

O DEPUTADO BAIANO: FLAGRANTES DA ESTEREOTIPIA DE ALTERIDADES NA CHANCHADA E NA MPB

The Member of Parliament from Bahia: cases of stereotypical alterities in chanchada and MPB

El diputado baiano: flagrante de la estereotipía de la alteridad en la chanchada y en MPB

Julio Cesar Lobo

Doutor em Ciências da Comunicação (Estética do Audiovisual, USP,2002), professor-associado II da Faculdade de Comunicação da UFBA, autor de Cinema e sociedade no Brasil: análise de mensagens (EDUFBA, no prelo) e coautor de Glauber, a conquista de um sonho (Belo Horizonte: Dimensão,1995) e História e cinema (São Paulo: Alameda, 2011).

E-mail: jclobo2000@yahoo.com.br

Resumo

O objetivo desse texto é analisar representações estereotipadas do parlamentar nordestino na comédia cinematográfica carioca e na música popular, vinculando essas imagens com matrizes provenientes da História Política, da História literária e da cultura de massa brasileira em geral. Nossa argumentação principal se articula nas interfaces entre a Psicologia Social dos Estereótipos e os Estudos Culturais. O corpus básico é constituído por cenas e diálogos dos filmes Vamos com calma (1955), Titio não é sopa (1959), Sai dessa, recruta! (1961) e Virou bagunça (idem).

Palavras-chave: Estereótipos; Regionalismo; Cinema; Chanchada; Cultura.

Abstract

The goal of this paper is to analyse stereotypical representations of the Member of Parliament from north-eastern Brazil in Rio de Janeiro's cinematic comedy and in popular music, linking this images to the matrices from the political and literary history and the general Brazilian mass culture. We argue on the interfaces between Social Psychology of Stereotypes and Cultural Studies. The basic corpus is constructed with scenes and dialogues from the movies Vamos com calma (1955), Titio nao é sopa (1959), Sai dessa, recruta! (1961) and Virou bagunça (1961).

Key words: Stereotypes; Regionalism; Cinema; Chanchada; Culture.

Resumen

El objetivo deste texto és analizar representaciones estereotipadas del parlamentar nordestino en la comedia cinematográfica del Rio de Janero y en la música popular, relacionando estas imágenes con las matrizes provenientes de la cultura política, de la historia cultural y de la cultura de masa brasileña en geral. Nuestra argumentación principal articula-se en la interface de la Psicología Social de los estereótipos con los Estudios Culturales. El corpus básico és constituído por escenas y diálogos de las películas Vamos com calma (1955), Titio não é sopa (1959), Sai dessa, recruta! (1961) y Virou bagunça (idem).

Palabras-clave: Estereótipos; Regionalismo; Cine; Chanchada; Cultura.

1. Introdução

A argumentação principal desse texto busca se articular na área de interseção das Ciências Sociais Aplicadas, mais especificamente nas interfaces entre a Psicologia Social dos Estereótipos e os Estudos Culturais. Ao relacionar processos de estereotipagem com os processos de percepção, as contribuições da Psicologia Social têm destacado os seguintes fatores que influenciam no processo perceptivo: a subjetividade perceptiva (quando a distorção cognitiva conduz ao comportamento preconceituoso), os condicionamentos da percepção e a defesa perceptiva (englobando estímulos aversivos e mecanismos psicanalíticos de repressão). O perigo sinalizado pela externalização da estereotipagem é que a atitude em geral antecipa um comportamento, possibilita inferências. São características da atitude: a) uma organização duradoura de crenças e cognições em geral; b) uma carga afetiva pró ou contra; c) uma predisposição à ação; e d) uma direção a um objeto social. A atitude comporta três tipos de comportamento: o componente cognitivo (crenças, conhecimentos e a maneira de encarar o objeto) e o comportamento comportamental (Rodrigues, 1998, p.342-358).

Pereira (2004, p.103) define três grandes funções sociais cumpridas pelos estereótipos: a) em primeiro lugar, eles explicariam a causalidade social, uma vez que eles oferecem os meios para que seja possível se compreender os eventos sociais através da identificação dos grupos sociais responsáveis pela manifestação dos eventos; b) em segundo lugar, os estereótipos cumpririam a função de justificar socialmente os comportamentos adotados ou a serem adotados em relação aos membros de diversos grupos sociais; e c) finalmente, os estereótipos contribuiriam para a diferenciação social na medida em que ajudam a esclarecer e a acentuar diferenças entre os grupos, visando atender ao objetivo de estabelecer uma distinção positiva em relação ao próprio grupo.

Por que se estudar a representação de uma identidade social regional, como a dos nordestinos migrantes, através da análise de estereótipos? Essa pergunta talvez fosse mais funcional para o nosso uso aqui se reformulada da seguinte maneira: para que servem os estereótipos? Entre outras funções, os estereótipos contribuem no estudo de

discriminações, preconceitos e racismos. Com relação à discriminação, a caracterização estereotipada de um grupo social reflete o nível de aceitação ou de rejeição de um grupo social por um outro. Os estereótipos ainda servem para proteger e sustentar o statu quo, os privilégios e as vantagens do indivíduo ou do grupo em um determinado momento e são, em muitos casos, elementos plásticos na marcação de traços de identidade social, principalmente de minorias.

Os estereótipos servem como canais para a expressão da direção – positiva ou negativa – ou para a expressão de intensidade de um determinado comportamento individual ou grupal, pois eles são úteis como guias para modelos potenciais de comportamento, uma vez que as atitudes expressas antecipam um comportamento e possibilitam a construção de inferências. As atitudes têm como características uma organização duradoura de crenças e cognições em geral, uma carga afetiva pró ou contra, uma predisposição à ação e uma direção com relação a um objeto social.

Os estereótipos fornecem também ao indivíduo uma espécie de ajuda psicológica para uma rápida apreciação de situações porque, sendo eles estruturas prontas, sinalizam como certas situações devem ser padronizadas pelos indivíduos numa situação identificada especificamente ou não. Assim, o estereótipo é acionado ao se denominar automaticamente um objeto através de um conjunto de atributos. Um outro aspecto dessa função psicológica do estereótipo é que ele é utilizado como parte de um mecanismo simplificador para se lidar com a realidade imediata, grande, complexa, multifacetada e reticente a um conhecimento direto, se é que isso é possível. Ainda nesse aspecto, o estereótipo comportaria um conjunto de imagens de segunda mão que mediatizam nossa relação com o real através do que a nossa cultura definiu previamente. Essas imagens de segunda mão compõem configurações invariáveis, artificiais e superficiais, que se repetem automaticamente ao infinito.

Os estereótipos contribuem no estudo de discriminações, preconceitos e racismos. Com relação à discriminação, a caracterização estereotipada de um grupo social reflete o nível de aceitação ou rejeição de um grupo social por um outro. Na composição decorrente desses estereótipos, bem como de outros, devem ser levados em conta os condicionamentos e

o autoritarismo (Rodrigues, 1998, p.209). Os estereótipos ainda servem para proteger o statu quo, os privilégios e as vantagens do indivíduo ou do grupo em um dado momento e são, em muitos casos, elementos plásticos na marcação de traços identitários, pois, como entende Cuche (1999, p.175), não há uma identidade em si, nem mesmo unicamente para si. “A identidade sempre existe em relação a uma outra. Ou seja, alteridade e identidade são ligadas e estão sempre em uma relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação”. Em nosso corpus, esse grupo “privilegiado a firmar a diferenciação é formado por cariocas, paulistas e paulistanos.

Os Estudos de Cinema mais orientados segundo perspectivas políticas provenientes dos Estudos Culturais têm trazido à análise cinematográfica uma atenção especial para os processos de estereotipagem de que o cinema – a mídia em geral – se nutre há mais de um século. Nesse sentido, muito resumidamente os Estudos Culturais nos valem no sentido de que eles tem proporcionado abordagens que revelam, entre outras coisas, na síntese de Johnson (2000, p.73;13) “como as convenções e os meios técnicos disponíveis no interior de um meio particular estruturam as representações” e que “os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais e com as opressões de idade.”

Entre os anos de 1946 e 1961, floresceu a comédia musicada carioca, a chanchada. Uma das suas marcas eram os tipos: o vagabundo chapliniano (Oscarito), o baianinho malandro ou Don Juan tropical (Zé Trindade), a megera (Violeta Ferraz e Suzy Kirby), a solteirona (Zezé Macedo), a paraíba (Violeta Ferraz e Sônia Mamede), a mocinha ingênua (Adelaide Chiozzo), a mocinha esperta (Eliana Macedo), a escrachada (Dercy Gonçalves), o bandido ardiloso (José Lewgoy e Renato Restier), entre outros. Muitos desses tipos eram traduções audiovisuais daqueles apresentados pelo teatro de revista carioca, os quais, por seu turno, reverberavam tipos populares, consagrados na crônica jornalística de um João do Rio, por exemplo, nas marchinhas carnavalescas e nos programas humorísticos dos anos 1940-1950 das rádios Nacional (Rio de Janeiro) e Mayrink Veiga, entre outras. No caso de personagens caracterizadas como “nortistas” ou “nordestinas”, vale

destacar essa observação do historiador Durval Albuquerque (2001, p.161): “Tipos montados sobre todos os estereótipos construídos em relação ao nordestino nas grandes cidades do Sul, onde o preconceito torna-se risível e, por isso mesmo, mais impregnante ainda.”

Ao passo que esses tipos se consolidavam, havia a presença dos estereótipos regionais, quando se associava determinada característica da personagem inevitavelmente à sua origem: o coronel mineiro, o paulista bandeirante, o sambista do morro, a mocinha ingênua dos subúrbios do Rio de Janeiro, o copacabanense boa-vida, o cabra-macho nordestino etc. Uma dessas figuras caricatas era o deputado baiano, que abordaremos em cenas e sequências dos filmes Vamos com calma (1955), Titio não é sopa (1959), Sai dessa, recruta! (1961) e Virou bagunça (1961). A origem dessa estereotipagem encontra-se mais propriamente num lugar o qual dificilmente se esperaria, diante das diferenças de classe: Ruy Barbosa (Salvador, 1849-Petrópolis, 1923).

2. Uma matriz histórica

O tipo cômico do parlamentar nordestino de oratória fácil e prolixa tem uma matriz de estereotipagem a mais histórica possível, no sentido de prática política: o polígrafo baiano Ruy Barbosa. A sua satirização gráfica começou através das caricaturas feitas pela imprensa carioca em torno da sucessão presidencial de 1910, quando ele era o candidato da oposição. O da situação era o marechal Hermes da Fonseca, então ministro da Guerra, e sobrinho do primeiro presidente, Deodoro da Fonseca. Isso originou a chamada Campanha Civilista. Entre esses veículos, para o nosso foco, destaca-se O Malho, que era “hermista”. Em suas páginas, tornou-se política editorial no período se acentuar os traços de verborragia e vaidade do político nortista (não se usava na época o adjetivo nordestino) e destacar uma representação desproporcional da cabeça do ilustre em relação ao seu corpo, fazendo com ele fosse chamado, pelas costas, de “o cabeça-grande”.

A representação caricatural, cômica, enfim, de um caráter, como chama a atenção Propp (1992, p.88-89), “está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e torná-la única, ou, seja, exagerá-la”. Isso ocorre tanto em caricatura de “fenômenos de ordem física”, traços corporais

natos ou adquiridos, como uma deficiência, como na caricatura de “fenômenos de ordem espiritual, da caricatura de caracteres”. No caso de Ruy Barbosa, o humor gráfico acentuava, exagerava, o tamanho de sua cabeça, enquanto o humor audiovisual destacava a sua oratória, apreciada por muitos até hoje. Mas se Ruy era boquirroto, ele estava apenas seguindo uma tendência de seu tempo, pois o chamado dom da oratória era valorizado à época:

Homem que se prezasse era bem-falante. A oratória compunha a personalidade masculina do mesmo modo que o fraque, o chapéu-coco, o cravo na lapela e o soberbo bigode — tudo isso acompanhado, naturalmente, de um título de doutor. ‘Seu doutor’ integrava o restrito exército de bacharéis formados pelas faculdades de Direito, Engenharia e Medicina. Todas elas, e não só as de Direito (como geralmente se supõe), são terreno assolado pela retórica, a arte de bem falar. Isto é fácil de entender já que o persuadir, o convencer e o dissuadir representavam as chaves mestras da política, do mando, do governo, do controle. E eram os bacharéis que assumiam as posições de controle no Estado, nos negócios e na família. Com eles, a arte da retórica transbordou os paços acadêmicos e assembleias políticas para invadir todos os recantos da sociedade (Cunha, 1980, p.101).

A propósito, a expressão “bacharel”, pelo menos àquela época, tinha tamanha distinção social que, na ânsia de obter prestígio social, dela se valia uma personagem de outra extração social, um sambista, como se tem em “Eu vou pra Vila” (Noel Rosa, 1931): “Não tenho medo de bamba/Na roda do samba/eu sou bacharel.../sou bacharel/andando pela madrugada/onde eu vi gente levada/foi lá em Vila Isabel...”. Por outro lado, outro samba daquele mesmo ano, “Minha cabrocha” (Lamartine Babo), mostrava-se imune à celebração do “bacharelado”: “Para fazer meu samba/não tirei diploma...”

O caricaturista K. Lixto (Cunha, 1980, p.101) chegava até a estabelecer uma tipologia dos bem-falantes, os famosos portadores do “dom da oratória”, com as frases-chavão iniciais: a) o orador político: “O meu passado responde pelo meu futuro... Saberei cumprir o meu dever!”; b) o orador dos clubes: “Senhores! Eu bebo à mulher, essa entidade sublime que...”; c) o orador dos grupos: “Senhores! O

belo sexo é o encanto d’esta vida”; d) o orador familiar: “Senhores! Neste momento solene, eu faltaria aos mais sagrados dos deveres...”; e e) o orador pé-de-boi: Senhores! Discurso é discurso, e negócio é negócio!”

Ou seja, numa terra e numa época em que se cultivava certa oratória por que, então, Ruy seria fonte de humor? A motivação para isso era política. Ao ser eleito deputado, em 1878, ele começou a marcar a sua atuação pelas eleições diretas, indo na contracorrente dos políticos de então. Em 1910, quando resolve ser “o civil”, enfrentando o Marechal Hermes da Fonseca na sucessão presidencial, ele se tornara o primeiro político brasileiro a se dirigir diretamente à população, buscando angariar votos, nas praças e auditórios da Bahia, de São Paulo e do então Distrito Federal. Essa postura da Águia de Haia era criticada pela elite. O publicista e depois presidente Campos Salles achava naquela ocasião o seguinte sobre práticas como essa: “O verdadeiro público que forma a opinião e imprime direção ao sentimento nacional é que está nos Estados. É de lá que se governa a República por cima das multidões, que tumultuam, agitadas, as ruas da Capital da União” (Cunha, 1980, p.194). Não se enganem. Por trás do público “nos Estados”, estava a defesa da situação: a “política dos governadores”, marca da República Velha.

A estratégia de campanha de Ruy, ainda em 1909, faria com que ele estivesse bem situado entre os “candidatos do povo” da revista carioca *Careta*. Naquele ano, ela realizara um plebiscito nacional, pedindo aos seus leitores que indicassem o nome mais adequado para a Presidência da República. Foram mais de 200 mil votos, e Ruy estava no nono lugar, à frente de figuras muito mais poderosas econômica ou socialmente do que ele, tais como Júlio Mesquita (SP), Campos Salles (RJ), Borges de Medeiros (RS) e do próprio Marechal Hermes. Como se sabe, Ruy perdeu a eleição.

Em 1911, Oliveira Lima (2000, p.101-102) também entrava na polêmica da verbosidade baiana, buscando na situação colonial de Salvador até antes da transferência da sede de governo para o Rio de Janeiro as origens do tipo “deputado baiano”. Esse autor argumenta que, pelos motivos dados, Salvador, então chamada Cidade da Bahia ou Bahia simplesmente, “centro de luxo”, na condição de centro de governo, centro eclesiástico e centro de justiça,

acabou sendo naturalmente um local de reunião frequente de funcionários, padres e magistrados. Assim Salvador foi, no entendimento desse cientista social, a cidade, “por excelência no Brasil, dos oradores sagrados, dos poetas didáticos e dos acadêmicos verbosos. Os tonitruantes sermões substituíam o teatro, a ênfase bania a sinceridade, e a retórica dispensava-se do estudo”.

Cinco anos depois do texto acima de Oliveira Lima ter sido veiculado, o cronista carioca João do Rio (Barreto, 2001, p.105) não perdia a oportunidade de alfinetar Ruy: “Neste momento, a América inteira volta-se para as festas argentinas e tem de ver o Brasil na forte República do Prata porque o representa Ruy Barbosa, o gênio vocabular da América!”

3.A reverberação na mpb

Dez anos depois da Campanha Civilista, mais precisamente, no Carnaval de 1920, Sinhô lança o samba “Fala, meu louro!”, aproveitando-se do estado de silêncio que Ruy Barbosa se auto-impusera após perder a segunda eleição presidencial, agora para o paraibano Epitácio Pessoa (tio de João Pessoa). A canção se inicia sugerindo que o discurso do citado era marcado pela mentira: “A Bahia não dá mais coco/para botar na tapioca/pra fazer o bom mingau/pra embrulhar o carioca”. O desafio teve uma réplica de Hilário Jovino Ferreira, um pernambucano, que ainda criança, fora levado para Salvador, de onde seguiu, já adulto, para o Rio de Janeiro, morando inicialmente no Morro da Conceição. E o samba era assim, agressivo, desde o seu título, “Entregue o samba a seus donos”:

Entregue o samba a seus donos,
é chegada a ocasião.
Lá no Norte, não fazemos
do pandeiro, profissão.
Falsos filhos da Bahia,
que nunca pisaram lá,
que não comeram pimenta
na moqueca e vatapá.
Mandioca mais se presta,
muito mais que tapioca.
Na Bahia, não tem mais coco,
é plágio de um carioca”.

A canção “Entregue o samba a seus donos” encerra-se defendendo uma naturalização do social, que é, como se sabe, um dos lastros da estereotipagem, do preconceito e dos racismos: “Não tenhas medo/Coco de respeito. /Quem quer se fazer não pode,/quem é bom já nasce feito”.

Voltemos às questões dos “bem-falantes”. Indo contra uma corrente preconceituosa, que associava uma oratória exacerbada à elite baiana daqueles tempos, o paulista Paulo Prado (2004, p.313), ao resenhar o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, em 1924, estendera democraticamente a todos os nacionais essa desqualificação. Em seu entendimento, o manifesto oswaldiano tinha uma grande tarefa: “Esperemos também que a poesia ‘pau-brasil’ extermine de vez um dos grandes males da raça, o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de realizações, a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética”. Prado finalizava com uma grande esperança: “Grande dia seria esse para as letras brasileiras. [...] Interromper o balanço das belas frases sonoras e ocas, melopeia que nos aproxima, na sua primitividade do canto erótico dos pássaros e dos insetos”. Esse intelectual paulista esperava ainda que o Manifesto da Poesia Pau-Brasil estimulasse a fixação da “nova língua brasileira” e faria uma espécie de redenção cultural: “Será a reabilitação do nosso falar cotidiano, sermo plebeius que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita”.

Em 1930, quando Ruy Barbosa já havia saído de cena, a sua memória ainda inspiraria outro samba do contra, ou seja, na linha da estereotipagem de baianos a partir das caricaturas de um baiano, e da elite. Trata-se de “Miolo de Baiano” (Donga – J. André), cujas duas primeiras estrofes já assinalam um determinismo:

Baiano, quando é burro,
nasce morto e é de sina.
Miolo daquela gente
tem que ser de marca fina.
Pois, seu baiano,
você tem miolo.
Naquela terrinha
Não há homem tolo.

A estrofe seguinte recupera o prestígio de Ruy na Primeira República, que não se sabia estar se encerrando em outubro daquele ano - “Falava-se há muito tempo/Num papagaio dourado” -, mas se encerra informando quem mandava federalmente naquele momento pré-getulista: “Hoje, quem tá dando as cartas/É um moreno escovado”.

4. Ruy na chanchada: *Titio não é sopa*

Uma vez que o tipo do deputado baiano estava nas caricaturas de jornais e revistas da ex-Capital Federal, nos tipos do teatro de revista e nos programas de humor das rádios cariocas, não foi com surpresa que ele migrou para a comédia cinematográfica musicada carioca – a chanchada – em várias oportunidades. Esse tipo seria a “alteridade” para os cariocas desses filmes, produzindo inevitavelmente o riso de zombaria no qual “a pessoa compara aquele de quem ri consigo próprio e parte do pressuposto de que ele não possui os defeitos do outro. Um dos componentes de satisfação consiste no fato de que ‘eu não sou como você’” (Propp, 1992, p.171). É claro que, no caso em pauta, a verbosidade seria considerado um defeito. De passagem, por outro lado, na realidade imediata, isso era considerado em geral uma virtude do jornalista e político carioca Carlos Lacerda, por exemplo.

Por sinal, a estrofe determinista do samba “Miolo de baiano”, sucesso em 1930, é retomada, não como paródia – como fazia Sinhô – mas como pastiche (ou representante do senso comum) em uma canção de um dos quadros musicais da comédia cinematográfica *Titio não é sopa* (RJ, Cinelândia, 1959, E. Ramos), protagonizado por Procópio Ferreira. Ele interpreta um senhor rico, que chega de um lugar indeterminado ao Rio de Janeiro, acompanhado pela afilhada para fiscalizar o que seria a construção de um asilo para idosos com os seus recursos, administrados pelo sobrinho e afilhado. No entanto, esse último estava aplicando o seu dinheiro na montagem de uma boate. Em determinado momento, Procópio vai à boate que seu afilhado montara com o seu dinheiro sem o mesmo saber. Diante da iminente chegada do seu provedor, o protagonista passa a montar uma farsa com a colaboração do dono do imóvel.

O primeiro dos quadros musicais que ocorrem no

filme *Titio não é sopa* tem uma inusitada introdução. Mário Tupinambá, que não participa da trama, faz uma predileção bem no tipo que ele criou para a sua identificação no mercado carioca de rádio e TV nos anos 50 e 60. Ele está destacado visualmente por se encontrar no alto de um coreto numa cenografia, que remete a uma cidadezinha do interior, com os transeuntes-dançarinos fantasiados para uma quadrilha junina. Diz ele: “Na qualidade de baiano ilustre, venho protestar contra esse negócio de carioca se juntar com paulista para dizer que baiano sobe no coqueiro, em dia de chuva, para ver como é que entra água no coco! Eu protesto porque já disseram que televisão de baiano é janela de trem”. Para coroar a cena de estereotipagem de uma identidade regional, vem o uso do vernáculo em seu registro menos apreciado: “É menas verdade. É menas verdade que sesse telefone de baiano dois coco, três coco, meia-dúzia coco”. “Contrerrâneo – diz o cantor e compositor Gordurinha, que ao discurso escutava -, deixe comigo! Precisamos defender nosso dendê!” Está dada a deixa para a execução pelo próprio Gordurinha desse delicioso coco “Baiano burro nasce morto” (1959), que começa assim:

O pau, que nasce torto,
não tem jeito, morre torto.
Baiano burro
garanto que nasce morto.

O título dessa citada canção e seus primeiros versos acabam por nos remeter a outra peça sobre o mesmo tema, sugerindo uma espécie de diálogo atrasado com ela, o samba “Miolo de baiano” (Donga-J. André, 1930), prosseguindo assim: “Sou da Bahia, comigo não tem horário. / Não sou otário, e você pode zombar. / Sou cabra macho, sou baiano toda hora,/meio-dia, duas horas, quatro e meia./O que é que há?” Nessa estrofe, a questão em discussão se desloca do quesito inteligência, ou esperteza, indo em direção perigosa para uma celebração de uma valentia, que tem associações étnicas, que é a de cabra-macho, uma vez que cabra é o mestiço. Em seguida, ainda na canção interpretada por Gordurinha, tem-se que um traço de biotipologia, que pode servir para uma estigmatização, é tomado como índice de qualidades intelectuais, justificando uma celebração da naturalidade:

Cabeça grande é sinal de inteligência,
eu agradeço à Providência ter nascido lá.
Salve a Bahia, ioiô!
Salve a Bahia, Iaia!.

A canção em pauta busca ter um raio de abrangência bem grande. Ela quer celebrar símbolos de variada natureza, passando de uma figura literária e histórica, relacionada fortemente ao movimento abolicionista (“O Castro Alves, poeta colosso/ Sujeito moço, mas soube o que fez”), à cultura de massas e à utópica eugenia tropical: “A Martha Rocha, violão baiano/ Foi mostrar pra americano/ Que a Bahia já tem vez”. A canção “Baiano Burro Nasce Morto” se encerra exaltando outra personalidade histórica, origem pontual da tal história da “cabeça grande”: “E Ruy Barbosa, cabra de sangue na guelra, /foi pra Inglaterra ensinar inglês”. As referências engraçadas aos cocos no número do “telefone de baiano” no discurso de Tupinambá no filme acima citado voltam pela boca do mesmo ator em Sai dessa, recruta! (1961). Isso dá-se em meio a um desafio musical de que ele toma parte, associando o ritmo da música, o coco, com o vegetal e com uma alegoria de cabeça/cérebro:

Na Bahia, tem um coco,
que deixa o baiano prosa,
o maior coco do mundo,
o coco de Ruy Barbosa.

Justiça seja feita aos chanchadeiros: o tipo do deputado eloquente, hábil em recursos da retórica para fins de persuasão, não se prendeu na comédia cinematográfica musicada carioca aos nordestinos. Uma prova disso, sem termos feito uma pesquisa exaustiva nesse sentido, está no filme Vamos com calma (RJ, Atlântida, 1955, C. Manga). O Príncipe Nico (Ivon Curi) se aproxima de Eliana Macedo com a intenção de seduzi-la verbalmente. Ao lado deles, apreciando tudo com moderação, seu colega de rapinagem, interpretado por Oscarito, comenta irônico: “Bela cantada! Tá parecendo deputado querendo voto”.

5. Oratória e engano

Por sinal, a crítica presente na fala que encerra o parágrafo acima nos remete, por sinal, a uma resenha de Coli (1998) da comédia O diabo a quatro (EUA, 1933), mais precisamente quando ele chama a atenção para o fato de que, no filme citado, os símbolos de poder eram denunciados satiricamente como componentes da eloquência, sendo isso, para esses comediantes, “o mais perfeito instrumento para a enganação dos outros ou de si. Eles reduzem a pó de traque a vibração dos sentimentalismos, dos discursos exaltados, das bandeiras e dos hinos nacionais [e] sublinham o embuste das grandes frases”. No entanto, é preciso estar-se atento para o fato de que “persuadir não é apenas sinônimo de enganar”, como observa Abreu (2000, p.25), mas é também, segundo esse analista do discurso, “saber gerenciar a relação, é falar à emoção do outro. Etimologicamente, o verbo persuadir se origina de “por meio de” + Suada (deusa romana da persuasão). Generalizando: ‘fazer algo por meio do auxílio divino’. Persuadir é construir no terreno das emoções, é sensibilizar o outro para agir”.

A despeito da argumentação acima citada, vale a pena se notar que a produção de gags no cinema sonoro geralmente dá-se, em termos de comunicação interpessoal, por uma ausência ou, como se diz hoje, por uma “diferença” ou “alteridade: dificuldade de locomoção, dificuldade de visão, dificuldade de audição ou um traço físico, e não por um excesso. Claro que o ritmo da comédia em qualquer suporte faz com que frequentemente se provoque o riso no espectador, “fazendo-o rir de imediato assim que o herói principal surge em cena” (Paire, 1994, p.43).

Há muitos mais cenas cômicas em torno da mudez temporária ou permanente de uma personagem do que de sua verbosidade. Afora, o muito que já se produziu sobre a gagueira do que é exemplo fino no Brasil o samba “Gago apaixonado” (Noel Rosa, 1931).

Piadas à parte, o que parece ser o motor de toda essa contestação ao “deputado baiano”, disfarçada em sátira na mpb, no teatro de revista, no cinema e nos humorísticos de tv, é o destaque assumido por uma competência argumentativa em defesa da cidadania, prática essa iniciada pontualmente por Ruy Barbosa - quando fazia comícios em

praças públicas, o que era uma anomalia para a época dele – como argumenta Breton (1999, p.19), tendo em vista outra problemática:

Saber argumentar não é um luxo, mas uma necessidade. Não saber argumentar não seria, aliás, uma das grandes causas recorrentes da desigualdade cultural, que se sobrepõe às tradicionais desigualdades sociais e econômicas, reforçando-as? Não saber tomar a palavra para convencer não seria, no final das contas, uma das grandes causas da exclusão? Uma sociedade que não propõe a todos os seus membros os meios para serem cidadãos, isto é, para terem uma verdadeira competência ao tomar a palavra, seria verdadeiramente democrática?

No entanto, Breton (1999, p.45) não se descuida do perigo que há na ausência de uma correlação precisa entre argumentação e sinceridade: “Usar um argumento muito distante da opinião que se defende é igualmente um recurso da demagogia, que visa, para garantir a popularidade de um político, dar-lhe virtudes, que agradam ao auditório”. Esse autor chama ainda a atenção que talvez uma das fontes para a desconfiança com a oratória de políticos profissionais, que temos satirizada em canções e em filmes cômicos nacionais, esteja no fato de que o instituto da sedução – de que a oratória é o fim na maioria dos casos – seja quase sempre “usada para levar o outro, ou até públicos inteiros, a partilhar determinado ponto de vista. Leva-se assim o público a pensar como o orador porque ele é sedutor”. E ele vai mais longe na defesa dessa linha de pensamento: “Muitos políticos se servem deste artifício, estabelecendo uma relação quase carnal com seu auditório, relação da qual não se pode excluir a conotação sexual”. Breton (1999, p.50) não condena a sedução, pois, “em si mesma, ela não é condenável, e seu uso no âmbito dos sentimentos é geralmente portador de uma dinâmica propícia para o estabelecimento das relações”.

Mesmo estando fora do campo da mídia – nosso corpus aqui – talvez valesse a pena citar um exemplo da série literária que, de certa forma, desvincula Ruy Barbosa da verborragia gratuita e altaneira, bem como reverte toda a estereotipia de que vimos tratando até esse ponto. Cito, no caso, alguns versos do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999), em “O piolho de Ruy Barbosa”,

do seu livro *Agrestes* (1981-1985), em que se ressalta que “Rui falava apagado, /nas horizontais que podia:/são os piolhos que em seu piano/põem vulcões na melodia” e que seriam esses “piolhos grotescos” os responsáveis pelo “único estilo nacional”: “ler como discurso um soneto;/ não poder escrever sem fala;/e falar sem encher o peito...”.

6. Um trio parlamentar: *Virou Bagunça*

Cantando e glosado ao longo do ciclo da chanchada brasileira, o tipo do deputado nordestino toma corpo, triplicado no filme *Virou Bagunça* (RJ, 1961, Cinedistri, Watson Macedo). Esse trio, que participa apenas de uma sequência, é convidado a se apresentar em um programa, tipo mesa-redonda, na TV Olho, cujo lema é anunciado por Chacrinha: “A tv que vê tudo e não vê nada”. Um pouco antes desse evento ser iniciado, esses parlamentares são confundidos com os membros do Trio Jerimum (Trio Irakitan) – protagonistas da narrativa – e são postos a esperar enquanto uma garota-propaganda posa para fotos de divulgação. Introduzidos na sala da direção de programação da TV, eles são barrados pelo seu diretor (Paulo Celestino), e um deles responde ao que considera uma desfeita: “Se esta fotografia é mais importante do que as declarações que eu e meus nobres colegas temos a fazer a este povo amigo e hospitaleiro da Guanabara...”. Trata-se de uma declaração, cuja ênfase fica bem próxima na composição que Mário Tupinambá celebrizara do deputado nordestino no rádio, no cinema e na televisão. O que nos interessa mais aqui não é a gesticulação, nem tampouco a entonação de tribuno, mas sim o motivo do convite a eles.

Desfeito o equívoco, o trio de parlamentares volta a se encontrar com o diretor de programação da TV, que justifica a necessidade da presença deles no citado programa porque eles são “nortistas” e, como tal, “conhecem a seca”, conhecem o “problema da fome”. Temos aqui um clichê, útil certamente a revistas ilustradas e a certos parlamentares: a associação automática de “nortistas” ou nordestinos com fome e seca, temas, por sinal, presentes no rico repertório de Luís Gonzaga, por exemplo. A argumentação final da personagem interpretada por Celestino associa representações da seca e da fome com índices de audiência: “É isso que o público quer”. Fazendo justiça a esse filme, a

fome, nacional, também é alvo de chacota. Em uma cena filmada em frente ao prédio da então Câmara dos Deputados (Praça Marechal Floriano), um grupo de manifestantes, com os devidos cartazes (“A bronca é livre”), canta a marchinha “Não Há (Zilda do Zé), cujo início parodia a letra e a melodia do refrão de “Luar do Sertão”: Não há, ó, gente, ó não! / Não há manteiga, / não há carne, não há pão. / Este meu país é bom, / é bom de verdade. / A gente passa fome, / mas pode gritar à vontade”.

Levou bastante para que o tema da seca surgisse nas chanchadas brasileiras, e não há absolutamente nenhum lamento nosso nesse aspecto. O curioso é que esse tema não surge para proporcionar algum discurso mais crítico ou algum posicionamento que eventualmente poderia levar a plateia costumeira dessas comédias musicadas a alguma postura pró-ativa. A seca vai ao ar porque representa audiência, e o citado diretor poderia, quem sabe, até ser mais explícito: o público gosta de ouvir sobre a seca ou gosta de ver pessoas falando sobre a seca. Apostamos aqui numa argumentação em torno da seca como “espetáculo” porque talvez somente assim pudéssemos entender a presença desse tema numa comédia musicada. E tendemos a pensar nessa direção motivados que fomos pela primeira aparição do assunto seca e fome como um número musical solto em um filme em que não há sequer um nortista ou nordestino como personagem: É com esse que eu vou (RJ, Atlântida, 1948, J.C. Burle).

7. Considerações finais

O fato é que, passados vinte e cinco anos do lançamento de “Baiano não é palhaço”, a persistência dessa estereotipagem de uma identidade regional – em São Paulo, “baiano” é sinônimo de nordestino em geral –, Caetano Veloso abria a sua na canção “Vamo comer” assim: “Eu não sou deputado baiano./E, como dizia o outro, não sou de reclamar./Mas se estamos nesse cano/não consigo me calar.[...]/Baiano burro nasce, cresce/e nunca para no sinal./E quem para e espera o verde/é que é chamado de boçal”. Por outro lado, Gilberto Gil resolveu trabalhar de outra forma essa estereotipia em pauta, assumindo-se uma “figura de retórica” nessa canção de 1971:

Eu sou uma figura de retórica.
Eu sou a frase de um discurso de paranínia
da turma de bacharelados
da Universidade da Bahia,
a popular figura metafórica.
Eu sou a beca preta que o doutor vestia
na tarde daquele memorável samba
no Salão Nobre da Reitoria.

Quando se discutem representações estereotipadas ou estigmatizadas de identidades culturais regionais na chave do humor, o que há de realmente engraçado, divertido, às vezes se encontra do ponto em que se situam geográfica ou ideologicamente receptores: leitores, ouvintes, telespectadores etc., pois como já observava Propp (1992, p.31-32) “o nexo entre o objeto cômico [o objeto do riso] e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri. A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal”. Ele continua a sua argumentação, pontuando que “cada época e cada povo possuem seu próprio e específico sentido de humor e de cômico que, às vezes, é incompreensível e inacessível em outras épocas”. Propp ainda nota algo que nos diz mais de perto ao tema central desse texto: “Mesmo, no âmbito de cada cultura nacional, diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo. Acrescentaríamos a esse argumento, parafraseando-o que “mesmo, no âmbito de cada cultura nacional, diferentes camadas sociais [o humor preconceituoso de distinção de classe, por exemplo], diferentes camadas culturais regionais possuirão sentido diferente de humor”.

A propósito do que se pontuou no parágrafo acima, poderíamos enumerar, apenas no caso do Brasil, como se produziu humor em torno das seguintes dicotomias “identitárias”: paulistanos versus cariocas (uma das maiores recorrências na “filosofia editorial” do extinto O Pasquim, cariocas versus mineiros (as piadas sobre venda de bondes), cariocas versus fluminenses, urbanos versus rurais, paulistas versus “baianos”, cariocas versus “paraibas”, Copacabana versus Zona Norte, gaúchos versus “catarinhas”, trabalhador versus malandro, sulistas versus candangos, brasilienses “legítimos” versus candangos etc. Esses exemplos confirma aquela premissa de Bergson (1993, p.69) de que “o nosso

riso é sempre o riso de um grupo. Ele exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva, que pede correção imediata. O riso é corretivo”. No caso da “antinomias” arroladas acima, seria interessante se perguntar o que deveria ser corrigido: deveríamos sermos todos cariocas ou paulistanos?

Ao final desse breve levantamento da presença da estereotipia do deputado baiano na cultura brasileira, mais propriamente na cultura do Rio de Janeiro, ao longo de décadas, ficamos, de certa forma, surpresos com tamanha recorrências. E repetimos a questão posta por uma pesquisadora da dramaturgia cômica, Cleise Mendes (2008,135): “Como compreender o fato de que, sendo a comicidade um fenômeno dependente de valores e referências variáveis cultural e historicamente, os comediógrafos voltem tão repetidamente a utilizar um mesmo estoque de temas, personagens e situações?”

Referências:

- ABREU, A. A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção. São Paulo: Ateliê, 2000.
- ALBUQUERQUE, D. A invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez, 2ª ed., 2001.
- BARRETO, P. Crônicas efêmeras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BERGSON, H. O riso. Lisboa: Guimarães, 1993.
- BRETON, P. A argumentação na comunicação. Bauru, SP: EDUSC, 1990.
- COLI, J. “O Marx silencioso”. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 1998.
- CUCHE, D. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- CUNHA, A (org.) Nosso século 1900-1910. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- JOHNSON, R. “O que é, afinal, Estudos Culturais?” In SILVA, T.T. (org.) O que é, afinal, Estudos Culturais? Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.7-131.
- MENDES, C. A gargalhada de Ulisses (A catarse na comédia). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- OLIVEIRA LIMA. Formação histórica da nacionalidade brasileira. São Paulo: Publifolha, 2000[1911].

PARAIRE, P. O cinema de Hollywood. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PEREIRA, M. E. (org.) Estereótipos, preconceitos e discriminação. Salvador: EDUFBA, 2004.

PRADO, P. Paulística Etc. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1925].

PROPP, V. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.

RODRIGUES, A. Psicologia Social. Petrópolis, RJ: Vozes, 17ª ed., 1998.

Outras publicações do autor:

1. “A paraíba: travestismos e protofeminismo na chanchada É fogo na roupa (1952)”, Contracampo, Niterói (RJ), v.26, n.1, abril/2013, p.38-52.
2. “O canto como um testamento: poesia e política no filme Terra em transe”, Revista Brasileira de Estudos da Canção, Natal, vol.3, jan./jun., 2013, p.01-20.
3. “A chanchada carioca e a construção de Brasília: uma utopia e várias sátiras”, ALCEU, Rio de Janeiro, v.13, n. 25, jul./dez.2012, p.96 a 109.
4. “Uma pernambucana decidida: Nancy Wanderley na chanchada (1954-1960)”, Significação- Revista Brasileira de Audiovisual, São Paulo, ano 39, nº38, 2012, p.86-123.
5. “A guerra do Vietnã segundo John Wayne e Cia.: uma análise do filme Os boinas verdes”. In MORETTIN, E. et al. (org.) História e cinema. São Paulo: Alameda, 2ª ed., 2011, p. 295-312.