiras: “Este procedimento é bastante conhecido dos bons palhaços: eles se apresentam em dupla, numa certa medida são idênticos e em outra são diferentes, mas só brigam, se xingam e até se agarram por bobagens.” (PROPP,1992,p.57)

Existem ainda outros vários aspectos presentes no ofício de palhaço que permeiam a trajetória da dupla Alvarenga e Ranchinho. De início é de fácil percepção o diálogo social que as letras da dupla possuem com o contexto da qual fazem parte. Esse diagnóstico traçado pelos artistas para dar corpo às canções também é um recurso utilizado

nas lonas de circo: “Quando os palhaços entram no picadeiro, o olhar espetaculoso se desloca objetivamente para a realidade diária da plateia.” (BOLOGNESI, 2003 ,p.14) O palhaço busca saber quais são as especificidades do local em que se apresenta. Fazendo alguma piada com o louco da cidade, com a cafetina local ou até mesmo com os políticos, os palhaços se aproximam imediatamente do público gerando uma empatia instantânea baseada numa cumplicidade rapidamente alcançada. O palhaço se torna por um momento, habitante daquela localidade. No entanto, travestido em seu ofício de fazer rir, ele se torna porta-voz das piadas que a plateia gostaria de ouvir de algum cidadão local. O palhaço então, se torna esse indivíduo que aponta o risível em algo comum a todos, mas, que pelos mais variados motivos não poderiam ser falados em outro contexto que não seja o do circo:

Os palhaços que levam a rir cordial e alegremente uma multidão de milhares de pessoas de modo que elas saiam do circo divertidas e satisfeitas, cumpre uma função social bem definida e útil, que pode estar ou não ligada ao tema do desmascaramento. (PROPP,1992, p.189)

Como exemplos de utilização desse recurso, aponto uma situação real e outra presente no cinema. Certa vez quando assisti ao espetáculo “Tangos e Tragédias”, na cidade de Joinville – SC, para a escrita de um trabalho sobre ressignificação de canção, observei no texto dos artistas Nico Nicolaievsky e Hique Gomez, a presença de figuras locais para o alcance de cumplicidade do público. A dupla inseriu de improviso no seu texto duas figuras conhecidas dos joinvillenses: a “Marlene rica” e a “Marlene Pobre”. Uma é dona de um prostíbulo de luxo na cidade, por isso o “rica” compoendo seu apelido, e a outra possui um estabelecimento do mesmo tipo só que com instalações mais simples, voltadas para um público mais popular, por isso o “pobre”. Quando a figura das “Marlenes” apareceu no texto da dupla, o riso foi instantâneo, era de fácil percepção o sentimento de cumplicidade rapidamente alcançado utilizando de uma personalidade conhecida somente pelo público local. Outro exemplo que me vem à mente é uma cena do filme “O Palhaço”, dirigido e estrelado por Selton Mello. Com a

clara intenção de se aproximar do público no qual o Circo Esperança havia armado sua lona, o palhaço Pangaré, interpretado por Selton Mello, faz piada com o louco da cidade, apelidado de Pinga:

Respeitável público, o grande Circo Esperança tem a coragem, a bravura, e a ousadia de apresentar o número mais espetacular de toda a América Latina e também da Europa e também de Santa Rita de Ibitipoca. Pessoas com os nervos fracos, peço a gentileza que se retirem. Ao realizar esse número que em breve o senhores verão, o famoso Hans Sdrausen, da União Soviética, ficou cego e se apaixonou pelo papagaio da vizinha. É ou não é mais louco que o Pinga? (MELLO; VINDICATTO, 2012, p.16)

O motivo do riso da plateia na lona do Circo Esperança é o mesmo que presenciei em Joinville: a cumplicidade existente entre artista e público.

Outra ferramenta utilizada por palhaços em suas apresentações que são de fácil percepção nos esquetes humorísticos da dupla Alvarenga e Ranchinho são as “entradas” circenses. As pequenas encenações feitas por palhaços entre uma atração e outra do circo possuem grande semelhança aos pequenos diálogos feitos pela dupla na rádio entre uma música e outra. A semelhança entre as duas apresentações não se dá apenas ao fato de serem números humorísticos curtos, mas, pela presença do conflito existente entre duas figuras. As entradas circenses geralmente são encenadas por dois palhaços, como assinala Bolognesi:

No picadeiro, os palhaços desenvolvem curtos esquetes, também denominados entradas. Eles preveem ao menos um conflito e, para tanto, necessitam de, no mínimo, dois atores, desempenhando funções distintas. Os conflitos são explorados de forma a se extrair deles o seu potencial cômico. (BOLOGNESI, 2003,p.57)

Ainda dentro dessas entradas, a participação do apresentador do circo geralmente integra a performance da dupla de palhaços (idem,p.58), tal qual acontece nos programas de rádio analisados nesse trabalho com a dupla Alvarenga e Ranchinho, que volta e meia interage com o locutor Jorge Curi provocando situações de extrema comicidade fazendo com que o locutor acabe caindo as gargalhadas em pleno horário nobre da Rádio Nacional.

2.3.1 - O aspecto visual

Pretendo agora analisar a construção da imagem veiculada pela dupla e sua relação com o aspecto visual do palhaço através de fotos divulgadas em revistas, jornais e anúncios publicitários. Mas, antes de chegar ao visual da dupla propriamente dito, de onde teria vindo o estereótipo caipira que hoje conhecemos? Quem teria iniciado o pastiche composto de roupas remendadas e chapéu de palha que há muitos anos regem o visual *jeca* presente em festas juninas até hoje? Temos aqui alguns pontos a serem ressaltados. Primeiro de que um estereótipo é sempre algo inventando, composto por alguém. A representação visual do caipira tem pouco de real, de legítimo, ela é uma miscelânea realizada a partir do ponto de vista do indivíduo urbanizado. No entanto, sua perpetuação tem raízes históricas e sociais que de certo modo validam sua construção. Antônio Cândido em seu clássico “Os Parceiros do Rio Bonito” traz um relato de viajante, Francisco de Assis Vieira Bueno, datado de 1830 que facilmente se relaciona com o estereótipo que conhecemos:

Os roceiros vestiam pano de algodão mais grosso, sendo o tecelão da vizinhança [...] O vestuário dos homens compunha-se unicamente de calça e camisa, ao que, os que podiam, adicionavam o *surtum* de baeta (espécie de colete), para o frio. Mas a calça já era um progresso ainda não adotado por todos. Não poucos ainda vestiam a ceroula ampla e curta, que deixava as pernas nuas do joelho para baixo e cujo cós abotoava ao lado da cintura, por baixo da fralda da camisa [...] Desses mesmos tecidos de algodão vestiam as

mulheres roceiras pobres saias, cobrindo-as com alguns côvados de baeta azul. (BUENO in CÂNDIDO, 2010, p.47)

Mais tarde em suas próprias observações ocorridas entre os anos de 1947 e 1954, Antônio Cândido observa como era confeccionada a roupa do homem campesino paulista. A simplicidade tanto do material utilizado quanto do corte dado à vestimenta é outro elemento que norteia a criação e desenvolvimento do estereótipo que conhecemos:

Todos faziam fio de algodão, que as tecedeiras transformavam em pano, com o qual se confeccionava roupa: camisolão até o joelho para meninos e meninas; camisa e saia para as mulheres; ceroula e camisa usada sobre aquela, para os homens. Traçavam-se em casa excelentes chapéus de junco (*Lepidosperma officinalis*), “que duravam dois anos.” Andava-se geralmente descalço, e o único calçado era a *precata* (alpargata), feita igualmente em casa. (CÂNDIDO, 2010, p.47)

Outro ponto a ser levantando é em que momento esses elementos teriam sido incorporados à dramaturgia, transformando-se assim em um estereótipo quase sempre repetido da mesma maneira. De acordo com o pesquisador José Ramos Tinhorão, uma das primeiras representações desse *caipira junino* teria sido montada pelo ator Sebastião Arruda na virada do século XX:

Esse caipira de botinas grosseiras, chapéu de palha desfiada, camisa xadrez e calças remendadas – mais ou menos descrito por Monteiro Lobato no Jeca Tatu do livro de conto *Urupês*, de 1918, e logo popularizado pela divulgação da história em quadrinhos do Jeca-Tatuzinho, editada pelo Laboratório Fontoura – surge no teatro popular de São Paulo em 1916 através de uma criação do ator Sebastião Arruda. (TINHORÃO, 1991, p.187)



Figura 9 – Capa do Almanaque do Jéca Tatuzinho - 1924

Essa suposição levantada por Tinhorão possui uma relação indireta muito forte com a dupla Alvarenga e Ranchinho tendo em vista que o ator Sebastião Arruda também fazia parte da Companhia Trololó que mais tarde projetou os dois artistas para a rádio. É de se levar em conta esse convívio entre os artistas, que num ambiente de criação coletiva podem sofrer uma grande influência em sua composição visual.

A influência que o personagem Jeca Tatu teve na formação da imagem do estereótipo caipira adotado pela dupla Alvarenga e Ranchinho é clara em suas referências visuais e tem grande potencial de permanência tendo em vista algumas raízes históricas e sociais assinaladas, por exemplo, por Antônio Candido em suas observações.

Agora, uma dúvida que resta é a seguinte: qual teria sido a influência da cultura visual do palhaço? Ofereço algumas indicações,

todas elas embasadas no fato de que no começo de suas carreiras a dupla iniciou suas apresentações no mesmo ambiente de trabalho dos palhaços. Retomando a origem do termo *clown*, que designa essa categoria da arte circense de fazer rir, observa-se alguns pontos de convergência com o estereótipo caipira, o campesino paulista, adotado pelos humoristas da era do rádio:

Clown é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico. (BOLOGNESI,2003, p.62)

Em sua origem o clown já carrega essa característica social de ser o indivíduo não acostumado com a nova realidade das cidades imersas no processo da revolução industrial. O *clown* representa o homem do campo, que devido sua dificuldade em se adaptar a nova realidade da cidade, a nova dinâmica de vida imposta pelo relógio e sirene da fábrica, acaba cometendo erros, tropeços, trapalhadas que encenadas no picadeiro encontram o riso da plateia que ri inconscientemente sem saber que está se olhando no espelho.

Outro ponto a ser identificado como elemento da cultura *clown* incorporado pela dupla Alvarenga e Ranchinho é o contraponto presente entre os dois integrantes. Um tem seu nome no diminutivo em relação ao outro tendo em vista a diferença de altura entre eles. Um conta o caso que o outro depois comenta, dá conselho ou até mesmo faz “pouco caso” (esse jogo alterna os papéis entre os dois.) Ou seja, existe aqui uma dinâmica muito parecida com as duas grandes categorias do gênero *clown*: o *clown* branco (*white clown*) e o *augusto*. O *clown* branco não é desajeitado como o *augusto*. Ele conduz a história, costura a narrativa de alguma *entrada* (nome dado ao esquete dos palhaços) em contraposição ao *augusto*, que ao entrar no picadeiro tropeça, já se mostra perdido, desnordeado. (Bolognesi,2003, p.72). O termo *augusto* possui como origem a língua alemã. De acordo com Mário Fernando

Bolognesi, a expressão surgiu no ano de 1869 quando Tom Belling, um cavaleiro, após realizar uma apresentação fracassada no picadeiro ouviu os gritos “Augusto, Augusto!” vindos da plateia. “August, em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda aquelas que se faziam de ridículas.” (Bolognesi,2003, p.73)



Figura 10 - Revista Sertaneja vol. 17

Esse jogo das diferenças presentes entre os personagens é muito utilizado pela dupla Alvarenga e Ranchinho. Como é possível de se observar na capa da Revista Sertaneja de 1959, a diferença de altura entre os dois é satirizada pelo pequeno suporte colocado para que Ranchinho chegasse à altura do microfone.

Outra característica do visual *clown* herdado pelos humoristas Alvarenga e Ranchinho é a presença do hiperbólico. O exagero nos traços e roupas que eles reforçam dentro do estereótipo caipira já estava

presente no palhaço com seus sapatos gigantes, suas roupas largas⁵ e sua maquiagem que criava rostos deformados com testas enormes, grande destaque para a boca e os olhos também maximizados. Tal recurso é uma das principais ferramentas para se alcançar o riso, como sinaliza Bolognesi:

O palhaço almeja unicamente o riso do público, com o exagero do corpo, dos adereços, da roupa e da maquiagem, alocados em situações dramáticas hiperbólicas. O exagero extrapola os limites do verossímil e se aloja no terreno do fantástico. Esse movimento é garantido unicamente pelo jogo cênico, prioritariamente improvisado. (BOLOGNESI,2003, p.184)



Figura 11 - Revista do Rádio, 1949,ed. 14, p.02

A figura acima traz parte de um ensaio fotográfico divulgado junto a uma entrevista concedida pela dupla para a Revista do Rádio. Essa

⁵ De acordo com Mario F. Bolognesi a origem dessas roupas grandes do *augusto* tem relação com o macacão do operário industrial que fica demasiadamente grande para o campesino acostumado com suas próprias roupas demonstrando assim mais um sinal de desajuste do homem do campo com a nova ordem estabelecida. (BOLOGNESI, 2003, p.77)

entrevista publicada na edição de número 14 teria como tema principal a relação dos humoristas com o ex-presidente Getúlio Vargas. Amplamente conhecidos por satirizar o presidente, a manchete afirma que “Alvarenga e Ranchinho tem saudades de Getúlio.” (Revista do Rádio, 1949, ed. 14, p.08) O que se pode observar da imagem veiculada na reportagem é o exagero de alguns traços dos artistas reforçado por maquiagem. A sobrelha que se emenda uma a outra, demonstrando um indivíduo desprovido de qualquer padrão estético de vaidade do homem moderno, aliado aos dentes faltantes do caipira que por não utilizar a medicação do homem urbano acaba perdendo sua dentição, reforçam, através do recurso do exagero, o estereótipo iniciado anos atrás por Sebastião Arruda e perpetuado por Monteiro Lobato. Esse mesmo padrão visual é encontrado na foto que integra a capa do primeiro LP da dupla gravado no ano de 1968:



Figura 12 – capa do LP Os Milionários do Riso - 1968

Os poucos exemplos mostrados anteriormente procuram estabelecer uma relação estética entre o visual do palhaço e do

estereótipo caipira utilizado pela dupla de humoristas Alvarenga e Ranchinho. Procurei com as indicações acima, mostrar não somente sua relação puramente estética como se a dupla fizesse uso das referências visuais apenas em seu aspecto mais superficial, simplesmente calcado na visualização dos adereços, mas, acima de tudo indico os meandros histórico-sociais presentes na trajetória da figura do *clown* (o homem rústico desajeitado frente à nova ordem social imposta pela Revolução Industrial) e o caipira (campeano brasileiro que não se adapta a nova dinâmica imposta pela urbanização). Sobre esse deslocamento social incrustado no estereótipo firmado por Monteiro Lobato com o seu Jéca Tatu, Darcy Ribeiro é pontual ao sinalizar que: “O que Lobato não viu, então, foi o traumatismo cultural em que vivia o caipira, marginalizado pelo despojo de suas terras, resistente ao engajamento no colonato e ao abandono compulsório de seu modo tradicional de vida.” (RIBEIRO, 1995, p.184)

Depois de observados todos os pontos refletidos nesse capítulo: os motivos pelos quais rimos; a influência da produção humorística da Belle Epoque brasileira e ainda a relação da dupla caipira com o universo *clown*, trago como síntese dessas relações uma das conclusões de Vladimir Propp:

Em poucas palavras, o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua. A contradição entre esses dois princípios é fundamental, o alicerce para o nascimento da comicidade e do riso que dela se produz. (PROPP, 1992,p.174)

Capítulo 3 – Os Programas de Rádio

O objetivo central desse capítulo é analisar a performance radiofônica da dupla Alvarenga e Ranchinho. Diversos aspectos presentes nos programas de rádio selecionados serão analisados, tais como a questão da paródia nas canções, a participação da plateia e a inserção da publicidade. O acervo documental utilizado para a análise é constituído de quatro programas de rádio transmitidos entre 25 de fevereiro de 1947 a 18 de março de 1947. Optei por esse período tendo em vista que esses foram os quatro primeiros programas da dupla como contratados da Rádio Nacional. Outro motivo foi a disponibilidade do acervo fornecido pela empresa de restauração de gravações antigas Collector's. Em seu acervo a empresa tinha à disposição oito programas completos da dupla. O recorte cronológico de um mês de programação permite uma análise mais precisa de alguns dos aspectos abordados. Para citar um exemplo, alguns sorteios ou votações envolvendo a plateia presente no auditório possui relação com os programas anteriores. Enxergar certa continuidade entre os programas se torna essencial para uma compreensão mais ampla da performance da dupla. Com a finalidade de facilitar a análise dos programas selecionados, foi elaborado um quadro analítico simples dividindo o tempo de transmissão em blocos de cinco minutos. Essa divisão não corresponde à feita pelo programa, ela serve apenas para facilitar a localização de alguma canção ou situação analisada.

3.1 – Canções: a questão da paródia

O primeiro aspecto analisado nas gravações dos programas de rádio da dupla Alvarenga e Ranchinho são as canções entoadas. Uma forte característica que permeia o cancionário presente nessas apresentações é a questão da paródia. Fazer piada utilizando uma música já existente é uma das principais ferramentas da dupla. A sátira política, que é sinalizada como a principal característica dos artistas por grande parte dos autores, também está presente. Essa geralmente é feita com músicas de autoria da própria dupla e não com a utilização de uma melodia pré-existente. A escolha da paródia como foco de análise se dá,

além do grande número de canções parodiadas presentes no material analisado, pela carência de reflexões a respeito dessa ferramenta por outros autores que já tenham citado a dupla em livros ou compilações sobre humor ou música sertaneja. Serão analisadas as paródias contidas no primeiro programa (de estreia na Rádio Nacional), do dia 25 de fevereiro de 1947 e no terceiro programa da dupla na emissora, veiculado no dia 11 de março de 1947. A escolha desses dois programas se dá pelo simples fato de serem os dois momentos onde essa ferramenta específica aparece com mais destaque. No segundo programa, é feita somente a paródia de uma canção de modo muito superficial e no quarto programa nenhuma paródia é feita. Todavia, esses programas serão analisados em outros aspectos pertinentes nesse capítulo envolvendo a performance radiofônica da dupla.

Outra razão por ter optado pela paródia é a sua estreita relação com a comédia, com o humor. Affonso Romano de Sant'Anna assinala essa relação já presente nas análises de Aristóteles:

[...] em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Em sua poética atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc 5 a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido então, uma inversão. A epopeia, gênero que na Antiguidade servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, sofria agora uma degradação. Essa observação de Aristóteles revela um enfoque marcadamente ético e mostra que os gêneros literários eram tão estratificados quanto as classes sociais. A tragédia e a epopeia eram gêneros reservados a descrições mais nobres, enquanto a comédia era o espaço da representação popular. (SANT'ANNA, 2007,p.11)

A paródia exerce a função então de trazer uma narrativa através de outra perspectiva. Ao deturpar algum dos sentidos presentes na obra original ela possibilita a transmissão de outros valores e ideias. No caso da

canção, a melodia que se mantém praticamente intacta serve como meio para levar a nova letra que carrega um sentido, muitas vezes, totalmente diferente do original. Sant'Anna fornece uma classificação da paródia presente no Dictionary of World Literature de Joseph Shipley que auxilia bastante na análise do material encontrado pelo pesquisador que se propõe a analisar o tema. De acordo com o dicionário de Shipley é possível classificar a paródia em três tipos:

Verbal – com alteração de uma ou outra palavra do texto;

Formal – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria

Temática – em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor. (SANT'ANNA, 2007,p.12)

Cabe ainda ressaltar a diferença da paródia com relação à estilização e a paráfrase. Citando Tynianov, Sant'Anna esclarece que a estilização adapta a obra ao novo sentido que o autor pretende dar, mas não a coloca em um sentido de oposição como faz a paródia:

[...] a paródia de uma tragédia será uma comédia [...] Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim ao contrário concordância dos dois planos: o do estilizando e do estilizado, que aparece através deste. (SANT'ANNA, 2007, p.13-14)

Novamente, a relação entre humor e paródia se afirma quando Tynianov sinaliza que “quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia.” (Idem, p.15). Já a diferença entre paródia e paráfrase se dá mais fortemente em relação ao campo ideológico a que cada uma pertence: “Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra ideologia, a paródia é uma descontinuidade.” (Idem,p.28) A paródia se torna mais agressiva na medida em que resalta as diferenças.

Outro motivo pelo qual o estudo da paródia passou a ser tido como essencial para a análise dos programas humorísticos da dupla

Alvarenga e Ranchinho é o efeito metalinguístico que possui. A “linguagem que fala de outra linguagem” (Idem, p.08) é um artifício muito utilizado pelos humoristas caipiras. A paródia é mais uma ferramenta herdada do ambiente circense e utilizado por Alvarenga e Ranchinho em seus programas. Como já apontado no capítulo anterior, a arte *clownesca* influenciará diretamente ou indiretamente a produção artística da dupla. Sobre a paródia feita pelo clown nos circos Marcos Bolognesi retoma que “antes mesmo de a clássica dupla cênica se firmar, o espetáculo circense apresentava as paródias dos números equestres ou acrobáticos [...]” (2003,p.106) Cabe sinalizar que a utilização da paródia não era exclusividade de Alvarenga e Ranchinho. Mirian Goldfeder lembra da brincadeira feita pelos humoristas do programa PRK-30 que parodiavam a dupla caipira com os nomes de “Alvarento e Rancinho” (GOLDFEDER, 1980,p.112)

No programa de estreia da dupla Alvarenga e Ranchinho na Rádio Nacional no dia 25 de fevereiro de 1947 alguns nomes citados são referências parodiadas de integrantes da emissora. Logo por volta dos trinta e dois segundos de programa já é feita a piada com Radamés Gnatalli, arranjador da Rádio Nacional. A dupla dialoga falando sobre a presença de algumas personalidades. A referência a Radamés é feita da seguinte maneira:

- Seu Radamés..
- É seu Radamés..
- Seu Radamés não “gnata” (ata) nem desata, tá sempre aqui né? (COLLECTORS, 25/02/1947, 0:31 – 0:38)

Logo em seguida por volta do primeiro minuto de programa a dupla fala do locutor Jorge Curi:

- Ê...tá todo mundo ai...
- E tá o maior de todos ai também...
- É também?
- O Jorge “Curia”...
- Ê...
- (risos da plateia)
- O gordão né?
- É verdade...

[...]

- Mas também, ele toma Rhum Creosotado sempre..
- É bom né?
- É bom mermo..
- É bom pra tosse.. (COLLECTORS, 25/02/1947, 0:53 – 1:18)

Frequentemente a dupla interage com Curi sendo que em alguns momentos o tiram da zona de conforto que se encontra muitas vezes neutro às piadas. No programa do dia 11 de março de 1947, enquanto fazia a publicidade do patrocinador do programa, Jorge Curi cai às gargalhadas não aguentando as brincadeiras feitas pela dupla. (COLLECTORS, 11/03/1947, 5:41) Fica claro o quanto aquilo foi engraçado para quem estava no auditório, todavia, ficou estranho de certo modo para quem apenas ouvia o programa e não tinha a possibilidade de enxergar o que estava sendo feito. Jorge Curi tem dificuldades para finalizar o reclame tendo em vista as brincadeiras feitas ao seu redor. Ouvindo a gravação, o que parece é que Alvarenga brincava com o aspecto físico do locutor chegando perto de suas pernas medindo e mostrando a “grandeza” do homem a frente do microfone.

A primeira canção parodiada pela dupla em seu programa de estreia é a música “Beija-Me” de Lúcio Alves. Ela, assim como as outras canções utilizadas pela dupla em seus programas de rádio, integra uma narrativa presente dentro de uma esquete previamente elaborada. De maneira semelhante as “entradas” circenses, Alvarenga e Ranchinho utilizam de canções para contar uma história. O diálogo entre os dois, volta e meia é permeado por músicas sejam elas cantadas do modo original ou parodiadas. No caso da utilização da canção “Beija Me”, Alvarenga conta a Ranchinho de uma moça chamada Maria (que recebe esse nome na esquete tendo em vista a canção “Canta Maria” de Ary Barroso entoada anteriormente sem sofrer do artifício da paródia) que ele namorava e que toda vez antes de beijá-lo cantava tal música. Segue então a versão parodiada:

Beija-me
Deixa o teu beijo coladinho ao meu

Beija-me
 Que eu sou louquinha pelo beijo teu
 Beija-me
 Beija-me mais um bocadinho
 Beija-me com todo o teu carinho
 Que eu não vou te pegar sapinho
 Beija-me, beija... (COLLECTORS, 25/02/1947,
 10:59 – 11:32)

Ao se comparar com a canção original composta por Roberto Martins e Mário Rossi na interpretação de Lúcio Alves fica fácil identificar os trechos parodiados. Segue o trecho da canção original com a paródia entre parênteses:

Beija-me
 Deixa o teu rosto coladinho ao meu (*Deixa o teu beijo coladinho ao meu*)
 Beija-me
 Eu dou a vida pelo beijo teu (*Que eu sou louquinha pelo beijo teu*)
 Beija-me
 Quero sentir o teu perfume (*Beija-me mais um bocadinho*)
 Beija-me com todo o teu amor (*Beija-me com todo o teu carinho*)
 Se não eu morro de ciúme.. (*Que eu não vou te pegar sapinho*)

A versão feita por Alvarenga e Ranchinho não se trata exclusivamente de uma paródia, paráfrase ou estilização. Na mesma canção é possível encontrar os elementos que denotam cada estilo. Seguindo os parâmetros estabelecidos por Affonso Romano de Sant’Anna para classificação dos textos, temos o seguinte: no verso *Deixa o teu beijo coladinho ao meu* encontramos uma paráfrase do verso original tendo em vista que não houve um grande deslocamento de sentido do verso. No entanto, em ambas situações o eu lírico da canção encontra-se muito próximo do outro personagem através do contato físico. O mesmo ocorre no verso *Que eu sou louquinha pelo beijo teu*, onde “ser louca” pelo beijo se aproxima bastante do sentido de “dar a vida” pelo beijo. Já

no verso *Beija-me com todo o teu carinho*, ocorre a estilização do verso original, pois o deslocamento de sentido não é tão grande a ponto de ocorrer a paródia e não há grande referência textual que denote paráfrase. Por fim, no verso *Que eu não vou te pegar sapinho*, a paródia ocorre com o grande deslocamento de sentido exercido pela dupla. O verso cabe na célula rítmica da canção, todavia transgrediu o significado original sem mesmo respeitar a rima (essa agora em consonância com os outros versos previamente cantados). A análise das canções, portanto, não caberá sempre em uma metodologia rígida, ou ainda não poderá ser reduzida apenas em uma forma ou estilo. As versões feitas com a matéria prima envolvendo letra e melodia nem sempre seguirão um padrão do começo ao fim.

A segunda canção que sofre do artifício da paródia no programa de estreia da dupla Alvarenga e Ranchinho na Rádio Nacional é a canção intitulada “Amado Mio”. Ela integra a trilha sonora do filme *Gilda*. O filme do ano do ano de 1946, e estrelado por Rita Hayworth, retrata um pouco do ambiente dos cassinos latino-americanos da época. A escolha dessa canção por Alvarenga e Ranchinho para sofrer a paródia com certeza possui forte ligação com o contexto cultural na época em que estavam. A dupla, de apelo popular, não escolheria uma canção presente num filme que não fosse de grande sucesso. A paródia tem como um de seus pilares utilizar de algo que grande parte do público alvo conheça para que possam fazer a referência da obra original. Essa metodologia já era utilizada pelos compositores das modinhas paulistanas nos anos de 1920 e 1930 como sinaliza José Geraldo Vinci de Moraes:

Para construir suas composições e alcançar o objetivo imediato de narrar acontecimentos, os “poetas falidos” usavam uma série de táticas, como emprestar melodias de canções conhecidas, já registradas na escuta e na memória auditiva da população, para “contar” suas histórias, geralmente de tom trágico. Sobre essas melodias sobrepunham novas letras sem respeitar integralmente a métrica, a prosódia, o ritmo, a lógica original da poesia e, sobretudo, da melodia. (MORAES, 2008, p.182)

É possível deduzir o sucesso que o filme Gilda tenha tido na época tendo em vista servir de escolha para a produção humorística da dupla. Outro ponto a se considerar é a referência de “ambiente cultural” que o filme Gilda expõe. Os cassinos retratados no filme, um deles em Buenos Aires e outro em Montevideo, faziam parte do “habitat artístico” da dupla. Alvarenga e Ranchinho durante muitos anos foram estrelas do Cassino da Urca chegando até excursionar em outros países (Argentina e Portugal) levando o nome do estabelecimento. Enfim, as referências que podem ser obtidas pela simples escolha de determinada canção como “matéria-prima” do trabalho humorístico já denotam toda uma série de fatores que ajudam a constituir a paródia em si. A versão de Alvarenga e Ranchinho da canção “Amado Mio” segue dentro da lógica de inserção da narrativa proposta no esquete. Dentro da história, quem canta a música para o Alvarenga é a mesma mulher presente na história envolvendo a canção “Beija-me”. De acordo com Alvarenga, ela era uma mulher muito inteligente, “normalizada” (fazendo referência ao curso Normal Superior que formava as mulheres para serem professoras), falava “qualquer língua”, e por fim a referência direta ao filme, quando diz que “parecia até *Girda!*”. Segue a versão da dupla:

Amado mio, se vancê for bonzinho
 eu vou te levar, na confeitaria pra ver as
 criancinha comer doce
 E se vance, não ficá comportado
 Eu vou te mostrá o retrato do Prínio Sargado
 (COLLECTORS, 25/02/1947, 12:15 – 12:45)

A paródia da canção “Amado Mio” se diferencia bastante da versão de “Beija-Me” por diversos fatores. O mais evidente é a mudança de idioma que a canção sofreu tendo em vista que a versão original é cantada em inglês:

Amado mio, love me forever
 And let forever begin tonight
 Amado mio, when we're together

I'm in a dream world of sweet delight ⁶

Outro elemento é a utilização mais evidenciada do estilo de fala “caipira” adotado pela dupla na contação de causos e que nessa paródia integra a canção. A utilização de *vancê* no lugar de você, a acentuação ou anulação proposital dos “rs” nas palavras, este utilizado na pronúncia dos verbos no infinitivo *ficá* e *mostrá*. E por fim, nessa segunda paródia aparece, ainda que de modo bem alegórico, uma figura do cenário político nacional. No entanto, nota-se que a referência feita a Plínio Salgado reside apenas no que diz respeito a sua aparência. Na paródia, se uma das personagens não se comportar bem terá que ver o retrato do político. Ou seja, a visualização de uma imagem desagradável é posta como punição e para que a brincadeira possa ser “visualizada” por quem ouve, Alvarenga e Ranchinho fornecem a referência visual de um político conhecido e de má aparência para que sirva como elemento humorístico. A utilização estrita do elemento visual do político pela dupla nessa canção é algo que deve ser observado sendo que em outras composições, seja de paródias ou de músicas próprias, muitos dos aspectos relacionados à trajetória política ou pessoal dos personagens relatos abarcam o conteúdo das letras, o que não é o caso da paródia de Amado Mio, quando a figura do político serve apenas como referência visual de algo feio. Todavia, a escolha específica de Plínio Salgado não é feita de forma totalmente aleatória. Assim como a escolha do filme “Gilda”, os humoristas com certeza utilizarão de uma figura conhecida por grande parte do público. No caso da piada envolvendo Plínio Salgado, essa figura teria que ter tido sua imagem minimamente divulgada em jornais ou cartazes para que o público pudesse já ter essa referência visual de antemão.

A dupla segue contando a história de amor iniciada aos nove minutos de programa com a canção “Canta Maria” de Ary Barroso, agora entoando apenas dois versos de outra canção. Neste caso, não houve uma paródia propriamente dita, nem mesmo paráfrase ou estilização. Alvarenga quando entoar parte da canção “Muñequita Linda” valoriza um aspecto da letra original da canção: a repetição da palavra *mucho*. Dentro da narrativa da história, ele fala que se o Ranchinho

⁶ <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/a/amadomio.shtml>

cantar essa música para sua amada ele finalmente conseguirá ficar com ela:

- Eu sei de uma música que se você cantar para ela, ela vai ficar louca por você..

-É?

-É...

- Então cante!...

- Muñequita Linda, se te quiero mucho, mucho, mucho, mucho, mucho, mucho, mucho, mucho...

Muñequita Linda, se te quiero mucho, mucho, mucho, mucho, mucho, mucho, mucho...cho!

(risadas da plateia)

- Tem muito *mucho*!

- Isso é da música mesmo ah!

(COLLECTORS, 25/02/1947, 12:52 – 13:45)

Nesse caso em específico o que provoca o riso não é um trocadilho, uma referência a uma personalidade conhecida ou uma piada envolvendo políticos, mas, a utilização do artifício cômico da repetição. Retomando o que já foi dito no capítulo anterior dedicado aos estudos do riso e do humor, a dupla utiliza da brincadeira semelhante ao “boneco de molas” assinalado por Bergson, que causa o riso toda vez que é guardado dentro da caixa e ejetado no momento em que é aberto. A plateia ri da repetição exaustiva da palavra *mucho*, que de fato está presente na letra original da canção, contudo em número bem menor:

Si te quiero mucho
mucho mucho mucho
Tanto como entonces
siempre hasta morir.⁷

A versão de Alvarenga para “Muñequita Linda”, apesar de repetir exaustivamente a palavra *mucho* com a finalidade de provocar o riso, se encontra dentro dos mesmos parâmetros métricos da canção original e não possui novas palavras. Desse modo a canção sofre mais uma caricatura, que exalta algum ponto do objeto original (no caso o vocábulo *mucho*) do que uma completa nova versão.

⁷ http://tuna.upv.es/asp/prescancion.idc?Id_Cancion=M0028

A canção que fecha essa esquete contando a vida amorosa de Alvarenga e uma paródia de “Adíos Pampa Mía”, um tango com letra de Francisco Canaro e Ivo Pelay e música de Mariano Mores composto em 1945. Fechando a narrativa proposta pela dupla, Alvarenga lamenta o abandono de sua amada que teria cantado alegremente a versão parodiada:

Adeus Pampa Mía
 Me voy, e já me voy indo tarde
 Chega de tanto passá fome
 Adeus sede por farta d’água
 Adeus pão preto que eu comia
 Comia e não reclamava
 Senão a “renha” baixava
 Adeus mantega sebosa
 Adeus, cidade maravilhosa
 (COLLECTORS, 25/02/1947, 14:09 – 14:55)

Antes de compararmos a versão parodiada com a letra original, cabe aqui uma observação. O tango “Adíos Pampa Mía”, foi regravado por um cantor brasileiro de bastante sucesso na época em que Alvarenga e Ranchinho veiculavam o seu programa. Francisco Alves regravou o tango traduzindo-o para a língua portuguesa tomando cuidado para não alterar o sentido original da letra. A versão brasileira da canção buscou traduzir, se não de forma literal, mas o sentido expresso na letra original do tango. Abaixo segue um trecho da versão nacional com a letra em espanhol entre parênteses:

Adeus Pampa mia, (Adios, Pampa mia...)
 Adeus, eu vou prá terras estranhas, (Me voy, me voy a tierras extrañas)
 Adeus, caminhos da minha vida, (Adios, caminos que he recorrido)
 Rio, montes, madrugadas, da minha terra querida;
 (Rios, montes y quebradas. Tapera donde he nacido...)
 Se não voltarmos a ver-nos, quero que saibas, (Si no volvemos a vernos, tierra querida)

Que aqui deixei minha vida; (Quiero que sepas que al irme deajo la vida.)⁸

Esse processo de adaptação da música estrangeira para o público brasileiro tem o seu início justamente na chamada “Era de Ouro” da rádio, quando as principais emissoras passam a montar grandes orquestras para arranjar as canções de artistas brasileiros. O trânsito de músicas estrangeiras é grande tendo em vista a influência que o tango, o swing e outros estilos exercerão sobre o samba, as marchinhas e as modinhas brasileiras. Quando a dupla Alvarenga e Ranchinho se propõe a fazer a paródia de uma canção que sofreu esse processo de tradução eles acabam atuando simultaneamente em duas frentes: reconhecerá a paródia quem está familiarizado com a versão original ou quem só tenha ouvido a versão traduzida de Francisco Alves. A letra da paródia de Alvarenga e Ranchinho mistura um pouco do espanhol utilizando das palavras, *Pampa mia* e *me voy mas*, de resto é cantada em português. Sendo o eu lírico da canção a mulher que abandonara Alvarenga dentro da narrativa do esquete, ela relata a miséria que passava ao lado de seu amor e por isso, talvez, o largue. Finalizando os versos parodiados, a dupla faz menção ao Rio de Janeiro quando cita a *cidade maravilhosa*. Nesse momento percebe-se uma reação instantânea de aplausos da plateia que estabelece uma rápida empatia com os humoristas no momento em que a cidade na qual estão se apresentando é inserida na brincadeira. Esse recurso de adaptar o esquete ao local aonde ele é apresentado é bem conhecido das entradas circenses como sinalizado no capítulo anterior. O artifício de buscar algum ponto em comum entre o artista e o público local acaba agradando rapidamente, e num programa de auditório transmitido ao vivo pela Rádio Nacional, esse *feedback* é de suma importância. Ainda sobre a escolha da letra cabe verificar que a proposta original da canção, seja a versão em espanhol ou a brasileira gravada por Francisco Alves é de despedida. A canção retrata o momento de partida de alguém que

⁸ <http://leopoldotristao.blogspot.com.br/2010/12/adios-pampa-mia-francisco-canaro-e-sua.html> e <http://letras.mus.br/francisco-alves/1743933/>

gosta muito de onde está indo. A dupla então apropria-se além da métrica, do título e do verso original da canção, da proposta da canção. Ou seja, dentro da narrativa do esquete a personagem feminina se despede. Ao invés de utilizar uma canção aleatoriamente, modificar sua letra contando um momento de despedida, os humoristas escolheram precisamente uma canção que já carrega essa temática em sua versão original. A paródia acaba parafraseando a intenção “verdadeira” da canção.

A última canção parodiada pela dupla Alvarenga e Ranchinho em seu programa de estreia na Rádio Nacional se diferencia bastante das outras até então apresentadas. A primeira diferença é que ela não integra uma narrativa em construção como as outras. As canções anteriores acabam junto com as falas dos esquetes costurando uma história com começo, meio e fim (não por acaso que a última música escolhida tem a característica de ser de despedida). A dupla encerra o programa com uma canção que possui diversas ligações interessantes de serem observadas. Além do modo de como a canção parodiada é apresentada também se dá de modo diferente. Primeiramente Alvarenga canta a versão original da canção “Pa-Ran-Pan-Pan”. Isso permite de certo modo um subsídio maior para a piada, ou para a paródia que será feita depois, tendo em vista que o ouvinte conheceu momentos antes a versão original. Além desse “artifício didático” que os artistas utilizam ao apresentar a versão original antes da parodiada, eles já aproveitam da performance corporal que a música pode proporcionar. Por se tratar de um mambo, Alvarenga, aparentemente, requebra com os ombros enquanto canta e faz a seção rítmica no violão. Nesse primeiro instante já ocorre o momento de riso, de humor quando a plateia cai na gargalhada ao ver o “caipira” dançando. Ranchinho aproveita o gancho e tira um sarro do companheiro perguntando: “Ué, mas que negócio é esse? Ué, nunca vi ninguém requebrá com os ombro?” Alvarenga responde em seguida: “Cada um mexe com aquilo que sabe né?” E logo em seguida a plateia presente no auditório cai na gargalhada. Passado o momento dos risos e histeria, Alvarenga arremata: “A Carmem Miranda mexe com as cadeira, pra mim não fica bem né?” (COLLECTORS, 25/02/1947, 18:40 – 19:08) Paul Zumthor assinala a importância da inclusão do corpo no estudo da performance no seguinte trecho de seu livro *Performance, recepção e leitura*:

[...] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. (ZUMTHOR, 2007 , p.38)

O diálogo ocorre após a apresentação da versão original da canção:

Pa-Ran-Pan-Pan (Sérgio de Carlo)

De todo negro de Habana
Yo soy el negro mas guapetón
Yo soy el más cumbanchero
Que se pasea por Malecón
Las negras se vuelven locas
Por mi cintura montada en flan
Por que dicen que yo tengo
Parapanpan-pan-pan⁹

Logo após, Alvarenga, seguindo no tom de desafio, pergunta para Ranchinho:

- Vai termina..
- Termina o quê?
- A minha parte já cantei uai..
- A minha parte é?
- Agora você se defenda ai como pudé uai..
(COLLECTORS, 25/02/1947, 19:14 – 19:23)

⁹ Referências de letra e autoria:

http://letras.mus.br/ney-matogrosso/1652259/?domain_redirect=1
http://www.uesb.br/links/2010/05/semana_dos_museus.pdf
<http://www.discogs.com/viewimages?release=3329462>

Em seguida, Ranchinho apresenta a versão parodiada da canção. Para um melhor entendimento da versão, transcrevi além da paródia propriamente dita, os diálogos da dupla que permeiam a canção que se encontra em itálico:

O artista mesmo casado é admirado tem muitas fã
Embora ele sendo forte, mostrando porte que é
can-can

Mas quando ele chega em casa de madrugada
quase manhã

Muié pega na vassoura e pa-ran-pan-pan-pan-pan

- Eita se é..

- Quantos artista tem aí dentro que acontece isso..

- É duzia de vassoura por semana!

- Louzada tá la mesmo ó la..

Nega, larga essa vassoura

Não me deixe de salmora

Óia o que o vizinho está espiando

Meu cartaz baixando

Nega, eu não puedo mais

*-Fazê um versinho agora prá mocinha..tão com
medo é?*

Mocinha que sai de noite com o namorado prá
passeá

Que vai no seu automóvel fazer a ceia lá no Juá

E quando ele traz de volta para Avenida Maracanã

Se ela não for esperta pa-ran-pan-pan-pan-pan

- Ê! (os dois)

(risos e aplausos da plateia)

saudação final:

- Até terça...

- Até terça...

(COLLECTORS, 25/02/1947, 19:27 – 20:56)

Em um primeiro momento da letra a dupla faz piada com o universo dos artistas. Tanto na letra da canção propriamente dita quanto no diálogo que permeia a performance é possível encontrar elementos bem específicos do meio artístico. A letra retrata as fãs que o artista, mesmo casado pode ter, menciona que o vexame de apanhar da esposa pode prejudicar a sua carreira quando menciona no verso *Meu cartaz baixando*, ou seja, utilizando da expressão de época em que “estar em cartaz” significava estar em voga, e não somente estreitar um filme ou uma peça de teatro como se utiliza hoje em dia. É feita também uma referência explícita ao ator Oswaldo Louzada no diálogo entre a dupla. A utilização do próprio meio artístico como alvo de piada é uma constante da produção da dupla que em diversos momentos referencia companheiros de categoria. Na abertura desse primeiro programa alguns nomes já são citados como objeto da piada (os casos já descritos aqui envolvendo o maestro e arranjador Radamés Gnatalli e o locutor Jorge Curi).

Outra expressão pouco conhecida atualmente e utilizada pela dupla na paródia está presente no verso *Não me deixe de salmora*, significando o método utilizado para curar ferimentos que raramente é utilizado nos dias de hoje. A salmoura consiste basicamente numa solução envolvendo água, sal e alguma erva utilizada na regeneração de ferimentos ou para relaxamento muscular. Geralmente se prepara a solução em uma bacia onde o ferimento é imerso. Utiliza-se muito dessa metodologia para o relaxamento dos pés, fazendo a imersão dos mesmos em uma bacia preparada com a mistura. Essa simples expressão utilizada na paródia já denota um tempo que ela ocupa. Talvez um ouvinte da primeira década do século XX não saiba do que se trata “deixar na salmora”. Esse exemplo, simplório, já denota a dificuldade que uma simples expressão pode exercer na interpretação da letra. No segundo momento da paródia, o “alvo” da piada são as moças presentes no auditório. O plano de fundo da letra é a cidade do Rio de Janeiro. A piada funciona instantaneamente pelo local que ocupa. Talvez ela não funcione completamente para alguém que não conhece os locais citados na paródia. Mas, o arremate da piada mostrando as intenções do rapaz que leva a garota para passear acaba alcançando o tal nível “universal” do humor como já refletido anteriormente. Não é

necessário que o ouvinte conheça o Juá ou a Avenida Maracanã para rir da paródia. Até porque essa em especial exerce principalmente a função da rima de “Maracanã” com “Pan”. No entanto, para o ouvinte carioca e principalmente para o público presente no auditório a piada tem uma camada a mais por se passar na cidade em que estão locados.

Dos quatro programas de rádio que serão analisados, esse primeiro é o que tem o maior número de canções parodiadas. Por se tratar do programa de estreia, a dupla pode ter usado a paródia, além de ser um artifício de comédia, como estratégia de aproximação com o público. Ao invés de apresentar logo de início canções de sua autoria, os artistas optaram por utilizar canções já conhecidas da plateia com a finalidade de conquistar uma empatia de modo mais instantâneo. O público de uma maneira geral, gosta de novidades vindas dos artistas, no entanto, é uma tática muito usada por músicos até hoje a utilização de material previamente conhecido pelo público antes que se apresente o seu material inédito ou pouco conhecido até então. Pode ser observado adiante no quadro analítico elaborado para estudo dos programas que o número de paródias ou versões diminui bastante com o andamento do programa. A dupla, com o passar do tempo, já tendo um reconhecimento maior do público da Rádio Nacional, vai inserindo canções de sua autoria que acabam integrando os esquetes apresentados. No entanto, a análise do artifício da paródia, apesar de ser pouco utilizada nos programas seguintes, se torna pertinente por haver pouco estudo sobre esses parâmetros em específico com relação à dupla e pelos mesmos exercerem essa função com peculiar maestria integrando letra, música, performance e interação com o público como foi observado.

A primeira música entoada no terceiro programa da dupla Alvarenga e Ranchinho transmitido pela Rádio Nacional no dia 11 de março de 1947 não integra um esquete ou ajuda a costurar uma narrativa como em algumas canções previamente analisadas nesse capítulo. Pode-se dizer que essa canção é *o esquete por si próprio*, ela mesma conta uma piada envolvendo temas correlacionados possuindo um começo, meio e fim. Vale lembrar que a canção conta com pequenos diálogos entre algumas estrofes feitos pela dupla, o que acaba ajudando no efeito do riso de algumas piadas. Transcrevi não somente a canção, mas também, os diálogos dos artistas. Como já feito anteriormente, o diálogo se encontra em itálico para diferenciação. Antes da análise da canção,

senalizo que ela é uma valsa, tendo como base melódica, talvez uma das melodias mais conhecidas do gênero: Danúbio Azul de Johann Strauss II:

Nóis tamo aqui, aqui, aqui
Pra fazer vocês, vocês, se rir
Nóis pede um favor, favor, favor
De rir um bocado, bocado, bocado

Se não nóis tá mar, tá mar, tá mar
Nois perde o emprego, emprego, emprego
Pegá no pesado, no pesado
Nóis não tamo acostumado

- *Bom, não é só nois não né..*

- *Não não..*

- *Aquele corpo grande ali estragando a toa..a toa..*

- *É verdade..*

- *Agora pensando bem, trabalha pra que né? A vida sem trabalho já é tão difícil. Imagina trabalhando né? Agora diz que o trabalho enobrece o homem*

- *Enobrece..enobrece..*

- *Mas cansa!*

(*risos da plateia*)

- *Dá uma canseira danada...*

Brasileiro ri ansim: hé hé, hé hé, hé hé

Português ri ansim: hohohoho...

O turco ri ansim: hé hé...héhéhéhé...hé hé...héhéhéhé...hé hé..héhéhé..

- *Uai, mas que é isso?*

- *Isso é risada a prestação uai!*

- *Mexeu com o seu Jorge Curi..*

Japonês ri ansim: hm hm, hm hm, hm hm

- *Mas peraí, que risada é essa?*

- *Riso amarelo!*

O francês ri ansim: ui, ui trijuli, fi fiii! hihihih

- *Te quieta João Sabrão (?)*

Então o inglês, inglês, inglês

Que não perde vasa, não perde vasa

Quando acha graça, fica sério e depois vai rir em casa, ahahahaha

Stop!

(aplausos da plateia)

A letra da paródia de Danúbio Azul trata de um modo geral do próprio ofício da dupla: o humor. Ela inicia com uma reflexão sobre o ofício do humorista: *Nóis tamo aqui, aqui, aqui/ Pra fazer vocês, vocês, se rir*. Apesar de simples, os versos já denotam qual a função deles. Afinal de contas, para que serve um humorista? Qual é a função do artista? É um trabalho? Ou fazer piada não pode ser considerado um emprego? Os próximos versos seguem com a reflexão: *Nóis pede um favor, favor, favor /De rir um bocado, bocado, bocado /Se não nóis tá mar, tá mar, tá mar / Nois perde o emprego, emprego, emprego*. Esse “pedido de favor” da dupla, apesar de fazer parte do contexto humorístico, revela pontos a respeito do ofício do humorista que o historiador Elias Thomé Saliba já apontava em um período anterior de cerca de vinte, trinta anos atrás na chamada “Belle Époque” brasileira:

Esta suspeição social que parece pesar sobre aquele que se diz humoristas (ou mesmo que chegou a nomear desta forma sua produção marginal de escritor) ainda perdura por muito tempo na cultura brasileira, mesmo no período batizado e crismado com o gracioso epíteto de Belle Époque. (SALIBA, 2002, p.65)

O lugar marginal que o humorista ocupa na produção cultural sempre instiga, não é por acaso que essa relação “ofício de fazer rir = emprego”, entoadado nos primeiros versos da paródia vem à tona. Fechando a estrofe da paródia sobre o tema a dupla chega no fim da piada fazendo o

contraste entre trabalhar “de verdade” e ser humorista: *Pegá no pesado, no pesado/Nóis não tamo acostumado*. O diálogo que segue faz piada com o dito popular que “trabalhar enobrece o homem”, ou outro não citado “Deus ajuda quem cedo madruga”. Vale lembrar, no entanto, que o tema trabalho em um contexto pós-Varguista de valorização da classe trabalhadora, da “caça aos vadios”, e de toda a cultura do trabalho difundida por Vargas no regime do Estado Novo. Nessa conversa ainda é possível imaginar que a referência feita ao “*Corpo grande ali estragando a toa a toa.*” seja uma piada com o porte físico do locutor Jorge Curi que já é alvo de piada no primeiro programa e será colocado para “brincar junto” de Alvarenga e Ranchinho em outras situações envolvendo a plateia.

O tema tratado na segunda parte da canção é o riso propriamente dito. Se antes os humoristas de certo modo trataram do lugar social que ocupam no mundo do trabalho agora eles mostram os “diversos tipos de riso” utilizando de estereótipos nacionais de fácil captação por parte da plateia. A utilização de tipos nacionais como objeto de piada já era bastante difundida e até hoje ainda serve como matéria prima para os mais diversos tipos de representação humorística. Saliba sinaliza essa ferramenta do cômico nas produções de anos anteriores:

[...] conduzidas pelas próprias características intrínsecas de concisão, condensação e simultaneidade, as representações humorísticas participaram ativamente desse processo de invenção da imaginação nacional, construindo tipos, visuais ou verbais, e fomentando estereótipos. (SALIBA, 2002, p.32)

O primeiro tipo de riso apresentado pela dupla é do brasileiro. Não é de fácil identificação qualquer estereótipo presente no riso entoado e também não existe nenhuma explicação depois nos diálogos como ocorre em outros tipos. Talvez o riso do brasileiro seja colocado como certo padrão para depois servir de material de contraste para os demais. O riso do português contém um elemento diferente que é vocábulo de difícil entendimento, mas, que por sua vez consegue uma resposta de riso rápida da plateia. O “estereótipo de riso” mais fácil de identificar nessa primeira etapa é do turco. Alvarenga entoa uma risada dita aos

poucos, risos espaçados. Em seguida, após a pergunta de Ranchinho ele explica: “*Isso é risada a prestação uai!*” Entra aí o estereótipo do turco comerciante, figura que já se torna típica de grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. O próximo estereótipo é o do riso japonês. Alvarenga ri com a boca fechada, como de quem não faz muito esforço. Após novo questionamento de Ranchinho ele esclarece: “- *Mas peraí, que risada é essa? /- Riso amarelo!*” Esses esclarecimentos ou explicações para cada estereótipo traçado acabam exercendo uma função dupla de explicação e de “solavanco mental” (SALIBA,2002,p.45) que a piada proporciona. Ao mesmo tempo em que facilita o entendimento faz parte da própria piada. Por fim, os risos do tipo francês e inglês acabam residindo no terreno do próprio idioma. O francês tem em sua risada qualquer vocábulo genérico aparentando em seu fonema o idioma em questão, já no final da risada do inglês a referência é mais explícita quando utilizado a palavra “*Stop!*”.

Para além do grande tema tratado, o humor, e os temas específicos, o ofício do humorista e o riso, a paródia utiliza a valsa Danúbio Azul respeitando a sua métrica de compasso ternário e sua linha melódica de maneira quase completa. A dupla preocupa-se em encaixar a letra e determinadas palavras dentro da melodia e do ritmo com a finalidade de não se perder a referência da música original. Essa relação entre melodia, som das palavras, impostação de voz, utilizada pelo intérprete ou compositor de uma canção, também serve de ferramenta de quem faz a paródia. A próxima canção analisada tem como forte característica do seu elemento de paródia a questão estética presente na versão original.

A segunda canção parodiada pela dupla em seu terceiro programa pela Rádio Nacional é apresentada de maneira semelhante à canção “Pa-Ran-Pan-Pan” utilizada no programa de estreia. Antes de ser mostrada a paródia, Alvarenga entoava a versão original de “Copacabana”. No entanto, já na apresentação da versão original são feitas brincadeiras envolvendo o nome do intérprete da canção, Dick Farney, e dos registros vocálicos e impostação de voz utilizados pelo mesmo. Alvarenga exagera quando canta os registros graves presentes na melodia da canção carregando bastante de graves a interpretação a ponto de tecer uma caricatura de Dick Farney. Essa característica forte envolvendo a tessitura da voz faz-se elemento essencial do espectro de

análise da canção. Sobre isso Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes demonstram que:

A força é aquilo que assegura a presença da entoação, peculiar à nossa prática linguística cotidiana, em toda melodia cancional, e que estabelece uma aproximação entre emoção falada e emoção cantada. Nesse sentido, há sempre maior ou menor transparência, manifestando, assim, o que Roland Barthes definiu como o “grão da voz.” (LOPES;TATIT, 2008, p.215)

Ouvindo a versão gravada pelo cantor se nota facilmente como característica do seu estilo a valorização dos registros graves na melodia. Essa estética vocal já era amplamente utilizada por cantores da época como Orlando Silva. A indústria fonográfica recém-criada no Brasil valorizava a impositação de voz nesse estilo tendo em vista a tecnologia existente na época para o registro da voz. Para que fosse bem captada, ela deveria ser imposta de maneira bem enfática, carregando bastante os registros graves conseguindo assim um timbre mais “aveludado” e que soasse bem com os outros instrumentos presentes na gravação. A voz tinha que se impor para que conseguisse ser registrada com maior precisão e volume. Fazendo um rápido paralelo, o estilo mais “intimista” de João Gilberto cantar não seria possível de ser captado pelos microfones existentes nos anos de 1930 e 1940. A voz tinha que ser forte o suficiente para ser bem gravada. Esse é mais um caso onde a tecnologia que envolve a produção musical acaba influenciando na arte em si. Cantores com uma dicção que não fosse muito clara, ou que não conseguissem postar a voz de maneira semelhante a Dick Farney e Orlando Silva, por exemplo, demoravam a serem aceitos pelas gravadoras.

Antes que Alvarenga comece a cantar, é interrompido várias vezes por Ranchinho que o impede de iniciar a interpretação da versão original. Utilizando do artifício da repetição, a plateia já cai na gargalhada ao ver a disputa entre os dois, com um querendo atrapalhar o outro. Após algumas tentativas a dupla inicia um diálogo que serve de certo modo para introduzir a canção:

- Você ta cantando iguarzinho o Dick Farney...
- Pera lá cumpadre, muito melhor!
- É não queria chegar a tanto mas..
- O que é que o Dick Farney nessa música? Que que ele farney, não farney nada!
- [...]
- Mas você vê, o Dick Farney danado..
- É verdade...
- Foi logo pros Estados Unidos hein?
- É verdade...
- Ele ta fazendo um sucesso lá rapaz...
- É...
- Diz que o Bin Crossby já ta imitando ele..
- O quê?!
- (risos da plateia)
- [...]
- E diz que Frank “Simatra” (se mata) pra imitar e não consegue...
- É?
- Diz que ficou até doente...
- O quê?!
- É..perguntaram o que é que o “Frankstein” (Franks tem)
- (risos da plateia)
- Diz que não se tratar o Frank “Simatra” (se mata)
- É? ..Eu acho melhor nós cantar mermo..
- (COLLECTORS, 11/03/1947, 10:44 – 11:47)

Logo em seguida do diálogo Alvarenga interpreta a canção “Copacabana” gravada por Dick Farney no ano de 1946¹⁰ sem alterar a letra original. No entanto, assim como havia sido feito nas tentativas de iniciar a canção antes das diversas interrupções feitas por Ranchinho, Alvarenga carrega a imitação de voz calcada nos graves fazendo referência ao modo de cantar de Dick Farney. Nota-se que a canção utilizada para a paródia é do ano anterior ao que foi transmitido o

¹⁰ <http://www.dicionariompb.com.br/dick-farney/discografia>

programa. Utilizar de canções de sucesso da época era uma das táticas de escolha de material da dupla. Antes de analisarmos a paródia feita pelos artistas, segue a letra original:

Copacabana (João de Barro)
 Existem praias tão lindas, cheias de luz
 Nenhuma tem o encanto que tu possuis
 Tuas areias
 Teu céu tão lindo
 Tuas sereias
 Sempre sorrindo.

Copacabana, princesinha do mar
 Pelas manhãs tu és a vida a cantar
 E a tardinha, o sol poente
 Deixa sempre uma saudade
 Na gente.

Copacabana, o mar eterno cantor
 Ao te beijar ficou perdido de amor
 E hoje vivo a murmurar
 Só a ti Copacabana
 Eu hei de amar

Logo após o fim da canção a plateia aplaude e em um breve diálogo antes da paródia é ressaltado os “graves” alcançados por Alvarenga em sua interpretação:

(aplausos da plateia)
 - Eles reconheceram o valor!
 - Ficaram com dó d’ocê rapaz..
 - Ah, olha aí...como você não viu os baixo que eu dei?
 - Eu vi..
 - Então!
 - Você só deu baixo!
 - Tremina de cantar..
 - Terminar o que?
 - Não..ja foi a minha parte ué..
 - Ah já?
 - É eu?

- É...

(COLLECTORS, 11/03/1947, 13:40 – 14:06)

A boa resposta de público alcançada pela piada em relação à entonação vocal de Dick Farney se dá devido ao conhecimento prévio que o público já tinha do artista. Essa tática é sinalizada por Ruth Finnegan a respeito da questão da relação entre performance e canção:

Em muitos gêneros, é a eficácia sonora da performance aliada às grandes expectativas criadas pelo conhecimento dos ouvintes das convenções relevantes e do repertório que moldam a experiência, mais do que o conteúdo verbal cognitivo. (FINNEGAN, 2008, p.32)

Paul Zumthor em seu livro *Performance, recepção e leitura*, comenta como a performance afeta o que já é conhecido do público e como a transforma:

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. (ZUMTHOR, 2007,p.32)

Ou seja, a paródia feita por Alvarenga e Ranchinho consegue atingir uma camada adicional de nível humorístico com a plateia no sentido em que utiliza da performance como elemento integrante da paródia.

De modo semelhante ao que fizeram antes de apresentar a versão original, agora é Alvarenga que interrompe diversas vezes Ranchinho antes da apresentação da paródia. As interrupções conseguem uma resposta rápida do público que reage às gargalhadas. Depois de algum tempo nessa brincadeira Ranchinho então apresenta a versão parodiada de Copacabana:

Existem praias tão lindas, cheias de luz

Nenhuma tem as miséria que tu possuis
 Tua farta d'água, teu câmbio negro
 As tuas filas, teus tubarões

Sempre jogando pif-paf noite e dia
 Nos apartamento que se diz de família
 E os granfino se divertino
 Fecha a tiro as boate sorrino

Eu nunca vi tanta muié desquitada
 E nunca vi também tanta estrangeirada
 Mas, mesmo assim acho bonito
 As mocinha lá nas praia
 Mostrando os cambito!
 (COLLECTORS, 11/03/1947, 14:40 – 15:54)

A versão parodiada da canção “Copacabana”, entoada pela dupla Alvarenga e Ranchinho em seu programa na Rádio Nacional apresenta em tom altamente sarcástico um diagnóstico social de determinada região do Rio de Janeiro. Os problemas de estrutura da cidade, o *modus operandi* de parte da elite carioca e a presença da figura feminina na praia são os principais pontos abordados. A *farta d'água* e as *filas*, que até o presente momento são sentidos pela população litorânea em diversas regiões do Brasil são apontadas como características da praia de Copacabana já na década de 1940. Uma paródia feita hoje em dia falando sobre as mesmas mazelas serviria para descrever muitos locais turísticos. Talvez por isso que, nesse caso, a piada consegue transgredir o tempo que ocupa sendo que os pontos abordados nela ainda se mantem em grande parte das cidades brasileiras. Outros assuntos que dizem respeito à realidade de uma cidade turística é a venda e compra ilegal de moeda estrangeira na expressão *câmbio negro* e a presença de turistas na expressão *estrangeirada*. Ainda na letra da paródia é citado o jogo de cartas *pif-paf*, típico de cassinos e que seria jogado em ambientes considerados apartamento de *famía* e fechando a ideia da estrofe a letra indica o modo como os *granfino* fechavam boates a tiro para terem exclusividade ao frequentá-las. Por fim, a figura feminina e sua relação com as praias são lembradas nos versos: *As mocinha lá nas praia / Mostrando os cambito!* (Lembrando

que em uma linguagem mais popular, ou próximo do estereótipo caipira, *cambito* é sinônimo de perna).

Se a versão original de “Copacabana” interpretada por Dick Farney trata de uma “ode” a famosa praia do Rio de Janeiro, a dupla Alvarenga e Ranchinho subverte a ordem fazendo uma “para-ode”, a paródia no sentido mais “original” do termo. Como afirma Affonso Romano de Sant’Anna em seu livro sobre o tema: “O dicionário de literatura Brewer, por exemplo, nos dá uma definição curta e funcional: ‘paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode. (grego: para-ode)’” (SANT’ANNA, 2007, p.12)

A letra composta por João de Barro enaltece as belezas naturais da região, o por do sol, as sereias (referência à figura feminina), enquanto que a paródia da dupla de humoristas aponta o outro lado do mesmo local. Ela inicia um processo de exportação da imagem cosmopolita do Rio de Janeiro que se solidificará com a Bossa Nova na década de 1950. Como afirmam os autores Luiz Carlos Saroldi e Sônia Virgínia Moreira:

[...] em *Copacabana* estávamos completando um processo iniciado com a Política da Boa Vizinhaça. Era o extravasamento de valores digeridos, sob a forma de um produto reelaborado e entregue ao consumo sob nova embalagem. (MOREIRA; SAROLDI, 1984, p.68)

Busquei com a análise das canções parodiadas pela dupla Alvarenga e Ranchinho em seus primeiros programas na Rádio Nacional, não focar somente na questão da letra em si. Parâmetros como os diálogos que permeavam as canções, a entonação vocal utilizada pelos artistas, as piadas feitas com o público ou com o locutor, tornam-se elementos de fundamental importância na busca de um olhar mais preciso. Ruth Finnegan fala da importância de todos esses elementos que compõe a performance da seguinte maneira:

[...] a existência de canções é viabilizada pelos múltiplos modos com os quais esse instrumento notável e flexível, a voz humana, explora um complexo conjunto de recursos auditivos. Alguns desses estão em certa medida sinalizados no

interior dos textos escritos – rima, aliteração, assonância, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organização estrutural como versos e estrofe – mas isso é apenas uma pequena amostra. Outros são menos aparentes na escrita e mais bem capturados pelo ouvido humano, podendo ser auxiliados por modernas tecnologias de áudio, como as sutilezas do volume, altura, tempo, entonação, textura, intensidade, ênfase, timbre, onomatopeia, silêncio – um incrível espectro de recursos. (FINNEGAN, 2008, p.29)

3.2 - Plateia: a participação do público nos programas de rádio

As intervenções da plateia nos programas de rádio da dupla Alvarenga e Ranchinho ocorrem das mais diversas maneiras de modo que o público acaba sendo um terceiro elemento fundamental para o andamento dos programas. O grupo de pessoas presentes no auditório da Rádio Nacional figura como um terceiro membro do programa, junto com a dupla e o locutor. A participação do público será analisada nos quatro programas escolhidos como documento para esse terceiro capítulo. Alguns acontecimentos envolvendo a plateia ocorrem de um programa para o outro. Observar essa continuidade existente entre a performance radiofônica da dupla e o público denotam a importância que o mesmo possui para o desenvolvimento do programa.

A especificidade que o público consumidor de programas de rádio presentes nos auditórios possui com relação ao artista deve ser levada em conta quando se busca analisar o programa em seu sentido mais amplo. Miriam Goldfeder, em *Por trás das ondas da Rádio Nacional*, sinaliza alguns aspectos pertinentes dessa interação entre artista e público. A autora segue na linha de Gramsci, a qual detecta na participação do público em programas de auditório da rádio uma possibilidade do sujeito oprimido exprimir suas ideias e valores no contato, mesmo que distante, com o artista que admira:

O próprio contato direto com o público através do auditório salvaguardaria, assim, uma margem de satisfação ainda que mínima, das necessidades de

participação implícitas nos setores fruidores deste gênero de prática cultural. Este espaço de atendimento às expectativas psicossociais do consumo permaneceu, desta forma, latente, ainda que predominasse uma mensagem acrítica e mistificadora. (GOLDFEDER, p.28, 1980)

A autora demonstra em diversos momentos do livro que os concursos, votações, sorteios realizados nos programas, davam ao ouvinte a sensação de que o público tinha poder de escolha, quando na verdade a própria emissora de rádio dava a palavra final. Essa “sensação de inclusão” da plateia no processo faria parte do sistema de manipulação promovido pelos meios de comunicação em massa, em específico aqui o rádio.

No livro *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*, os autores Luis Carlos Saroldi e Sônia Virgínia Moreira tratam de diversos pontos em relação a estrutura da emissora incluindo seu grandioso auditório:

Agora a direção da emissora podia de fato se orgulhar de suas instalações. Nos sete estúdios da PRE 8 se encontravam algumas das mais avançadas inovações, como o piso flutuante sobre molas especiais do palco sinfônico, ou o gigantesco vidro emoldurado em aço e acionado a motor (um conjunto de duas toneladas), pondo em instantes o público do auditório em contato direto com os artistas. (MOREIRA; SAROLDI, 1984, p.35)

Ainda segundo os autores, o auditório da Rádio Nacional, além de ser o espaço de interação entre o artista e seu público, acabou se tornando um dos principais pontos de referência da cidade do Rio de Janeiro. Além de capital da república a cidade abrigava a emissora que detinha a maior estrutura dentre todas as concorrentes, nesse contexto:

O novo auditório de quase quinhentas poltronas da Rádio Nacional se tornaria uma espécie de cartão-postal sonoro do Rio de Janeiro. E, ao mesmo tempo, um inesperado ponto de encontro

do Brasil e do mundo em plena praça Mauá.
(MOREIRA; SAROLDI, 1984,p.37)

Procuro mostrar a seguir como se dá essa interação das pessoas presentes no auditório da Rádio Nacional com a dupla de humoristas Alvarenga e Ranchinho nos quatro primeiros programas veiculados entre 25 de fevereiro a 18 de março de 1947.

Em seu programa de estreia a dupla Alvarenga e Ranchinho inicia falando de algumas personalidades presentes no auditório como já foi dito no início desse capítulo. Após breves piadas envolvendo alguns artistas a dupla entoava uma canção de abertura saudando tanto o público presente no auditório como os ouvintes em seus lares. Para melhor entendimento no campo de análise, utilizarei o termo *ouvinte*, para o público que consome o programa através do aparelho de rádio e *plateia*, referente ao público presente no auditório da Rádio Nacional. Penso ser pertinente essa diferenciação básica tendo em vista que em alguns momentos a relação dos artistas se dá simultaneamente entre os dois públicos e em outros momentos o direcionamento é específico com cada um. Essa distinção já era feita na época em que os programas foram veiculados. De acordo com o jornalista Anselmo Rodrigues, ouvinte *verdadeiro* seria aquele que aprecia a música e não liga para a aparência do artista. A declaração, datada de 15 de maio de 1947 (mesmo ano dos programas analisados aqui) foi pinçada por José Ramos Tinhorão em artigo publicado no Jornal do Brasil sobre os programas de auditório nas rádios brasileiras:

“Há duas espécies de ouvintes. Os que acompanham as transmissões de casa e os que vão ao auditório ver de perto os programas. Ouvinte verdadeiro é aquele que capta no receptor as ondas das estações. Os outros também são ouvintes, mas apreciam o rádio por outro prisma. Ao cavalheiro que ouve programas de casa não interessa saber se o Carlos Frias é magro ou gordo, se Araci de Almeida é feia ou bonita.”
(TINHORÃO, 1977,p.31)

A canção de saudação é permeada por alguns momentos de diálogo entre a dupla os quais achei pertinente transcrever. Assim como feito nas transcrições anteriores, os momentos de conversa entre os artistas se encontra em *itálico* em oposição à letra da canção na formatação convencional:

- Mas nós se arreda na conversa e se esquece até de cumprimentar o pessoal hein?
- É verdade...
- Vão cumprimentá eles com música?
- Vamo lá uai..

Boa noite meus senhores acabemo de chegar
 Boa noite meus senhores acabemo de chegar
 Uai uai acabemo de chegar, quem tivé coração
 triste apronte pra alegrar
 Uai uai apronte pra alegrar, boa noite meus
 senhores acabemo de chegar

- Mentira de ...?
- (risos da plateia)

- Mas como tem moça bonita ai
- Ah se tem!
- Tem cada torrerminho ai..
- Mas é mermo né..
- Bom, também tem umas pelanca ai..

(risos da plateia)

Nói cantemo de viola é desde pequenininho, nói
 cantemo de viola é desde pequenininho
 Uai uai é desde pequenininho, eu me chamo
 Arvarenga meu irmão chama Ranchinho
 Uai uai meu irmão chama Ranchinho, nói
 cantemo de viola é desde pequenininho

- Ê Nacional..
- Tem uma moça ali que não tira o olho de mim,
 olha lá!
- Ê..

- Ah, pera lá, ela tá sentada ali
- Não aponta, farta de educação

(risos da plateia)

- Não ia apontá, ia mostrá uai..
- Mas, se é lá naquele bolo ali, ta oiando é pra mim!
- Essa que eu falei tá olhando pra mim..
- Cê acha que eu sou surdo e não enxergo?
- Não, óia bem rapaz, tira um fiapo que não é pra mim, olha lá
- Ah, é pra ocê mermo...Agora que eu vi
- Eu falei que era né...
- Ela é vesga?

(risos da plateia)

Pra ir lá pra “oliúdi” (hollywood) nói já fumo convidado, pra ir lá pra “oliúdi” (hollywood) nói já fumo convidado
 Uai uai nói já fumo convidado, prá trabaiá em fita e ser sincronizado
 Uai uai e ser sincronizado, pra ir lá pra “oliúdi” (hollywood) nós já fumo convidado

- Ê liudi ...
- Ê...
- Falar em oliúdi recebi carta de Carmem Miranda
- Da Carmem Miranda?
- Vai levá nós dois pra oliúdi!
- Ué, mas pra quê?
- Pra cascar batata!

(risos da plateia)

Boa noite meus senhores acabemo de cantar, boa noite meus senhores acabemo de cantar
 Uai uai acabemo de cantar, quem quiser bater umas parma (palma) é só principiar
 (aplausos da plateia)
 (COLLECTORS, 25/02/1947, 01:10 – 04:05)

A análise da performance da canção no programa de rádio deve ser feita juntamente com a letra da canção, o local onde ela se desenvolve e ainda os diálogos que a permeiam. Analisar isoladamente um dos pontos prejudica um entendimento mais completo. Primeiramente trata-se de uma canção de saudação ao público. Esse tipo de canção geralmente é utilizado no início de alguma apresentação para cumprimentar o público e apresentar os artistas. De início o público é saudado com um “Bom noite”, tendo em vista que o horário de transmissão do programa seria as 20 horas. Os próximos versos já indicam que a apresentação da noite terá um teor cômico, pois os artistas pedem para que “quem tivé coração triste apronte pra alegrar.” O diálogo que segue os primeiros versos mostra a interação da dupla com o auditório da Radio Nacional. Alvarenga comenta com o seu parceiro sobre as moças bonitas presentes na plateia. O termo utilizado para indicar as beldades presentes seria “torrerminho” (um diminutivo caipira para torresmo), no entanto, o próprio Alvarenga sinaliza a presença de mulheres feias na plateia quando fala das “pelanca”. Essa breve interação com a plateia tem um retorno imediato de risos e aplausos. Para quem está presente no auditório pode de certo modo ter sido um momento invasivo, no entanto a dupla não cita o nome de ninguém ou aponta. Para o ouvinte que imagina a cena acontecendo no auditório a cena é engraçada devido aos termos utilizados pela dupla e também pela posição de conforto exercida pelo ouvinte que não estaria sujeito a ser alvo direto da piada dos caipiras. Programas de rádio que possuem essa relação mista entre *plateia* e *ouvinte* deveriam ser analisados sempre nessas duas esferas pois haverão momentos, como esse, em que uma piada ou performance realizada pelos artistas envolverá de maneira completamente diferente cada tipo de público. Nesse caso, a mulher que ouve no conforto do lar o programa ri das moças que foram alvo de piada no auditório. Assim, o público presente na transmissão do programa é de certo modo inserido no enredo como parte da atração. Como já dito, a dupla, junto com o locutor e mais o público presente formam, de certo modo, todo o *casting* do programa.

A segunda estrofe da canção de abertura apresenta o nome dos artistas. É utilizado o artifício da ficção tendo em vista que Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia não são irmãos como indica a letra. No entanto, vale lembrar que durante um curto período de tempo

Alvarenga, em meio a uma das crises com Diésis, chegou a formar dupla com o seu irmão de verdade. O formato de dupla sertaneja com o parentesco de irmãos é comum. Pode-se citar como exemplo desde as duplas mais antigas como Caçula e Mariano, Tonico e Tinoco, Irmãs Galvão, até as mais atuais como Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano. Sabendo disso, Alvarenga e Ranchinho incluem na letra da canção o parentesco fictício com a finalidade de reforçar o estereótipo do gênero. A infância na roça, comum às duplas citadas acima, é referenciada também na canção nos versos “nói cantemo de viola é desde pequenininho.” Todavia, os dois artistas tinham trajetórias musicais diferentes que não possuíam essa relação estreita com o gênero rural. A predileção pelo repertório caipira passa a existir no momento em que a dupla é formatada nos primeiros tempos de apresentação embaixo da lona de circo do tio de Alvarenga. O diálogo que dá continuidade após a segunda estrofe novamente é de interação com o público. Ainda sobre as moças bonitas presentes, Alvarenga dessa vez escolhe uma das presentes e aparentemente aponta para a mesma indicando que ela estaria olhando para ele. Para o ouvinte não se sabe ao certo de quem estão falando, mas, a piada que fecha esse segundo diálogo (“Ela é vesga?”), serve tanto para quem se encontra presente no auditório como para quem ouve o programa de casa. Talvez a dupla não tenha apontado para alguém em específico, mas, o que o ouvinte imagina é a situação no mínimo constrangedora de ser destacada no meio da plateia.

O terceiro verso da canção de abertura faz referência a um universo que possuía bastante relação com rádio: o cinema. De um modo geral, artistas que destacavam na rádio faziam participações especiais ou até mesmo eram as estrelas principais de muitos filmes. Assim, além das fotos de divulgação veiculadas em jornais e revistas, a aparição dos artistas de rádio no cinema era a principal referência visual que o ouvinte tinha em uma era “pré-televisão.” Nos versos a dupla caipira diz que teria recebido convite para trabalhar em “oliúdi” (hollywood), no diálogo a dupla esclarece que o convite de Carmem Miranda (principal estrela brasileira exportada para o circuito norte-americano) era pra “cascar batata”. Como em muitas das piadas contadas pela dupla, em especial nesse momento de saudação, o dito “solavanco mental” da piada vem sempre na última frase. A quarta e

última estrofe da canção finaliza a saudação inicial pedindo as palmas do público presente. Nesse momento é que ela se volta exclusivamente para o local que ocupa, tendo em vista que os artistas ao pedirem para as palmas “princiapiarem” esperam uma reação da plateia presente no auditório da Rádio Nacional. Esse domínio do público é algo essencial que o artista que interage com a plateia deve possuir. Soaria muito estranho se após a dupla solicitar palmas ninguém ou poucas pessoas da plateia se manifestassem. No entanto, vale lembrar que já nessa época existiam as sinalizações, que mais tarde seriam também utilizadas na televisão, indicando o momento de aplausos e silêncio por parte do auditório. Miriam Goldfeder sinaliza essa participação manipulada, fazendo com que a manifestação do público presente soasse espontânea e não regida pelos apresentadores ou diretores dos programas:

A manipulação direta constituía-se inicialmente numa maneira de conduzir a opinião e a forma de participação pública. O programa de auditório é o espaço onde este processo encontrava possibilidades de se desenvolver, sendo contraditória e concomitantemente o lugar de manifestação espontânea deste mesmo receptor entregue a manipulação e controle. (GOLDFEDER, 1980, p.173)

A dupla irá solicitar as palmas do público novamente após Jorge Curi anunciar o patrocínio do Rhum Creosotado. Alvarenga e Ranchinho lembram que o dia vigente é aniversário do locutor:

- Eita mundo véio...
 - Mas, cê sabe que o Seu Curi tá aniversando hoje?
 - Ah é...
 - Danado, e ta aqui trabaiano com a gente...
 - É verdade né..
 - Colhendo mais uma peça..vamo da uma salva de parma pro seu Curi
 - Vamo la!
 (aplausos da plateia)

- Ele bem merece..ê!
(COLLECTORS, 25/02/1947, 04:41 – 04:53)

Outro momento de interação com a plateia presente no auditório, ainda que de maneira bem rápida, acontece aos dez minutos de programa quando no meio da apresentação da canção “Canta Maria” a dupla brinca com três pessoas que chegaram atrasadas para a transmissão do programa. Esse tipo de interação direta com a plateia diverte tanto o público presente nos estúdios quanto o ouvinte em casa. No entanto, a visualização do fato é privilégio da plateia, enquanto ao ouvinte cabe imaginar como a cena se realizou. Mais tarde, com o advento da TV, essa interação dos artistas com o público é visualizado também pelo telespectador que consegue acompanhar com detalhes o que se passa no estúdio. Outro ponto a ser notado é a precisão de tempo que Alvarenga menciona nessa interação, mostrando assim a organização do tempo estipulada pela dupla apesar do tom leve e descompromissado do programa:

- Mas, vamo esperar que tem mais três que vão sentar agora..
(risos da plateia)
- Tão chegando tarde hein?
(risos da plateia)
- Já perderam dez minuto!
(COLLECTORS, 25/02/1947, 09:48 – 10:03)

Por fim, a última interação direta com a plateia é utilizada como “escada” (termo utilizado por comediantes para designar a ligação de um fala com uma piada) para um breve esquete sobre engenheiros. Alvarenga traça um panorama social do público presente finalizando com a profissão de engenheiro. Ranchinho pergunta o que é um engenheiro e Alvarenga explica no formato de piada:

- Falar em ilustre tá cheio de gente importante ai né..
- O que...
- Tem gente importante...
- É né...

- Só no oiar assim eu urubservo muito as coisa né..
 [...]
 - Sabe que aí tem doutor, tem advogado, tem professora...
 - Tem..
 - Daquele lado tem dentista olha la..
 - Ué, como você vai conhecer assim de longe?
 - Ah, no abrir da boca eu conheço logo...
 (risos da plateia)
 - Do lado de cá tem engenheiro...
 - Ué, mas que é isso?
 - Sabe o que é engenheiro?
 - Não..
 - O farta de ignorância...
 - Cê não viu quando tava construindo a quitandinha? E aquela porção de gente trabalhando?
 - Vi..
 - E dois parado?
 - Vi..
 - Esses é engenheiro..
 (risos da plateia)
 (COLLECTORS, 25/02/1947, 16:26 – 17:10)

No segundo programa apresentado pela dupla Alvarenga e Ranchinho na Rádio Nacional, ocorrem interações com a plateia no meio de algumas esquetes e canções, em piadas que funcionam de maneira exclusivamente visual e em sorteios envolvendo prêmios oferecidos pelo patrocinador do programa.

A primeira interação direta com a plateia presente no auditório ocorre na primeira música sobre a relação entre homens e mulheres. Um dos versos canção solicita a participação do público:

Não há marido contente
 Se tiver levante a mão

- *Aí, um alevantô!*
 - *Ah é...*

- *É porque a muié tá perto é?*

(*risos da plateia*)

- *Ficô com medo hein?*

(COLLECTORS, 04/03/1947, 06:06 – 06:24)

A interação, apesar de breve, funciona muito bem dentro do esquete e da performance da canção. Cabe a dupla improvisar o comentário após entoado o verso tendo em vista que a reação vai variar de acordo com o público presente. Em um programa que fosse transmitido sem a presença do público de auditório, talvez essa música não fosse utilizada. Cabe observar a escolha das canções em relação ao local que ela ocupa. Outro ponto é a função que o verso ocupa dentro da letra. Por se tratar de um ponto de interação entre artista e público esse é o tipo de canção que necessita desse contato direto. A plateia presente no auditório, como já dito, se torna elemento imprescindível do programa no momento em que integra a canção interagindo com os artistas.

O segundo momento em que Alvarenga e Ranchinho, interagem com a plateia não se dá de modo direto. Ou seja, eles não mexem com o público fazendo alguma pergunta ou provocando os presentes dentro de algum esquete. A piada feita é de caráter fortemente visual. O ouvinte só percebe o que está acontecendo pela descrição fornecida pelo locutor e pelo texto presente no esquete. Mas, a piada em si, faz sentido exclusivamente para quem possa visualizar o artifício cênico utilizado pelos humoristas. Explico: um pouco depois de fazer o anúncio publicitário, o locutor Jorge Curi anuncia a dupla que agora aparece com um cigarro em uma piteira de “quase três metros”. Ao fundo a plateia já ri com o artifício utilizado por Alvarenga. Em seguida, vem o texto do esquete que esclarece o que se passa no auditório:

Jorge Curi: - E novamente, Alvarenga e Ranchinho, Os Milionários do Riso! Acendendo a piteira, quase três metros de comprimento..

- Vou pitar um bocadinho, depois eu falo com vancê..

Jorge Curi: - Pode pitar..

- A gente carece pitar, pitar é bão né? Subtrai muito a pessoa né?

- É mermo..

- Pitá é pixá (puxar) um bocado de fumo..tá muito curto ainda..
 - (risadas da plateia)
 - (um riso, aparentemente feminino, se sobressai na plateia e a dupla agora ri dessa risada)
 - Uai, o que que há com um piteirão desse tamanho? (risadas)
 - Não tinha visto não?
 - Não tinha visto não...
 - Isso foi o doutor, sabe que me aconselhô..
 - O quê?!
 - O doutor falô: “Óia..vancê...” Porque eu tava sofrendo, com esse negócio, ele tava me fazendo mar (mal) cumpadre..
 - Ô diacho..
 - Então fui no doutor e disse: “Fumo você só pode ver longe”
 - (risadas da plateia)
 - Então tô...vendo longe
 - Tá bom cumpadre...
- (COLLECTORS, 04/03/1947, 07:49 – 08:50)

É possível para o ouvinte entender o que se passa no auditório e até mesmo dar risada com a piada feita pela dupla. No entanto, ela é muito mais engraçada para quem possa visualizar a piteira de tamanho exagerado utilizado por Alvarenga. Esse é o tipo de interação quase exclusiva que a dupla estabelece com a plateia presente no auditório. O ouvinte possui outra percepção do ocorrido, no caso dessa piada, que fica locado em um plano muito mais imaginário do que real.

A última interação com a plateia envolve a entrega de prêmio em dinheiro promovido pelo patrocinador do programa. O desafio consiste em completar o slogan do Rhum Creosotado. Na metade do programa, o locutor Jorge Curi escolhe uma moça da plateia para participar da promoção:

- Jorge Curi: - Então eu vou fazer um sorteio aqui de um brinde de cinquenta cruzeiros oferta do Rhum Creosotado.
- Alvarenga: - Ah, dinheiro é pra nós...

Jorge Curi: - Não é você não velho, eu vou escolher aqui uma pessoa no auditório, vejamos, barbado não, né? Barbado não né o Alvarenga?

Alvarenga: - Barbado só o camarão...

Jorge Curi: - Então por obséquio a senhorita aí de vestido estampado...exatamente. A senhora vai aqui responder rapidamente uma pergunta..

Alvarenga : - Ah, ele simpatizou com ela!

Alvarenga e Ranchinho: Ahhh!

Jorge Curi: - Sossega ô Alvarenga e Ranchinho! Boa noite, como vai a senhora, vai bem? Não tosse? Não? Então vai me responder rapidamente uma pergunta: Tosse, gripe e resfriado?

Moça da plateia: - Rhum Creosotado!

Jorge Curi: - Cinquenta cruzeiros! Muito bem!

(aplausos da plateia)

(COLLECTORS, 04/03/1947, 10:30 – 11:09)

A escolha da participante é feita de forma arbitrária pelo locutor que não faz nenhum tipo de sorteio. É feita somente uma consulta, de modo bem informal, para Alvarenga para que o escolhido não fosse do sexo masculino. No final do programa, Jorge Curi anuncia que a partir do próximo programa o Rhum Creosotado irá distribuir a quantia de cem cruzeiros ao público presente no auditório da Rádio Nacional. (COLLECTORS, 04/03/1947, 19:54) Esse anúncio é direcionado para os ouvintes do programa com a finalidade de atrair cada vez mais público para o auditório. A participação da plateia, como observada em alguns exemplos desses dois primeiros programas é um dos elementos necessários para o funcionamento da atração. Seja com sorteios ou piadas, o público ali presente acaba por “contracenar” com a dupla de humoristas e o locutor.

Semelhante ao que foi feito em seu programa de estreia, a dupla Alvarenga e Ranchinho inicia o terceiro programa falando rapidamente do público presente. Não se trata de um “diagnóstico social” como o feito na anedota sobre os engenheiros. Dessa vez trata-se apenas de uma rápida piada a respeito da aparência de alguns dos presentes na plateia:

- Mas tá bonito o arditório aí...

- Tá bonito mermo..
 - Tá cheio de moça aí..
 - E cada uma hein cumpadre..
 - Ê...
 - É isso mermo..
 - Tem cada peixão aí..
 - Se tem..
 - Bom, também tem umas baleia aí..
- (risos da plateia)
(COLLECTORS, 11/03/1947, 00:58 – 01:12)

Como anunciado no programa anterior, o patrocinador do programa Rhum Creosotado irá sortear a quantia de cem cruzeiros divididos em dois momentos para a plateia presente no auditório. O primeiro sorteio é realizado aproximadamente no meio da transmissão. A metodologia é um pouco diferente das anteriores. Dessa vez, Alvarenga lembra o locutor Jorge Curi que eles têm que fazer o primeiro sorteio dos prêmios. A escolha ocorre de maneira menos arbitrária sendo que o sorteado é escolhido através do sistema de numeração das cadeiras do auditório. Jorge Curi escolhe a letra “E” (referente a fileira) e Alvarenga o número cinco (o assento em específico). O primeiro sorteado caminha em direção aos artistas que antes de realizarem o sorteio conversam um pouco com o felizardo. O breve diálogo contém até mesmo brincadeiras feitas em relação ao nome do rapaz que por breves instantes também ocupa os microfones da Rádio Nacional:

- Alvarenga - Como é que o senhor chama, senhor senhor?
Sorteado - Valdomiro..
Alvarenga - Hein?
Sorteado - Valdomiro..
Alvarenga - Vai dormir?
Sorteado - Não, é Valdomiro (risos)
(risos da plateia)
Alvarenga - Ah, Vardomiro?
Ranchinho - Eu me Ardomiro (admiro) muito de vancê
Alvarenga - Ih....
(risos da plateia)

Sorteado - Eu também...

(COLLECTORS, 11/03/1947, 07:51 – 08:06)

Essa participação, ainda que rápida, da plateia de modo direto falando nos microfones significava uma projeção imensa e muito restrita para o público em geral. Eram poucos os ouvintes que poderiam ir ao auditório. Seja pela distância, seja pelo horário ou número de vagas, assistir a uma transmissão de programa não se tratava de um ritual simples. E, mesmo estando presente no auditório, a chance de ser escolhido dependia do sistema adotado no sorteio. Ou seja, significava muito para o ouvinte ter a chance de sair do papel passivo de público para, que mesmo por alguns instantes, ocupar o papel ativo de artista. Para ganhar esses primeiros cinquenta cruzeiros, Valdomiro teria que recitar os versos publicitários do Rhum Creosotado. No entanto, por ter errado uma palavra do texto do reclame acaba não levando o prêmio. O segundo sorteio ocorre nos minutos finais do programa. O primeiro lugar sorteado tem as coordenadas fila “D” número quatro. O locutor junto com a dupla comemora em tom de brincadeira que foi sorteada uma mulher. Mas ela, aparentemente por timidez, não aceita participar do sorteio. A segunda sorteada da mesma fila, agora ocupando o assento de número dez também não aceita participar por se sentir envergonhada. Somente na terceira tentativa é que a dupla consegue convencer alguém a participar. Pela coragem demonstrada pela sorteada Alvarenga solicita uma salva de palmas da plateia que atende prontamente ao pedido. A sorteada conversa brevemente com a dupla, que também faz alguma piada rápida com o seu nome. Assim como ocorrido no primeiro sorteio, o prêmio não é entregue, pois não foi cumprida a tarefa, dessa vez mais simples, de completar o slogan do patrocinador apenas dizendo o seu nome. O prêmio, acumulado em cem cruzeiros, será sorteado então no próximo programa. Como não houve nenhum contemplado, cada prêmio ao invés de pagar cinquenta cruzeiros, pagará a quantia de cem cruzeiros (um sorteio para pagar o prêmio acumulado e o outro juntando o valor de dois sorteios normais por programa).O recado é dado de maneira bem clara nos segundos finais da transmissão:

Alvarenga - E não se esqueça de lembrar, terça-feira já sabe, decora o versinho de trás pra diante que ganha cem mil réis..

Jorge Curi - Cada prêmio cem cruzeiros! Não é isso?

Alvarenga e Ranchinho - É..

Alvarenga - Então, inté terça!

Alvarenga e Ranchinho - Inté!

(COLLECTORS, 11/03/1947, 23:01– 23:11)

A participação direta do público no quarto programa da dupla Alvarenga e Ranchinho na Rádio Nacional acontece em três momentos específicos. O primeiro é o sorteio de cem cruzeiros envolvendo o patrocinador do programa, Rhum Creosotado. Semelhante aos sorteios anteriores, basta o sorteado completar o slogan do remédio dizendo o nome da marca. “Tosse, gripe e resfriado: Rhum Creosotado.” Antes da realização do sorteio, enquanto o locutor Jorge Curi faz o anúncio do patrocinador, a dupla faz brincadeiras com o mesmo divertindo a plateia que dão gargalhas ao ponto de quase encobrir a voz de Curi. Logo em seguida, Alvarenga anda pelo auditório a procura de algum participante. Primeiramente escolhe uma moça que erra a brincadeira dizendo somente “Creosotado”, esquecendo do nome completo da marca. Alvarenga continua a procura de alguém que saiba dizer corretamente o nome da marca, Jorge Curi orienta o humorista a tentar mais uma vez até que na segunda tentativa uma participante, de nome Rosa, acerta o nome do patrocinador e ganha a quantia em dinheiro. Alvarenga, antes de falar o slogan a ser completado com o nome do anunciante, brinca rapidamente com o nome da sorteada:

Alvarenga: - Que é que a senhora chama?

Sorteada: - Rosa..

Alvarenga: - Tem nenhum espinho aí perto não?

Sorteada: - Não..não..

Alvarenga: - Tosse, gripe e resfriado?

Sorteada: - Rhum Creosotado

Alvarenga e Ranchinho: - Ô! Marvada hein?!

Jorge Curi – Não é nada, não é nada, são cem cruzeiros!

Alvarenga: - Cem cruzeiros aqui...

Jorge Curi: - Oferta do Rhum Creosotado, a vida dos pulmões!

(COLLECTORS, 18/03/1947, 10:57– 11:17)

O segundo sorteio realizado com o patrocínio do Rhum Creosotado exige um pouco mais do participante. Dessa vez não basta a ele dizer o nome da marca que completa o slogan, mas recitar os versos que compõe o pequeno reclame do remédio:

Veja ilustre passageiro

O belo tipo e faceiro

Que o senhor tem ao seu lado

No entretanto acredite

Quase morreu de bronquite

Salvou o Rhum Creosotado

(COLLECTORS, 18/03/1947, 17:19– 17:28)

O sorteado de nome Napoleão (que rendeu rapidamente algumas piadas para a dupla) recitou corretamente os versos e ganhou a quantia de cem cruzeiros. Além de todos os outros reclames envolvendo o patrocinador, esses versos eram ditos pelo locutor Jorge Curi em todos os programas. Caberia então ao ouvinte atento memoriza-los para levar a quantia em dinheiro como prêmio. Lembrando que o deslize de apenas uma palavra já invalidava a participação. No programa anterior, ao invés de falar “No entretanto” o sorteado teria dito “No entanto”, e com isso já perdia a chance de ganhar.

A terceira participação do público no programa de Alvarenga e Ranchinho é referente à escolha de uma música. De acordo com a dupla chegaram cartas pedindo a reprise de duas canções cantadas no programa anterior. Seriam elas “Copacabana” e “Carnaval Político”. A

primeira canção, como já analisada aqui, foi apresentada primeiro em sua versão original e depois sua paródia. A segunda canção é de autoria da dupla, seguindo na linha bem conhecida pelo seu público com a temática da sátira política. A canção tem como personagem principal o alvo mais frequente da dupla em suas sátiras, o ex-presidente Getúlio Vargas:

Vou-me embora, vou-me embora pra São Borja
Tenho muito o que fazer
Vou-me embora, vou-me embora pra São Borja
Tenho muito o que fazer

Vou cantando essa marchinha minha gente
Quem quiser pode aprender

Quem for atrás de mim vai se danar
Sem ser jiló sou de amargar
Quem for atrás de mim vai se danar
Sem ser jiló sou de amargar

Que importe que a mula manque
Eu quero é rosetar
Que importe que a mula manque
Eu quero é rosetar

Benedito caiu Minas Gerais
Comeu comeu, comeu demais
Xô Benedito ta solto
Comesse mais que os gafanhoto

O Prestes é o pirata da perna de pau
Com o olho de vidro, com a cara de mau
O Prestes é o pirata da perna de pau
Com o olho de vidro, com a cara de mau

Sua galera tem comunistas em profusão
Gente que espera uma boa colocação
Mas se um dia fechar o partido
Esses mesmos comunista dirão

Gritando do alto da popa
Opa, não sou comunista não!

Nóis queremos saber
O que é que o velho faz
Nóis queremos saber
O que é que o velho faz

Já faz mais de um ano e o país disso não sai
(COLLECTORS, 18/03/1947, 20:18– 22:20)

A escolha da canção é feita pelo público através de palmas. A que tivesse o maior número de aplausos ganhava. Apesar da enorme semelhança de manifestação do público entre as duas canções “Carnaval Político” ganha por ter havido a presença de alguns gritos por parte da plateia. É possível perceber um envolvimento bem grande do público quando solicitada sua participação coletiva, bem diferente de quando a participação é focada somente em uma pessoa como no caso dos sorteios.

3.3 - Reclames radiofônicos: a estreita relação entre publicidade e humor

Em todos os quatro programas de rádio analisados neste capítulo, é possível observar a presença dos anúncios publicitários nos mais diversos momentos. O patrocinador principal do programa, Rhum Creosotado, é apresentado ao ouvinte tanto nas intervenções do locutor Jorge Curi como nos sorteios de prêmios envolvendo a plateia ou em rápidas piadas feitas pela dupla Alvarenga e Ranchinho. Outro anunciante publicitário que aparece rapidamente é a marca de relógio Omega que é anunciada junto com a informação do horário local:

Senhoras e senhores, boa noite! Fala a Rádio Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. Atenção a hora oficial, a hora Omega, são precisamente vinte e horas e vinte e cinco segundos. Ao escolher um relógio, lembre-se de que o nome Omega representa o máximo de precisão comprovado

oficialmente. (COLLECTORS, 04/03/1947, 00:00–00:14)

O anúncio do principal patrocinador, Rhum Creosotado, segue uma fórmula muito semelhante à utilizada pelos humoristas da Belle Epoque brasileira, que além de escrever piadas, anedotas, tinham como ofício a elaboração de pequenos anúncios. A linguagem rápida e concisa contida em uma piada era a ferramenta essencial a ser utilizada no meio publicitário. Slogans conhecidos até hoje surgiram nessa época de “vanguarda” da publicidade brasileira. O famoso “Se é Bayer, é bom”, é criação de uma grande referência em publicidade e humor dos anos de 1920 e 1930 no Brasil, Bastos Tigre. É dele também uma dos conceitos mais precisos e simples a respeito da principal característica do humor (que também pode ser aplicado aos reclames), de acordo com ele as anedotas deveriam se tornar “palavras portáteis à memória.” Ainda segundo o historiador Elias Thomé Saliba:

Como os anúncios ou *réclames* eram todos produzidos na redação dos jornais, era natural que grande parte desse grupo de humoristas exercesse também essa atividade, tanto na elaboração dos textos como na confecção de desenhos e caricaturas. Formados entre a cultura parnasiana e simbolista do soneto, portanto, com todo um *savoir-faire* e alto domínio sobre os vocábulos, suas rimas e toda a complexa maquinaria verbal, esses humoristas são obrigados a desenvolver o talento verbal e lúdico, adaptando-os à concisão, à rapidez automática do anúncio e ao nó acústico do trocadilho. (SALIBA, 2002,p.81)

Os anúncios feitos a respeito do Rhum Creosotado seguem a fórmula de versos. Esse modelo já era utilizado em jornais e revistas em décadas anteriores e sofre uma ressignificação no contexto radiofônico. Como lembram os autores Luis Carlos Saroldi e Sônia Virgínia Moreira, o primeiro jingle da rádio brasileira teria sido um fado, criado para a carioca Padaria Bragança, entoado nos seguintes versos:

O padeiro desta rua
 Tenha sempre na lembrança
 Não me traga outro pão
 Que não seja o pão Bragança.
 (Almirante, A nova história do Rio pela música,
 programa 2, Rádio Nacional, 20 ago, 1956)
 (MOREIRA;SAROLDI, 1984, p.17)

Nos programas de auditório de uma maneira geral, e não diferentemente nos apresentados pela dupla Alvarenga e Ranchinho, os reclames estavam ligados com o momento de sorteio de prêmios promovidos pelo patrocinador. Como já observado anteriormente, levava o prêmio em dinheiro para casa quem conseguisse recitar os versos publicitários ou completar o slogan da marca. Com isso se estimulava que o ouvinte ou a plateia presente nos auditórios prestassem mais atenção no anúncio para que pudesse memorizar os versos a fim de ganhar o prêmio oferecido. No caso específico dos programas escolhidos para análise da dupla Alvarenga e Ranchinho, até mesmo no momento da publicidade a dupla utiliza do artifício da paródia. Chamando a atenção do público, Alvarenga apresenta a sua versão do soneto publicitário do Rhum Creosotado:

Veja ijero passajustre
 O belo tero e facipo
 Que o solhor tem o seu nado
 No entredite atretanto
 Quase morrite de bronqueu salvou o rádio
 creosotum
 (COLLECTORS, 11/03/1947, 09:22– 09:33)

Ao fazer isso a dupla consegue aliar a característica humorística do seu programa com a inserção do patrocinador. Para os empresários da Rádio Nacional, esse tipo de programa, que envolvia poucos funcionários e dava muita audiência, era essencial para o equilíbrio financeiro da emissora. Paulo Tapajós em entrevista dada ao Jornal do Brasil, no dia 15 de novembro de 1977, comenta essa relação custo-benefício que existia nos programas da Nacional:

Então a gente podia realizar um programa deficitário que mais adiante a gente faria um

programa altamente lucrativo. *Jararaca e Ratinho* era um programa altamente lucrativo porque não ocupava ninguém e dava uma boa renda. *Um milhão de melodias* foi um programa deficitário, porque ele ocupava muita gente, custava uma nota alta que não era coberta pela renda publicitária. – Paulo Tapajós, Especial JB, 15 nov. 1977)

No entanto, havia quem achava que os sorteios envolvendo o patrocinador deturpavam a proposta original de um programa de auditório. O jornalista Anselmo Domingos, o mesmo que faz questão de diferenciar os dois tipos de ouvintes, no mesmo artigo publicado na revista Rádio Visão no ano de 1947 critica a postura da plateia que iria assistir os programas com o objetivo principal de ganhar algum prêmio:

“Esse é o grande mal. No princípio o povo que corria aos auditórios o fazia pela curiosidade natural de conhecer os astros e estrelas. Ia ver programas realmente. Hoje não interessa mais saber se fulano canta longe ou perto do microfone, sem ter (sic) cabelos pretos ou louros. O essencial é saber se há prêmios. Daí se conclui que os auditórios estão viciados. E isto é um grande mal que deve ser debelado o quanto antes.” (TINHORÃO, 1977,p.31)

4 - Considerações Finais

Analisar a performance radiofônica da dupla Alvarenga e Ranchinho se mostrou um desafio complexo. A dupla que possui um cancionário enorme, englobando os mais diversos temas, acaba sendo um objeto difícil de delimitar. Este trabalho poderia ter sido sobre as canções de cunho sócio político, poderia ter analisado a fonética e escrita caipira de suas composições ou ainda explorado o vasto repertório de estilos que a dupla possui.

Todavia, as questões norteadoras desse trabalho foram a questão do humor, da paródia e da performance. A trajetória da dupla traçada no início do texto buscou sistematizar alguns acontecimentos importantes na carreira da dupla. Os registros feitos pela imprensa na época ajudam a dar uma dimensão que a dupla possuía. De fato, Alvarenga e Ranchinho, seja noticiando shows, um novo contrato com alguma emissora, ou ainda nos escândalos envolvendo Ranchinho com seus sumiços e atos irresponsáveis decorrentes da boemia, ajudavam a “vender jornal”. A relevância dos artistas, no período que engloba principalmente o fim da década de 1930 até meados da década de 1950 se torna evidente ao buscar notícias suas nos mais diversos periódicos. Como resultado dessa busca, este trabalho resultou muito mais em propor novas questões que podem ser abordadas a respeito de Alvarenga e Ranchinho do que fornecer respostas ou preencher lacunas a respeito de suas biografias.

A questão do humor problematizada aqui procurou desvendar um pouco dos mecanismos utilizados pela dupla em suas canções ou performances em programas de rádio. As teorizações propostas por Bergson e Propp ajudaram a indicar algumas possibilidades de análise da produção humorística, tornando a análise muito interessante e algumas vezes até mesmo complexa, justamente por não se encontrarem e muitas vezes discordarem entre si. (Cronologicamente, no caso, Propp questiona muitas das “leis do riso” estabelecidas por Bergson). Muito conhecido por quem estuda a temática do riso e do humor, Bergson seria talvez uma das referências obrigatórias neste trabalho. Suas máximas que buscam sistematizar as razões do riso servem como uma boa base para quem inicia a exploração na temática. No entanto, a perspectiva histórica muitas vezes adotada pelo russo em

seu “Comicidade e Riso” é um terreno muito fértil para a produção historiográfica que poderia utilizar mais de seus escritos.

Ainda na temática do humor, duas perspectivas foram essenciais para a realização deste trabalho. A primeira foi a de Elias Thomé Saliba com o seu livro “Raízes do Riso”. Seria muito difícil analisar a performance humorística da dupla Alvarenga e Ranchinho nos anos de 1940 sem antes possuir uma retrospectiva histórica da produção humorística brasileira de décadas anteriores. A precisão com que Saliba conduz seu livro abordando temas essenciais para o entendimento do “humor brasileiro”, serviram como eixos norteadores, tanto nos quesitos metodológicos, quanto de perspectiva histórica, para as análises tecidas no capítulo final deste trabalho. A distinção entre as vertentes paulista e carioca, a estreita relação com os *reclames* e análise das temáticas utilizadas pelos humoristas da virada do século XX até meados dos anos de 1930, forneceram uma excelente base de análise para a produção da dupla em questão. A segunda perspectiva, e essa a que mais se difere das outras já citadas, foi a de Mário Fernando Bolognesi com seu livro “Palhaços”. Em uma das orientações realizadas durante a feitura deste texto, foi levantada por minha orientadora a questão do circo na performance da dupla Alvarenga e Ranchinho tendo em vista que este foi o local de onde começaram suas apresentações, sendo que Murilo Alvarenga já estava imerso no ambiente circense como trapezista antes mesmo de ser humorista, cantor e compositor. A leitura da obra de Bolognesi, não só constatou essa relação muito próxima do ambiente circense com a performance humorística da dupla, como mostrou a ligação semântica, histórica, estilística da figura do *clown* com a figura do *caipira*. (Lembrando que o *caipira* aqui citado diz respeito ao estereótipo iniciado humorístico deflagrado pela figura do Jeca Tatu e não o tipo campesino do interior de São Paulo analisado por Antônio Cândido, por exemplo).

Por fim, a análise da performance humorística nos programas de rádio da dupla Alvarenga e Ranchinho teve como diretrizes básicas temas ainda não muito explorados em trabalhos realizados a respeito da dupla. A questão da paródia mostrou sua pertinência tendo em vista a maneira ampla como os artistas utilizaram desse artifício. O diálogo com o campo da literatura nesse aspecto se mostrou de extrema pertinência quando observada as análises feitas por Affonso Romano de

Sant'Anna em seu livro "Paródia, paráfrase & cia." A teorização do tema proposta por Sant'Anna se encaixa muito bem quando analisadas as canções utilizadas por Alvarenga e Ranchinho em suas apresentações nos programas de rádio. O mecanismo da paródia, apesar de em alguns momentos no cancionário da dupla se confundir com o da sátira, possui certas especificidades estilísticas que associadas ao conceito de performance foram capazes de nortear algumas das análises de canção feitas nesse trabalho. Os autores de diferentes áreas de conhecimento foram fundamentais para uma observação mais ampla e precisa dos vários aspectos que envolvem a transmissão de um programa de rádio. No campo da literatura, o já citado Affonso Romano de Sant'Anna, também da mesma área, só que esse voltado para a oralidade dos textos, tivemos Paul Zumthor como norteador em relação a performance, esse tema por sua vez também analisado por Ruth Finnegan, esta associado ao campo dos estudos sociais voltados a oralidade. Permeando as discussões do terceiro capítulo, o livro "Por trás das ondas da Rádio Nacional" da socióloga Mirian Goldfeder e ainda a obra "Rádio Nacional: O Brasil em sintonia" dos jornalistas Luiz Carlos Saroldi e Sônia Virgínia Moreira, denotam um pouco do caráter interdisciplinar deste trabalho. Sobre esse assunto Marcos Napolitano nos lembra que:

No campo dos "Estudos em música popular", os historiadores de ofício mais uma vez chegaram atrasados. A área de Letras e as Ciências Sociais já haviam descoberto a canção e consagrado algumas abordagens antes dos historiadores utilizarem a música como fonte para História.
(NAPOLITANO, 2008,p.254)

Não procurei colocar um ponto final sobre as discussões apresentadas. Muito pelo contrário, acredito que os pontos colocados devem ser sempre questionados e reescritos na medida em que a escrita da História acompanha os diferentes movimentos no quais os historiadores estiverem envolvidos. Ou ainda nas palavras de François Bédarrida:

Sabemos que a história do tempo presente, mais do que qualquer outra, é por natureza uma história inacabada: uma história em constante movimento, refletindo as comoções que se desenrolam diante

de nós e sendo portanto objeto de uma renovação sem fim. Aliás, a história por si mesma não pode terminar. Eis por que devemos afirmar em alto e bom som – ao contrário daquela teoria tão em voga que pretende nos convencer de que chegamos a uma era de estabilidade e a um estágio de completa realização – que a história não tem fim, salvo se houver uma catástrofe cósmica. (BÉDARRIDA, 2005, p.229)

5 – Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. Fragmento **Sobre Música e Linguagem**. Trans/Form/Ação, São Paulo, 31(2): 167-171, 2008.

_____. **Introdução à Sociologia da Música**. In: BENJAMIN, Walter et alli. Textos Escolhidos. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1982a.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: **Usos & Abusos da História Oral**. AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1985

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977

_____. **O que é musica sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 11^a. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

COLI, Jorge. **A violência e o caipira**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 30, 2002. p.23-30.

CHAVEAU, Agnes. TETART, Philippe. **Questões para a história do tempo presente**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

ERRETE, J. L; Instituto Nacional de Musica (Brasil). **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** . Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.131p.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Radio Nacional**.Rio de Janeiro (RJ): Paz e Terra, 1981.

HAUSSEN, Doris Fagundes. BACCHI, Camila Stefenon. **A Revista do Rádio através de seus editoriais (década de 50)** XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação. Campo Grande: 2001.

MELO, Alice. **Entre o riso e o desconforto**.Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, nº 79,p.36-39, abril, 2012.

MELLO, Selton; VINDICATTO, Marcelo.**O Palhaço**.São Paulo: Ouro Sobre Azul,2012.

MORAES, José Geral Vinci de; SALIBA, Elias Thome. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010

MORAES, J. G. V. ; MACHADO, Cacá . **Música en conserva. Memoria e Historia de la música en Brasil**. In: BRESCIANO, Juan Andrés. (Org.). La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria. 1 ed. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2013, v. , p. 277-303.

MORAES, José Geral Vinci de. **História e historiadores da música popular no Brasil**. Latin American Music Review, v. 28, p. 271-299, 2007a.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

_____. **História e música popular: um mapa de leitura e questões**. Revista de História (USP), v. 157, p. 153 a 172.

_____. Os Historiadores e as fontes audiovisuais e musicais. In PINSKY, Carla Bassanezi; BACELLAR, Carlos de Almeida Prado, **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. 302

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

NORA, Pierre. O Retorno do fato. In: LE GOFF, J., NORA, P. História: novos problemas. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira : da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia paráfrase & cia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. 6. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 190p
- TATIT, Luiz. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções** . São Paulo: Publifolha, 2007
- TINHORÃO, Jose Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha a lambada**. 6a ed. rev. e aum. São Paulo: Art, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

6 – Anexos

Anexo I - Acervo:

I - Acervo Sonoro e Audiovisual classificado:

Fonogramas

Ano/mês	Título	Compositores	Nº de registro
1936/05	Itália e Abissínia	Alvarenga e Ranchinho e Capitão Furtado	ODEON - Nº 11342
1936/05	Liga das Nações	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - Nº 11342
1936/09	Liga dos Bichos	Alvarenga e Ranchinho e Capitão Furtado	VÍCTOR - Nº 34092
1936/10	Moda do Beijo	Alvarenga e Ranchinho e Capitão Furtado	ODEON - Nº 11394
1936/12	Você não era assim	José Fernandes	ODEON - Nº 11420
1937/03	Boi Amarelinho	Raul Tôres	VÍCTOR - Nº 34159
1937/03	A moda dos Meses	Capitão Furtado	VÍCTOR - Nº 34159
1937/05	Violeiro Triste	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - Nº 34169
1937/06	Devo e não nego	José Gonçalves e Dirigan Gonçalves	VÍCTOR - Nº 34178

1937/06	Sinhá Rita	Heitor Silva e Pedro Paraguassu	VÍCTOR - N° 34178
1939/05	Saudades de Ouro Preto	Adapt. Alvarenga	ODEON - N° 11721
1939/09	O divórcio vem aí	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 11757
1939/09	Nóis em Buenos Aires	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 11757
1939/10	Morena minha Morena	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 11773
1940/03	Romance de Uma Caveira	Chiquinho Sales e Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 11831
1940/03	Muiú pra cada um	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 11831
1940/04	Seresta	Newton Teixeira e Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 11842
1940/04	Gatúcho de Lei	Alvarenga e Ranchinho e José Bernardes	ODEON - N° 11842
1940/05	Dona Felicidade	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 11852
1941/03	Ave Maria	Jonas Neves e Erothides de Campos	ODEON - N° 11967
1941/03	Carreiro Bão	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 11967
1941/05	Bandeira do Brasil	J. S. Guimarães, Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 11982
1941/08	Valsa das Palmas	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 12.024
1942/01	Dança do Chegadoinho	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - N° 12.102

1942/03	Valsa do Assobio	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - Nº 12.124
1942/03	As três Festas	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - Nº 12.124
1942/09	Racionamento de Gasolina	Capitão Furtado e Palmeira	ODEON - Nº 12.195
1942/10	Tico tico no Fubá	Alvarenga e Zequinha de Abreu	ODEON - Nº 12.202
1942/11	O Drama da Angélica	M.G. Barreto	ODEON - Nº 12.219
1942/11	Moda do Casamento	Alvarenga e Chiquinho Sales	ODEON - Nº 12.219
1943/01	Vamos arrastá o pé	Chiquinho Sales e Alvarenga	ODEON - Nº 12.124
1943/11	Você já viu o Cruzeiro?	Piraci, Palmeira e Capitão Furtado	ODEON - Nº 12.376
1944/05	Adeus Mariazinha	Fausto Vasconcelos	ODEON - Nº 12.442
1944/06	Fogo no Canaviar	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - Nº 12.449
1944/10	Aquela Flor	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - Nº 12.498
1944/10	Apelido dos Jogadores	Raul Torres e Palmeira	ODEON - Nº 12.498
1946/02	Desafio de Perguntas	Chiquinho Sales e Alvarenga	ODEON - Nº 12.675
1949/05	Liga dos Bichos	Alvarenga e Ranchinho e Capitão Furtado	ODEON - Nº 12.933
1950/05	Rimando Nome	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - Nº 13.009

1951/04	Gabriela	Pérciles	ODEON - Nº 13.118
1953/05	História de um Soldado	Alvarenga	ODEON - Nº 13.437
1954/06	E..São Paulo	Alvarenga	ODEON - Nº 13.677
1955/04	Ta tudo subindo	Alvarenga e Ranchinho	ODEON - Nº 13.818
1956/06	Maria das Dores	II Ranchinho e Alvarenga	ODEON - Nº 13.974
1956/06	Compadre Como é que Tá Tu	II Ranchinho e Alvarenga	ODEON - Nº 14.053
1958/01	Volta	Geraldo Serafim, Alvarenga e Raaf	POLYDOR - Nº 244
1959/02	Palhaço	Alvarenga e Ranchinho e Geraldo Serafim	POLYDOR - Nº 302
1959/08	Japonesinha	Alvarenga e Ranchinho	POLYDOR - Nº 327
1968	Jogo da Doradinha	Alvarenga e Ranchinho	
1968	Feliz Aniversário	Alvarenga e Ranchinho	
1968	As Invenções	Alvarenga e Ranchinho	
1968	Soletando	Alvarenga e Ranchinho	
1968	O Lubisome	Alvarenga e Zequinha Torres	
1971	Romper da Aurora	Luizinho e Alcides Moraes	
1971	Adeus Palhoça	Alvarenga e Ranchinho	
1971	Saudades eu Tenho	Antenógenes Silva e De Moraes	

1973	Meu Boi (Gir)	Adap. Zé Fidelis	
1973	Só Serindo	Alvarenga e Ranchinho	
1973	Trabalhar é pecado	Alvarenga	
1973	Mizerave	Alvarenga	
1973	Desafio da Família	Alvarenga	

Total: 62 fonogramas

Anexo II - Programas de Rádio

Data	Emissora	Horário	Apresentadores
25/02/1947	Rádio Nacional	20:00h	Alvarenga e Ranchinho – locutor: Jorge Curi
04/03/1947	Rádio Nacional	20:00h	Alvarenga e Ranchinho – locutor: Jorge Curi
11/03/1947	Rádio Nacional	20:00h	Alvarenga e Ranchinho – locutor: Jorge Curi
18/03/1947	Rádio Nacional	20:00h	Alvarenga e Ranchinho – locutor: Jorge Curi

Total: 04 programas

Anexo III - Registros Audiovisuais

Ano	Título	Emissora	Conteúdo
1973	Programa Ensaio	TV Cultura	Apresentação e entrevista com a dupla Alvarenga e Ranchinho.
1978	Fantástico	TV Globo	Reportagem sobre a dupla Alvarenga e Ranchinho

Total: 02 registros

Anexo IV - Tabela de Jornais
(em negrito as notícias de maior relevância)

Ano	Data	Jornal	Manchete	“Atalho” para a notícia
1934	14/03/1934	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1934	17/05/1934	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1934	26/09/1934	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1934	16/12/1934	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1934	16/12/1934	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1935	13/03/1935	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1935	20/03/1935	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1935	08/11/1935	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio

1935	17/11/1935	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1935	06/12/1935	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1935	18/12/1935	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1935	20/12/1935	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1935	22/12/1935	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1936	08/01/1936	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1936	19/04/1936	Folha da Manhã	“Mais três astros da Broadcasting Paulista que vão actuar no Rio de Janeiro”	Destaca a dupla e seu emprego na seção de Rádio
1937	23/02/1936	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1937	14/03/1936	Folha da Manhã	Constam na grade de Programação da Rádio	Constam na grade de Programação da Rádio
1937	18/04/1936	Folha da Manhã	“Algumas das últimas gravações da RCA-Victor”	Informe Publicitário da RCA-Victor

1937	23/12/1936	Folha da Manhã	“Sylvino Netto Estrear” a em Princípios de Janeiro na Radio Nacional”	“Ressurgirá o famoso trio paulista com Ranchinho e Alvarenga”
1938	10/03/1938	Folha da Manhã	Programação de Theatros e Cinemas	Perto do título “Delírio da Verdade” aparece o nome da dupla
1938	07/04/1938	Folha da Manhã	Constam na lista de passageiros de S. Paulo para o Rio de Janeiro	O nome está no título Hóspedes e Viajantes
1938	03/05/1938	Folha da Manhã	“Ranchinho o popular cantor da Rádio está desaparecido”	Desaparecimento de Ranchinho na segunda coluna do jornal
1939	10/02/1939	Folha da Manhã	“Carmen Miranda – Banana da Terra”	Constam no elenco do filme de Carmen Miranda – Bentinho está no lugar de Ranchinho
1940	16/08/1940	Folha da Manhã	Campinas – Rotary Clube	Apresentação da dupla na cidade de Campinas - SP

1940	18/08/1940	Folha da Manhã	Apresentação da dupla no cinema Odeon Azul	Odeon Azul
1940	20/08/1940	Folha da Manhã	Apresentação da dupla no cinema Odeon Azul	Odeon Azul
1940	21/08/1940	Folha da Manhã	Apresentação da dupla no cinema Odeon Azul	Odeon Azul
1940	22/08/1940	Folha da Manhã	Apresentação da dupla no cinema Odeon Azul	Odeon Azul
1941	27/07/1941	Folha da Manhã	Ribeirão Preto – “ALVARENGA E RANCHINHO”	Apresentação da dupla na cidade de Ribeirão Preto - SP
1941	29/07/1941	Folha da Manhã	Alvarenga e Ranchinho – a maior dupla caipira da atualidade	Apresentação da dupla no teatro Phenix
1943	02/03/1943	Folha da Manhã	Lançamento do filme Samba em Berlim	Última coluna da seção de Filmes
1943	06/03/1943	Folha da Manhã	Lançamento da música “Não me Conte” – marcha de Alvarenga e Ranchinho	Primeira música listada na parte de Publicações Musicais
1943	05/05/1943	Folha da Manhã	Apresentação da peça “Noites na Roça com Alvarenga e Ranchinho”	Terceira peça na seção de Teatros

1943	18/05/1943	Folha da Manhã	Ranchinho e Alvarenga – a famosa dupla caipira	Apresentação da dupla no teatro Phenix
1943	05/12/1943	Folha da Manhã	“Alvarenga e Ranchinho” a notável Dupla caipira, contribuição gentil do Cassino da Urca do Rio de Janeiro	Terceiro nome dentro do Box “Grill Room – Umuarama”
1943	05/12/1943	Folha da Manhã	Somente hoje às 21, 30 na Rádio Record : Alvarenga & Ranchinho	Box com bastante destaques na página do jornal
1944	15/02/1944	Folha da Manhã	Anúncio do Filme Abacaxi Azul A dupla consta no elenco	Box do filme Abacaxi Azul
1944	16/02/1944	Folha da Manhã	Anúncio do Filme Abacaxi Azul A dupla consta no elenco	Coluna da direita “Cinema” Segunda sala Art Palácio
1944	17/02/1944	Folha da Manhã	Anúncio do Filme Abacaxi Azul A dupla consta no elenco	Box do filme Abacaxi Azul
1944	19/02/1944	Folha da Manhã	Anúncio do Filme Abacaxi Azul A dupla consta no elenco	Box do filme Abacaxi Azul
1945	04/02/1945	Folha da Manhã	Anúncio do Filme Não Adianta Chorar - a dupla consta no elenco	Box do filme Não Adianta C
1945	06/02/1945	Folha da Manhã	Anúncio do Filme Não Adianta Chorar e Pif Paf - a dupla consta no elenco	Box do filme Não Adianta C Pif Paf

1945	07/02/1945	Folha da Manhã	Anúncio do Filme Não Adianta Chorar e Pif Paf - a dupla consta no elenco	Box do filme Não Adianta C Pif Paf
1945	24/02/1945	Folha da Manhã	Anúncio do filme Pif Paf - a dupla cons elenco	Box do filme Pif Paf
1946	06/06/1946	Folha da Manhã	Divirta-se milhões com os Milionários do Riso Alvarenga e Ranchinho	Box com bastante destaque na Página do jornal – apresentação da dupla na Boite Clipper
1946	08/06/1946	Folha da Manhã	Divirta-se milhões com os Milionários do Riso Alvarenga e Ranchinho	Box com bastante destaque na Página do jornal – apresentação da dupla na Boite Clipper
1946	13/06/1946	Folha da Manhã	Seção de Teatro	Nome da dupla no quarto par da seção de Teatro
1947	03/01/1947	Folha da Manhã	Intervalos com Alvarenga e Ranchinho	Box bastante destacado na do jornal – apresentação da dupla nos intervalos de um desfile de moda

1947	28/01/1947	Folha da Manhã	Apresentação da dupla na peça “Show da Urca”	na Boite Clipper
1947	21/02/1947	Folha da Manhã	Filme Este Mundo é Um Pandeiro a dupla está no elenco	Segunda apresentação seção de Teatro
1947	22/06/1947	Folha da Manhã	Filme Este Mundo é Um Pandeiro a dupla está no elenco	Na seção de Cinemas – bairro Santa Cecília
1948	07/05/1948	Folha da Manhã	Quando Palhinha aparece o mais Caro cartaz brasileiro com Alvarenga e Ranchinho	Na seção de Cinemas – bairro Olímpia
1948	22/05/1948	Folha da Manhã	Segunda feira, descanso da Companhia, Festa de Aniversário da dupla Alvarenga e Ranchinho	Box com destaque da apres da dupla na Rádio Record
1948	11/06/1948	Folha da Manhã	Notícias do Interior – Alvarenga e Ranchinho	Box “Walter Pinto”
1948	30/11/1948	Folha da Manhã	Chá Infantil pro Natal da Criança Pobre	Apresentação da dupla na cidade de Campinas - SP
1949	17/05/1949	Folha da Manhã	Cine Odeon	Show beneficente da Dupla Realizado pela Boite C
				Apresentação da dupla no Cine Odeon

1949	22/05/1949	Folha da Manhã	Cine Odeon	Apresentação da dupla no Cine Odeon
1952	06/02/1952	Folha da Manhã	Rei Momo está chegando	Duas marchas de Carnaval da dupla: Cordão Ja Tenório
1953	19/03/1953	Folha da Manhã	Festa do Povo Para o Povo	Box da Festa anunciando Apresentação da dupla
1953	31/03/1953	Folha da Manhã	Rádio e Televisão – Rádio Record	Anúncio de programa na Rád da dupla
1953	07/04/1953	Folha da Manhã	Boites - Arpege	Anúncio de show Primeira Boite da lista
1953	08/04/1953	Folha da Manhã	Boites - Arpege	Anúncio de show Primeira Boite da lista
1953	10/04/1953	Folha da Manhã	Boites - Arpege	Anúncio de show Primeira Boite da lista
1953	11/04/1953	Folha da Manhã	Boites - Arpege	Anúncio de show Primeira Boite da lista
1953	12/04/1953	Folha da Manhã	Boites - Arpege	Anúncio de show Primeira Boite da lista
1953	14/04/1953	Folha da Manhã	Boites - Arpege	Anúncio de show Primeira Boite da lista

1953	15/04/1953	Folha da Manhã	Boites - Arpege	Anúncio de show Primeira Boite da lista
1953	16/04/1953	Folha da Manhã	Boites - Arpege	Anúncio de show Primeira Boite da lista
1953	23/04/1953	Folha da Manhã	Rádio e Televisão – Alvarenga e Ranchinho Boites - Arpege	Rádio e Televisão – Alvarenga e Ranchinho – segundo nome na lista Anúncio de show Primeira Boite da lista
1953	25/08/1953	Folha da Manhã	Rádio e Televisão – Alvarenga e Ranchinho	Rádio e Televisão – Alvarenga e Ranchinho – terceiro nome na lista
1953	08/10/1953	Folha da Manhã	Rádio e Televisão – Alvarenga e Ranchinho	Rádio e Televisão – Alvarenga e Ranchinho – quinto nome na lista
1955	29/08/1955	Folha da Manhã	Rádio e Televisão – Alvarenga e Ranchinho – Em sua	Rádio e Televisão – Alvarenga

				programação noturna	e Ranchinho – sétimo nome na lista
1978	19/01/1978	O Estado de S. Paulo		Sozinho, Morre Alvarenga	Nota sobre a morte de Alvarenga
1978	21/01/1978	Folha de S. Paulo		Alvarenga conta sua História	Página inteira dedicada a entrevista
1978	16/07/1978	Folha de S. Paulo		Um Herói do Povo	Ranchinho conta a sua História em duas páginas
1997	12/08/1997	O Estado de S. Paulo		Alvarenga e Ranchinho	Carta de leitora indicando erro do jornal
2005	02/10/2005	Folha de S. Paulo		A política do deboche	Texto de Boris Fausto Sobre Sátira política dando destaque no gênero a dupla
2011	23/01/2011	Folha de S. Paulo		Canções para Festejar	18ª canção da lista: Ê São Paulo – Interpretada por por Renato Teixeira

Total: 79 notícias classificadas

Anexo V – Tabelas dos programas analisados

AER221 - ALVARENGA E RANCHINHO
 Emissora: Rádio Nacional
 Data: 25.02.47
 Dia da semana: terça-feira
 Horário: 20:00 horas
 Produtores: Alvarenga e Ranchinho
 Patrocinador: Rhum Creosotado
 Locutor: Jorge Curi

Min	Conteúdo
0 - 4	<ul style="list-style-type: none"> - piadas - 1:22 - 4:00 música de abertura - 4:01 - audição de estreia - patrocínio Rhum Creosotado - aniversário do Jorge Curi (piadas com ele) - versos com o patrocinador
05 - 09	<ul style="list-style-type: none"> - 6:30 música falando sobre os 'maiorais' - 7:20 tipos de tosses envolvendo políticos - conversa portelefone (vozes, personagens...)
10 - 15	<ul style="list-style-type: none"> - 9:30 - 10:31 - 3ª Música "Canta Maria" de Ary Barroso - - 9:50 - mexendo com pessoas que chegaram tarde na plateia - interação com público - 10:00 - 15:00 - narrativa com músicas curtas: - 10:58 - 11:33 - 4ª Música "Beija Me" de Lúcio Alves - 12:13 - 12:44 - 5ª Música "Amado Mio" de Rita Hayworth - - 12:58 - 13:46 - 6ª Música "Muñequita Linda" - 14:11 - 15:00 - 7ª Música "Adeus Pampa Mia" Francisco Alves =
16- 20	<ul style="list-style-type: none"> - 17:37 - 18:53 8ª Música "Pan <u>Ran</u> Pan <u>Pan</u>" Sergio de Carlo - - 19:27 - 20:55 - 9ª Música paródia de Pan <u>Ran</u> Pan <u>Pan</u>.
20 - final	<ul style="list-style-type: none"> - saudação final ("até terça!!") - propagandas em versos - ver ref. dos ramalhetes no <u>Raízes</u> do Riso

AER283

Nome do programa: ALVARENGA E RANCHINHO Nº 2

Emissora: Rádio Nacional

Data: 11.03.47

Dia da semana: terça-feira

Horário: 20:00 horas

Produtores: Alvarenga e Ranchinho

Patrocinador: Rhum Creosotado

Locutor: Jorge Curi

Min	Conteúdo
0 - 4	- 0:00 – 1:00 – abertura com o patrocinador – Jorge Curi fala - 1:00 – 2:45 - piadas com a plateia e piada com o tema casamento (e mulheres) - 2:47 - 3:50 - 1ª música: valsa sobre o ofício de humorista/trabalhar de “verdade” – pegar no pesado – melodia utilizada “Danúbio Azul” - <i>Johann Strauss II</i>
05 - 09	- 3:50 – 5:00 - continuação da valsa agora sobre nacionalidade de risos, finaliza com um “stop” do inglês. - 5: 16 – 6: 19 - publicidade Rhum Creosotado (Jorge Curi começa a rir em 5:43) - 6:20 – 6:45 – piada com o locutor relacionando com o Rhum - 6: 47 – 9:30 - sorteio patrocinado envolvendo os versos publicitários sobre Rhum (interação com a plateia)
10 - 15	- 09:38 – 14:40 - 2ª música: “Copacabana” – <i>Dick Farney</i> -fazem piadas e referências com Dick Farney, Frank Sinatra, é cantada a canção original e depois é feita a paródia. Além da letra da canção é satirizada os registros vocálicos presentes na canção, assim como a entoação e impostação da voz. - 14:42 – 16:00 3ª música: versão parodiada de “Copacabana”
16- 20	- 16:01 – 16:26 - publicidade do Rhum Creosotado (Jorge Curi) - 16: 27 - 20:07 – segundo sorteio publicitário envolvendo a plateia (premio fica acumulado para a semana posterior)
20 – final	- 20:10 – 22:20 – 4ª música: “Carnaval Político” a música fala sobre Getúlio Vargas, Benedito Valadares e Lujs Carlos Prestes. Vargas é citado indiretamente com a referência a cidade de São Borja – RS. - 22:30 – 23:00 - publicidade do Rhum Creosotado (Jorge Curi) - 23:00 – saudação final “Inté terça..”

AER283

Nome do programa: ALVARENGA E RANCHINHO Nº 2

Emissora: Rádio Nacional

Data: 18.03.47

Dia da semana: terça-feira

Horário: 20:00 horas

Produtores: Alvarenga e Ranchinho

Patrocinador: Rhum Creosotado

Locutor: Jorge Curi

Min	Conteúdo
0 - 4	- 0:00 – 1:00 – abertura com o patrocinador – Jorge Curi fala - 1:00 – 2:30 - piadas sobre futebol e imprensa – nomes citados “Maneco” e Heleno (jogador do Botafogo) - 2:41 – 4:22 – piada sobre políticos – Vereadores – explicação do cargo político
05 - 09	- 4:57 – 8:10 - 1ª música “Opera do Mizerave” – intercala com piadas - 8: 19 – 9: 15 - publicidade Rhum Creosotado – plateia ri com Alvarenga e Ranchinho ao fundo
10 - 15	- 09:20 – 11:32 – sorteio patrocinado envolvendo os versos publicitários sobre Rhum (interação com a plateia) - 11:53 – 16:05 2ª música: música sobre Advogados - intercala com piadas
16- 20	- 16:09 – 16:19 - publicidade do Rhum Creosotado (Jorge Curi) - 16: 25 - 17:50 – segundo sorteio publicitário envolvendo a plateia - publicidade do Rhum Creosotado (Jorge Curi) - 17:53 – 20:00 – decisão sobre qual música cantar – votação com o público entre “Copacabana” e “Carnaval Político”
20 – final	- 20:14 – 22:17 – 3ª música: “Carnaval Político” vence a disputa das palmas com berros junto – dedicado a Zé Hernani - a música fala sobre Getúlio Vargas, Benedito Valadares e Luis Carlos Prestes. Vargas é citado indiretamente com a referência a cidade de São Borja – RS. - 22:33 – 23:00 - publicidade do Rhum Creosotado (Jorge Curi) - 23:00 – saudação final “Inté terça..”