



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O HUMOR DA PRK-30: OS RECURSOS CÔMICOS DA ERA DO RÁDIO**

Ricardo Loureiro

Rio de Janeiro/ RJ  
2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O HUMOR DA PRK-30: OS RECURSOS CÔMICOS DA ERA DO RÁDIO**

Ricardo Loureiro

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Lissovsky

Rio de Janeiro/ RJ  
2018

LOUREIRO, Ricardo.

O humor da PRK-30: os recursos cômicos na Era do Rádio/ Ricardo Loureiro – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2018.

46 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2018.

Orientação: Maurício Lisovsky

1. Rádio. 2. Humor. 3. PRK-30. I. LISSOVKSY, Maurício (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. O humor da PRK-30: os recursos cômicos na Era do Rádio

## O HUMOR DA PRK-30: OS RECURSOS CÔMICOS DA ERA DO RÁDIO

Ricardo Loureiro

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Aprovado por



---

Prof. Dr. Maurício Lissóvsky – orientador



---

Prof. Dr. Afonso Claudio Figueiredo



---

Prof. Dr. Fernando Salis

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/ RJ  
2018

## DEDICATÓRIA

Àqueles que gostam de rir.

## **AGRADECIMENTO**

Gostaria de agradecer à minha família, principalmente à minha mãe, por sua força e disposição inabalável, que sempre me apoiou nas escolhas que fiz em minha vida, assim como meu pai e meu irmão.

Meus sinceros agradecimentos à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por todas as experiências que aqui passei, sendo essenciais para minha formação profissional. Minha gratidão aos funcionários e professores, que fizeram parte da minha jornada na UFRJ e me ensinaram a refletir de outra forma.

E aos meus amigos, por me apoiarem e me fazerem rir.

“Quando se é criança, gosta-se muito da coisa sem sentido, e, numa certa hora, há que se abandonar essas coisas sem sentido para avançar. Com a arte, surge a possibilidade de se retomar, de algum modo, esse sem sentido”

(Hans-Thies Lehmann, Teatro pós-dramático)

LOUREIRO, Ricardo. O humor da PRK-30: os recursos cômicos na Era do Rádio. Orientador: Maurício Lissovksy. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 46f.

## RESUMO

O cômico pode ser agregado em diversos mecanismos de linguagem para gerar flagrante da realidade que desestrutura padrões aceitos e constituídos pelos hábitos vigentes. A comédia pode atuar como um artifício de sátira, denúncia dos costumes e hábitos, e desempenhando uma crítica político-social, acarretando um movimento de satisfação da própria condição humana que é o riso. Esta monografia apresenta um estudo acerca desses recursos cômicos utilizados no programa radiofônico PRK-30, baseando-se na análise de alguns scripts do programa e em alguns ensaios de teóricos, relacionando os momentos em que a linguagem cômica e sem sentido cria certo estranhamento, mas este, na maioria das vezes, é visto de forma positiva e cômica.

**Palavras – chave: Rádio, Comédia, PRK-30**



## ABSTRACT

The comic can be aggregated into several language mechanisms to generate striking reality that deconstructs patterns accepted and constituted by the current habits. The comedy can act as a device of satire, denunciation of customs and habits and performing a social-political critique, bringing about a movement of satisfaction of the very human condition that is laughter. This monograph presents a study about these comic features used in the radio program PRK-30 based on the analysis of some scripts of the program and some theoretical essays, relating the moments in which the humorous and senseless language creates a certain strangeness but this, in most Sometimes it is seen in a positive and comical way.

**Keywords: Radio, Comedy, PRK-30**

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. RECURSOS DA COMICIDADE.....</b>	<b>13</b>
2.1 CARICATURA.....	14
2.2 SÁTIRA.....	16
2.3 IRONIA.....	18
2.4 NEOLOGISMO.....	18
2.5 PARANOMÁSIA OU TROCADILHO.....	20
2.6 NONSENSE.....	20
<b>3. ANTECEDENTES HISTÓRICOS: UMA BREVE HISTÓRIA DO RÁDIO.....</b>	<b>23</b>
3.1 O HUMOR NO RÁDIO.....	25
3.2 O PRK-30: UM HUMORÍSTICO DE SUCESSO.....	29
<b>4. UMA ANÁLISE SOBRE O HUMOR DA PRK-30.....</b>	<b>33</b>
4.1 AS PUBLICIDADES DA PRK-30.....	39
4.2 A LINGUAGEM NONSENSE DA PRK-30.....	41
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>45</b>

## INTRODUÇÃO

O cômico é ocasionado de um flagrante da realidade que desestrutura padrões aceitos e constituídos pelos hábitos vigentes. Atua como um artifício de sátira e denúncia destes desequilíbrios estabelecidos, acarretando um movimento de satisfação da própria condição humana que é o riso. Fundamentado na função social desse efeito em situações cômicas, Bergson (1983, p. 12) afirma que “não há comicidade, fora do que é propriamente humano”. O humor é um gênero de criação que supre a necessidade humana de rir, e utiliza as mais variadas formas de arte – como o rádio, cinema, teatro e a literatura – para se expressar, e os mais diversos recursos linguísticos – como a sátira, a ironia, o nonsense – para potencializar o efeito cômico. Uma piada não tem, necessariamente, o intuito de somente gerar riso, mas também pode ter um cunho consideravelmente crítico e acusativo.

O programa radiofônico PRK-30, sucesso entre as décadas de 1940 e 1960, obteve notáveis níveis de audiências ao utilizar um humor leve, nonsense e não vulgar em seu conteúdo, sem apelar para a grosseria e para o humor escatológico e de conotação sexual. Os comediantes Lauro Borges e Castro Barbosa não faziam graça do que era dito, mas da forma como era dito, conseqüentemente levando o programa aos maiores índices de audiência da época.

A presente monografia tem o objetivo de investigar alguns mecanismos dos recursos cômicos utilizados, com genialidade, pelos humoristas Lauro Borges e Castro Barbosa no programa radiofônico PRK-30 baseando-se nos procedimentos de elaboração da linguagem e nos traços de caráter das personagens, a partir das situações, dos diálogos e do seu efeito na plateia, que tem como resultado o riso.

Embora o cômico seja um objeto de discussão desde a Antiguidade, algumas linguagens de comicidade, como o nonsense, ainda carecem de bibliografias e estudos, apesar de serem usadas em muitas obras de comicidade dos mais diversos meios de comunicação. Os antigos diziam que uma coisa sem sentido era desagradável, pois não era possível perceber a sua razão, mas hoje muitos artistas e escritores usam este método para comunicar.

A metodologia utilizada na presente monografia foi um estudo sobre os recursos humorísticos utilizados na PRK-30, sendo analisados alguns scripts do programa de rádio, destacando principalmente como os humoristas utilizavam os recursos de uma forma inteligente –

principalmente a linguagem nonsense – e complementei com uma pesquisa bibliográfica. A base teórica para abordar as linguagens cômicas – com destaque para a linha nonsense –, foi a visão de filósofos como Bergson, Lehmann, Deleuze, Haughton e alguns estudiosos sobre o humor no rádio. Procurei levantar subsídios que me encaminhassem às respostas do porquê da linguagem da PRK-30 ter conseguido, com o seu “sem-sentido”, atrair tanto as pessoas.

Na seção 2 discorro acerca de algumas formas de linguagem de humor, sendo elas as mais utilizadas pelo humorístico PRK-30, como a sátira, a ironia, a caricatura, o neologismo, os trocadilho e a linguagem nonsense.

Na seguinte, 3, faço uma introdução sobre a história do rádio, seguida de subtópicos nos quais é traçada uma breve história do humor no rádio – até a chegada da PRK-30 –, para compreender o início dos programas humorísticos radiofônicos. Aproveitando esse engate, apresento um pouco o programa PR-30, ainda não me aprofundando tanto em sua linguagem, mas, sim, no fato de ser um mais bem acabado do humor radiofônico no período em que o veículo era a mídia mais importante do país.

É na seção 4 que desenvolvo um estudo sobre os recursos cômicos presentes no humorístico, utilizando alguns scripts dos esquetes da PRK-30 para enfatizar a análise e conhecer os recursos de comicidade utilizados pelo programa, questionando a fórmula com que o humor é utilizado nos roteiros, e o que representa para o ouvinte e o cidadão comum.

## 2. Recursos da Comicidade

Há diversos gêneros narrativos que a piada pode assumir para provocar um efeito cômico. O ato de fazer comédia nem sempre tem como único objetivo instigar o riso, mas também pode exercer uma função crítica social, política ou até mesmo ser uma forma de demonstração de superioridade, como tem sido provado ao longo da história. Os gêneros de humor funcionam como uma espécie de canal, por onde será transmitida a mensagem humorística ao seu interlocutor.

Embora Bergson defina a sociedade como meio natural do riso, ele admite uma posição relativista sobre o risível. Segundo o filósofo, o cômico varia de acordo com os costumes e as ideias de cada grupo. Diversas situações cômicas, embora os gêneros cômicos sendo, muitas vezes, universais, seriam intraduzíveis de uma língua ou de uma cultura para outra. Há, aqui, uma espécie de pragmatismo que o acompanha ao longo de suas obras. Apesar do anúncio relativista, o riso parece estar engrenado a uma espécie de estrutura da comicidade. Nesse ponto, especificamente, devemos tomar cuidado. Ora, o fato de Bergson prescrever uma disposição para as ocorrências risíveis não as restringe à tendência estabelecida. O esforço do filósofo consiste apenas em traçar uma estrutura que sirva de base para diversas situações particulares. Nesse sentido, é importante lembrar que, mesmo em meio às formas risíveis a serem trabalhadas, ele não se afasta de sua teoria sobre a fluidez daquilo que é vivo. E, de fato, assim considera a comicidade. Partindo desse pressuposto, o filósofo consegue mostrar que uma forma cômica pode ser distinta da causa original do riso e ainda ser risível. Ocorre que há diversos recursos que podem ser utilizados com a intenção cômica. O artista cômico busca o risível a partir da observação dos outros. Uma observação interior, nesse caso, não consegue encontrar um aspecto cômico. Isso porque “só somos risíveis pelo lado de nossa personalidade que se furta à nossa consciência” (BERGSON, 2001, p. 126). Assim, a observação do risível assume um aspecto de generalidade, comparada por Bergson às ciências de indução.

Estamos, portanto, diante do longo e progressivo plano da comicidade, e nossa percepção pode passear gradativamente entre suas diversas formas obtendo o riso. Pode-se até dizer que há fórmulas para o risível, mas estas não são desenvolvidas de maneira regular.

Não é a intenção, neste trabalho, construir uma teoria sobre o riso. Nesse sentido, concordamos com as considerações de Verena Alberti (1999), que alerta para o fato de que já existem inúmeras tentativas de apreender o riso em sua essência – quase todas, paradoxalmente, incompletas ou insuficientes. É, contudo, nosso interesse observar qual o lugar das linguagens cômicas, particularmente a nonsense, nesse complexo universo e, para tanto, as contribuições da historiografia são interessantes, bem como os estudos que tratam dessa delimitação em termos formais.

Durante a experiência de ouvir um programa como a PRK-30, pode-se encontrar um grande leque com diversas formas de humor usadas de diferentes maneiras pelos humoristas, sejam elas utilizadas em sequência ou sobrepostas umas às outras em um mesmo esquete. Na seção, procurarei enfatizar alguns desses gêneros mais comuns presentes neste programa radiofônico da década de 1950. As interpretações dos grupos desse gênero têm o intuito de permitir um maior entendimento dos termos para quando estes forem citados ao longo da pesquisa, pois alguns deles são facilmente confundidos devido às suas semelhanças. Abordarei aqui algumas linguagens, como a ironia, a caricatura, a sátira, o neologismo, a paranomásia e o nonsense, sendo elas, umas das formas mais presentes nos esquetes de Lauro Borges e Castro Barbosa.

## **2.1 Caricatura**

Originada da palavra italiana *caricare* (carregar, sobrecarregar, aumentar alguma coisa em proporção, no sentido de exagerar), a caricatura tem como propriedade enfatizar e exagerar as características de um elemento, uma pessoa, um objeto ou, até mesmo, um animal, criando um aspecto humorístico. Muito associada ao desenho, ela pode ser definida como um retrato com traços extremamente exagerados de um ou mais elementos, tendo esse exagero uma intenção satírica ou cômica.

Visando esse exagero, essa linguagem tende a acentuar os gestos, vícios e hábitos particulares de um determinado indivíduo. Muitas vezes, caricato é ser objeto de comicidade, ironia ou ter algo peculiar na face ou no corpo, levados ao exagero, à sátira jocosa ou usado como crítica de costumes.

A distorção e o uso de poucos traços são comuns na caricatura. Diz-se que uma boa caricatura pode, também, captar aspectos da personalidade de um indivíduo por meio do jogo com as formas. Em certas circunstâncias, esse termo pode, ainda, ser usado como sinônimo de burlesco. A utilização dessa linguagem é muito comum, principalmente, nas sátiras políticas.

Em seu clássico ensaio “O Riso” (2001), Bergson reitera que a caricatura não é somente caracterizada pelos exagerados traços, pois essa pode ser representada sem a exorbitância. Ademais que nem sempre o exagero gera a caricatura. O filósofo defende que há, em certas fisionomias humanas, a interrupção de uma deformidade antes desta poder se pronunciar propriamente. Para ele, a arte do caricaturista consiste em desatar esse “movimento” e revelar esses traços:

“Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio usado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza. É essa contorção que importa, é ela que interessa. Por isso será procurada até nos elementos da fisionomia que são incapazes de movimento, na curvatura de um nariz e mesmo na forma de uma orelha. É que a forma é, para nós o desenho de um movimento”. (Bergson; 2001, p. 20)

Destarte, a caricatura joga com o idiossincrático, o maneirismo, com o característico de seu objeto. Diferentemente do estereótipo, o qual busca uma característica comum a um grupo de muitos indivíduos e a personifica em um único personagem, a caricatura tem como propósito acentuar um traço particular do objeto ou sujeito que vem a ser retratado.

A caricatura é feita quando se consegue captar esses detalhes e ampliá-los, de modo a torná-los evidentes para qualquer observador. É tida por Bergson, então, como a arte do exagero, exprimida pelo desenhista para destacar “as contorções que ele vê preparar-se na natureza” (Bergson, *ibid.*, p. 20).

## 2.2 Sátira

Por ser multiforme, a sátira não se configura como gênero e pode se fazer presente pelos mais diversos veículos, sejam eles artísticos ou não, literários ou não. Hansen (1990), ao investigar o surgimento da sátira, inclina-se pela hipótese de que a sátira poética, literária, inventada e sistematizada por Horácio, Pérsio e Juvenal, teria precedido outra, dramática, que teria sido criada por Lívio Andrônico e Ênio, e da qual, hoje, só se tem notícia por meio de relatos e descrições. Se a forma dramática precedeu à poética, é provável, de acordo com o estudioso, que aquela tenha feito empréstimos a essa; e mais, que na sátira, como a conhecemos hoje, possa haver características dramáticas:

Além de apresentar diálogos, apresenta-se como mistura estilística em que a maledicência e a obscenidade da representação caricatural fantástica de tipos deformados e viciosos dialogam com a seriedade e a gravidade da representação moral icástica da persona satírica virtuosa, segundo o princípio latino do *ridentem dicere verum*, inúmeras vezes reciclado e prescrito até o século XVIII neoclássico. (HANSEN, 1991, p. 4)

A multiformidade desse “anti-gênero” aponta para características, recursos e assuntos movediços: a expressão satírica acomoda-se a diversos meios de expressão, de acordo com os seus também diversos interesses. A sátira tem a finalidade de ridiculizar os vícios, as imperfeições e os costumes de um indivíduo ou organização. Essa também engloba o discurso ou o texto escrito de natureza picante, crítica e maledicente, incluindo também a conotação de algo irônico, de uma zombaria, visando causar o riso de alguma situação.

Para além da crítica que acarreta a obra satírica, ela também consegue entreter e divertir o público graças às suas características. A graça da sátira é extraída, em alguns momentos, da sua adjacência com a realidade. O humor não é a meta essencial da técnica satírica, e sim a crítica política, social ou moral. Quando ela tem uma tendência para a comicidade, torna-se mais sutil e irônica.



É imperativo ressaltar o caráter híbrido da linguagem, a qual recorre a outros recursos linguísticos, como a ironia, a paródia<sup>1</sup> e o sarcasmo, a sátira consegue expressar o seu repúdio àquilo que está ridiculizando. Uma obra satírica pode servir-se de diversos mecanismos para cumprir com os seus propósitos. Algumas sátiras imitam os comportamentos para exagerar certas questões e, deste modo, conseguir o seu efeito, outras utilizam recursos como a “diminuição”<sup>2</sup>, a “inflação”<sup>3</sup> e a “justaposição”<sup>4</sup>.

Em suma, pode-se dizer que a sátira é uma ferramenta muito apreciada na arte em geral. Com ela o autor escarnece de qualquer assunto que deseja criticar. Este instrumento visa combater os vícios sociais, punir maus hábitos – com o objetivo de provocar ou de impedir uma transição política ou de outra natureza qualquer – por meio do riso repleto de sarcasmo. Nesta risada se faz presente o estilo grotesco, um dos instrumentos preferenciais dos comediantes satíricos; ele normalmente desfigura a estrutura física do personagem como um símbolo de suas mazelas morais.

---

<sup>1</sup> A Paródia, com a qual se reproduz outra modalidade artística de uma maneira desmedida, visa produzir uma obra engraçada que normalmente zomba da temática focada no original submetido ao escárnio, pode igualmente estar ligada à sátira. Mas deve ficar bem claro que, embora possam caminhar juntas, não apresentam semelhanças em seus procedimentos, contando que a sátira não precisa apresentar elementos de bom-humor; pelo contrário, às vezes ela culmina em finais assustadores. Já a paródia apresenta necessariamente uma índole divertida. Outra distinção é que a paródia tem uma natureza essencialmente reprodutiva, enquanto a sátira não tem necessidade de adotar esta qualidade.

<sup>2</sup> A Diminuição se dá quando se reduz o tamanho ou a grandeza de algo, de forma a tornar a aparência ridícula ou fazer sobressair os defeitos criticados. Por exemplo, quando alguém, num discurso político, decide chamar "bando de garotos" aos membros de outro partido, usa a diminuição.

<sup>3</sup> A Inflação é quando se exagera, aumentando, algum aspecto da coisa satirizada. Tal como a diminuição, é uma forma de hipérbole (negativa no primeiro caso, positiva, no segundo). O exagero das dimensões de algo serve também para acentuar os defeitos daquilo que se pretende satirizar.

<sup>4</sup> A Justaposição se consiste quando se coloca ao mesmo nível coisas de importância desigual, de forma a rebaixar algumas, supostamente "elevadas" ao nível de outras consideradas menos nobres.

## 2.3 Ironia

A palavra **ironia** é derivada do latim *ironia*, que, por sua vez, tem origem no grego *eironeia*, que significa “perguntar fingindo não saber a resposta”, mas também pode significar “disfarce”, “dissimulação”.

A ironia é basicamente uma figura de linguagem “pela qual se diz o contrário do que se pensa, com intenção sarcástica” (CHERUBIM, 1989, p. 41). Ou seja, consiste no emprego de palavras ou expressões que manifestam o sentido oposto do seu significado literal. Por conseguinte, esse recurso linguístico, ao afirmar o contrário daquilo que se quer dizer ou do que se pensa, tende a produzir um humor sutil.

Por ser a arte de zombar de alguém, de denunciar, de criticar ou de censurar alguma coisa, a ironia procura valorizar algo, quando, na realidade, quer desvalorizar, ou vice-versa. Apesar disso, esse recurso não é apenas utilizado em relação a uma pessoa, mas também para fazer referência a uma situação ou acontecimento engraçado ou curioso.

A atitude irônica pode se dar a partir dos três mecanismos a seguir. A ironia oral, quando é dita uma coisa e se pretende expressar outra, percebe-se aí até mesmo a inclusão de um timbre de voz diferente para caracterizar melhor o ato. A ironia dramática, ou satírica, quando uma palavra ou uma ação coloca uma situação em jogo, como, por exemplo, no teatro, a plateia entende o significado, mas a personagem não. E a ironia de situação, que é a disparidade existente entre a intenção e o resultado da ação.

A ironia se difere do sarcasmo, já que este é considerado um tipo de ironia insultuosa e mais grave, com a finalidade de humilhar e zombar de algo ou alguém. A ironia, como dito, visa expressar algo que não significa necessariamente aquilo que a pessoa pensa. Mas, neste caso, também não tem por obrigação humilhar ou provocar comédia, como é o caso do sarcasmo.

## 2.4 Neologismo

“O neologismo pode se definir como uma unidade léxica de formação recente, a uma acepção nova de um termo já existente ou um termo emprestado há pouco tempo de um sistema linguístico estrangeiro.” (CABRÉ, 1993, p. 444). É um fenômeno linguístico que consiste na criação de uma palavra ou expressão nova, ou na atribuição de um novo sentido a uma palavra já existente. É uma nova palavra criada na língua, e geralmente surge quando o indivíduo quer se expressar, mas não encontra a palavra ideal. Como o falante nativo tem total domínio dos processos de formação de palavras, pois tem a língua internalizada, para ele é fácil criar uma nova palavra sem nem mesmo se dar conta de que está utilizando um dos processos existentes na língua, como a prefixação, a sufixação, a aglutinação ou a justaposição. A neologia existe porque a língua, por ser um elemento vivo, é passível de mudanças constantes que podem vir a ser determinantes.

Os neologismos podem surgir de um comportamento espontâneo, das relações entre as pessoas na linguagem natural<sup>5</sup> ou artificial<sup>6</sup>, como podem surgir também com um fim pejorativo – palavrões, gírias, ironias – ou para fins comunicativos simplesmente. Esse passa a ser parte do léxico da língua quando é dicionarizado e admitido na linguagem padrão. Isto acontece frequentemente, pois a língua se adapta ao uso que a comunidade linguística faz dela, e não o contrário. Da mesma forma, observa-se que há palavras que antigamente faziam parte do léxico da língua e que hoje são consideradas arcaísmos, pois deixaram de ser utilizadas.

---

<sup>5</sup> Um exemplo de linguagem natural é a conversação espontânea do cotidiano.

<sup>6</sup> Entende-se por linguagem artificial toda aquela que está inserida no meio virtual, sejam os bate-papos da internet, as redes sociais etc.

## 2.5 Paranomásia ou Trocadilho

A Paranomásia, conhecida popularmente como Trocadilho, é uma espécie de figura fônica que se baseia na aproximação de palavras semelhantes pelos sons, mas de sentidos diferentes. O que difere os dois termos é que o trocadilho faz um emprego cômico das palavras parônimas numa mesma frase, por vezes, uma delas elíptica, formando um jogo de palavras cujo sentido é trocado e dando margem a diversas interpretações, o que resulta numa graça.

Diz-se que o trocadilho já era usado no tempo de Homero (século VIII a.C.), e não passou despercebido por Platão em seus *Diálogos*, a Eurípides em seus dramas, nem aos poetas líricos do Barroco do século XVII.

Na maioria dos casos, os trocadilhos têm conotações humorísticas e, por isso, são largamente utilizados em discursos humorísticos e publicitários. O seu uso mais frequente ocorre na cacofonia, quando uma determinada palavra é pronunciada de forma a parecer outra, geralmente com intenção humorística, maliciosa, obscena e/ou grosseira. Há também outros tipos de trocadilhos: fonéticos, sintáticos e semânticos.

## 2.6 Nonsense

O substantivo inglês *Nonsense*<sup>7</sup>, formado pelo elemento de negação *non* e pelo termo *sense*, que significa “sentido”, refere-se ao “sem sentido”, ao “absurdo” ou ao “contrassenso”, sendo caracterizado pelas manifestações contrárias à lógica. É muito usual apontar como *nonsense* um discurso tolo, sem significado ou com pouco sentido.

Traçando sua origem histórica, a linguagem nonsense está presente nas mais diversas linguagens. No que concerne à literatura inglesa, vemos que o aparece sempre aliado à tradição oral e passa a integrar definitivamente a cultura popular da Idade Média e do Renascimento, como parte de festas de cunho carnavalesco e de outras festas religiosas. Nessa

---

<sup>7</sup> O vocábulo *nonsense* também pode designar uma conduta ou ação que é imprudente, insubordinada ou questionável.

mesma época, estava presente em outras manifestações artísticas: como no teatro, com a *Commedia Dell'Arte*. Fica claro que o nonsense esteve e está muito mais presente do que imaginamos. Nos tempos atuais, ao falar de humor nonsense, é bem comum vir à mente o trabalho do grupo de comediantes ingleses Monty Python. Apesar de serem posteriores à PRK-30, que abordarei nesse trabalho, o sexteto, que fez sucesso na década de 1970, foi um grande agente expansor da linguagem sem sentido, apostando em esquetes com diálogos sem nexos, cenas e ambientes sem ligações umas com as outras, levando o humor ao plano do inimaginável.

Nessa linguagem, o que se tem é a negação do senso, o rompimento com a ordem lógica que conhecemos, o surgimento de outra ordem, o rompimento com a expectativa. Esse tipo de humor é respaldado nas coisas absurdas, sem sentido, nos cenários fictícios ou demasiadamente elaborados. É muito apreciado porque permite fugir das normas estabelecidas, pensar de forma diferente do que está definido como aceitável e lógico.

Essa discussão remete à Pragmática Conversacional, teoria que aborda, entre outras coisas, a questão da intenção. Tal teoria considera a existência de princípios que governam a conversação. Formulados por Grice, o Princípio da Cooperação e as Máximas que o regem são:

“Faça com que sua contribuição conversacional esteja de acordo com o que se espera dela, no estágio em que ocorre, conforme o propósito e a direção da troca linguística em que estiver envolvido.” (GRICE, 1975, p. 45-46)

Máxima da quantidade: faça com que sua contribuição seja tão informativa quanto se espera (de acordo com os propósitos da troca linguística). Não torne sua contribuição mais informativa do que o esperado;

Máxima da qualidade: tente tornar sua contribuição verdadeira: não diga o que você acredita ser falso e não diga aquilo para o que lhe faltarem evidências;

Máxima da relação: seja relevante;

Máxima do modo: seja claro (evite a obscuridade da expressão; evite a ambiguidade; seja breve; seja sistemático). (GRICE, 1975, p. 45-46)

Entretanto, quando se instala o nonsense à primeira vista, o Princípio da Cooperação é violado, bem como suas máximas: não há evidências para o que se diz, o que se diz não está

relacionado à coisa alguma e não há clareza; pelo contrário, quase sempre o que impera é justamente a obscuridade. No entanto, o nonsense é uma possibilidade. É uma forma de engajamento no discurso, embora o seja pela via da reelaboração. Quanto à questão da intenção, esta também pode ser repensada e, na verdade, pode-se recuperar no estabelecimento do nonsense uma intenção: a da construção de um texto que produza um estranhamento por meio da negação do próprio sentido, intenção, de caráter marcante. A oposição, o desafio ao senso aparecem sempre e vêm acompanhados de um certo gosto: o nonsense, segundo Haughton, seria “um protesto contra a arbitrariedade da ordem e uma afirmação do prazer” (HAUGHTON, 1975, p. 8). O nonsense recupera nosso prazer antigo de brincar com as palavras e a lógica e, de uma maneira alegre, nos diz algo de nossa infelicidade diante da ordem costumeira. Segundo Lehmann, “quando se é criança, gosta-se muito da coisa sem sentido, e, como Freud mostrou depois, numa certa hora há que se abandonar essas coisas sem sentido para avançar. Com a arte, surge a possibilidade de se retomar, de algum modo, esse sem sentido” (LEHMANN, 2003 p. 3). Assim, manifestado em algum tipo de arte, o nonsense, com sua aparência cômica, mexe com as coisas sérias de nossas vidas – desejo e morte, identidade e autoridade, linguagem e significado, divertimento e jogos. Em outras palavras, o nonsense é contra a ordem ao constituir o impossível por meio do lúdico. Graças ao nonsense, o sem sentido passa a ter sentido, criando, dessa forma, um novo sentido, uma nova realidade, e assim a vida incorpora o absurdo por meio do humor. O jogo do sentido e não sentido existe porque o paradoxo assim o permite.

### 3. Antecedentes históricos: uma breve história do rádio

Nesta seção farei uma breve introdução da história do rádio, e em seguida abordarei o humor muito utilizado nos programas radiofônicos como uma maneira de atrair e prender a atenção dos espectadores.

O rádio surgiu a partir do desenvolvimento da telegrafia sem fio e da radiocomunicação, sendo fundamental para a diminuição da barreira da distância para a comunicação. No entanto, a história da criação radiofônica, assim como a história de boa parte das grandes criações da humanidade, é envolta em diversas polêmicas, não havendo uma unanimidade em relação aos seus verdadeiros criadores, datas e patentes.

A literatura brasileira relata que, no Brasil, entre 1893 e 1894, o padre e também cientista Landell de Moura realizou transmissões da Telegrafia sem fio. Desse modo, Moura é considerado um dos vários “pais” do rádio, nesse caso, o pai brasileiro desse meio de comunicação. Foi pioneiro na transmissão da voz humana sem fio (radioemissão e telefonia por rádio), antes mesmo que outros inventores tivessem transmitido sinais de telegrafia por rádio.

De acordo com alguns autores, a tecnologia que proporcionou o surgimento do rádio foi desenvolvida pelo cientista italiano Guglielmo Marconi, inventor do primeiro sistema para telégrafos sem fios. A transmissão teria sido realizada, em 1899, no Canal da Mancha.

A invenção do rádio é creditada ao inventor italiano, nascido em 1874, na cidade de Bolonha. Desde menino demonstrando interesse pela Física e Eletricidade, Marconi foi o primeiro a dar explicação prática aos resultados das experiências de laboratório anteriormente realizadas por Heinrich Hertz e Augusto Righi. Pelos resultados dos estudos de Hertz, Marconi concluiu que tais ondas poderiam transmitir mensagens, e, assim, em 1895, fez suas primeiras experiências, com aparelhos rudimentares, na casa de campo de seu pai. Conseguiu fazer chegar alguns impulsos elétricos a mais de um quilômetro de distância. (RODRIGUES, 2011)

Na mesma época, o austríaco, naturalizado norte-americano, Nikola Tesla também realizava seus estudos e os patenteou. Em 1943, a Suprema Corte Norte-americana considerou Tesla o

inventor do rádio. Já no Canadá, Reginald Aubrey Fessenden é reconhecido como o precursor do rádio e o primeiro a transmitir o som da voz humana sem fios.

No Brasil, a Westinghouse fez a primeira transmissão radiofônica oficial em 1922. Estrategicamente no centenário de independência, o Presidente na época, Epitácio Pessoa, fez sua inauguração.

Quando, por interesses econômicos de expansão de mercado e por demanda da Repartição Geral dos Telégrafos para serviços telegráficos, a Westinghouse se propôs a fazer uma demonstração do seu aparato de transmissão, instalando a estação transmissora de 500 w e enviando para isso seu engenheiro, o senhor N. H. Slaughter e seus assistentes Black e Bair, que montaram no alto do Corcovado no Rio de Janeiro, a primeira estação de radiotelegrafia do Brasil em colaboração com a Light e com a Cia. Telefônica. Essa estação teve receptores alto-falantes colocados estrategicamente nos recintos da exposição do centenário de independência, pelos quais os visitantes puderam ouvir o pronunciamento do Presidente Epitácio Pessoa que a inaugurou. Esses receptores em forma de corneta propiciaram ainda a audição da canção “O aventureiro, da obra, O Guarani”, de Carlos Gomes (FEDERICO, 1982, p. 33).

Logo nos primórdios de sua criação, as rádios brasileiras funcionavam de maneira bem improvisada e não geravam lucros. Com o fim do amadorismo, a propaganda, que foi a principal fonte de renda, passou a ser parte importante na constituição da programação radiofônica, e logo prosperaram programas de grande repercussão nacional, surgindo, então, os jornais, os programas de auditório, programas de entretenimento, musicais, radionovelas e os programas de humor. Na década de 1950, o rádio viveu seu apogeu, porém a chegada da televisão, trazida por Assis Chateaubriand, provocou muitas mudanças na forma de fazer rádio. Paulatinamente as produções radiofônicas perderam profissionais para o novo meio de comunicação. A Voz do Brasil tornou-se obrigatória e o horário de maior lucro das rádios tem de obrigatoriamente ser cedido ao governo brasileiro.

Muitos defendiam que a radiodifusão acabaria graças à televisão, mas na realidade o que houve foi uma transformação na maneira de fazer rádio. Surgiram as emissoras FM e o foco do rádio mudou para tocadora de músicas; já as emissoras AM popularizaram-se por oferecer informação, esporte e cultura. Com o desenvolvimento tecnológico, os satélites permitiram levar as ondas sonoras com maior qualidade a um território maior.



Atualmente, a discussão gira em torno das Web Rádios que, ligadas diretamente a internet, trazem a imagem ao rádio e modificam, mais uma vez, todos os conceitos que definem o que é o fazer radiofônico. No entanto, é a prova de que o veículo de comunicação tende a modificar-se e sobreviver às novas tecnologias, independentemente da plataforma utilizada.

### 3.1 O Humor no Rádio

O gênero humorístico é muito utilizado nos meios de comunicação com a incumbência de assegurar a audiência da emissora de uma forma “leve”, com mensagens de fácil compreensão que sejam acessíveis a todos. Desde os primórdios da era radiofônica, o humor sempre esteve presente, mas foi a partir da década de 1930<sup>8</sup> que as emissoras, agora profissionais, passaram a investir no gênero. Nessa época, o rádio começou a se popularizar entre as classes mais baixas e a ganhar status.

Segundo Pereira, C.A.M e Miranda, há três eixos básicos que definem os programas de humor na TV:

“Sátira ou humor político que parodia diferentes aspectos do momento político nacional ou internacional; o pastelão que parodia a própria televisão, desmontando seu universo e realidade/irrealidade e o humor malicioso e picante que mexe com a sexualidade do telespectador.” (PEREIRA, C.A.M, MIRANDA, 1983 p. 21)

Sobre o formato tradicional dos humorísticos, Marcondes Filho, recorrendo às pesquisas de Sigmund Freud, lembra que o humor se caracteriza pela forma e pelo conteúdo (FILHO, 2000, p. 63-68). No que se refere ao conteúdo das piadas, formato básico dos programas estruturados em esquetes, Freud as diferencia em dois grupos: inocentes e tendenciosas. As inocentes transformam o adulto em criança; as tendenciosas, por sua vez, provocam prazeres ao abrandar os controles morais. No primeiro grupo, encontram-se esquetes de caráter lúdico, que, quando se aproximam da realidade, chegam ao máximo perto dos comportamentos sociais, familiares etc. – sendo muitas delas voltadas para o público infantil. O segundo grupo,

---

<sup>8</sup> Neste período surgiram também os locutores e programadores, e ainda os primeiros programas humorísticos periódicos.

tipicamente adulto, inclui piadas com conteúdo sexual, político, de segregação de minorias (negros, nordestinos, homossexuais etc.). Outro tipo de humor que atualmente predomina na televisão, na forma inocente ou tendenciosa, é aquele que satiriza os próprios conteúdos televisivos.

No rádio, são percebidas situações similares, os programas humorísticos no meio radiofônico tendem a fazer uma espécie de releitura dos acontecimentos rotineiros ou que marcam algum momento específico, de forma satirizada. Obviamente, os programas televisivos têm seu modelo embasado nos padrões vindos do Rádio, já que este foi o primeiro meio a chegar ao país e a atingir a massa.

Fazendo uma breve comparação dos programas humorísticos mais recentes com os mais antigos, os primeiros tendem a fazer uma crítica social destes acontecimentos de uma forma não tão objetiva e clara como faziam os antigos programas humorísticos da Rádio Brasil, como o “PRK-30”, “Disse-me-disse”, “Cavando Votos”, os quais eram mais objetivos em suas críticas acerca do sistema de governo e da sociedade da época.

Os humorísticos modernos baseiam-se, na maioria das vezes, em pequenos quadros que são distribuídos ao longo da programação da emissora. Alguns acabam conseguindo um notável conhecimento e passam a se tornar programas mais extensos, como, por exemplo, o “Café com Bobagem”<sup>9</sup>. Para Damaceno e Nishizawa, os programas de humor tornam-se uma espécie de válvula de escape do estresse cotidiano, como afirmam:

“O ouvinte ri do outro (o personagem da piada), o que o faz sentir-se melhor. ‘Rindo do outro em situação pior que a minha, me faz ter a impressão de que não estou mal’. O dilema dos atuais programas de humor é saber a partir de que ponto o humor deixa de ser crítica social e passa a ser mero entretenimento, sem cair no grotesco e escatológico que assola os meios de comunicação.” (DAMACENO e NISHIZAWA, p. 4-5)

Para Daniel Filho (2001, p. 41), “o espetáculo brasileiro de humor mais tradicional é o chamado teatro de revista (...), feito de números musicais e esquetes cômicos”. Esse tipo de manifestação artística é, de certo modo, herança das comédias populares da Europa, que,

---

<sup>9</sup> Grupo de cinco humoristas iniciado na década de 1980 que se apresenta em diversos programas de TV e rádio.

quando chegaram ao Brasil, passaram por um processo de miscigenação no contato com diferentes culturas e evoluíram com a consolidação de novos sistemas de comunicação e constantes incorporações de inovações tecnológicas. Em pouco tempo, as combinações de pequenos esquetes e números musicais do Teatro de Revista passaram a ser utilizadas pelo rádio:

O rádio operou uma separação entre os esquetes cômicos e os números musicais, criando programas específicos para uns e outros. Criaram-se, por um lado, programas estritamente musicais e, por outro, programas de humor, que se renovavam semanalmente, mantendo, porém, os mesmos personagens com as mesmas características, cada um com seu bordão (FILHO, 2001 p. 41-42).

Com sua temática marcada pelo constante apelo à sensualidade e pela sátira político-social, o Teatro de Revista teve uma notável contribuição para os programas humorísticos antigos do rádio, já que os temas como política e os costumes da sociedade, principalmente a elite, eram os preferidos dos humoristas.

“Há de se convir que o Brasil sempre foi um país que dá margem à muita gozação... Os próprios políticos, às vezes, fazem coisas que por si só já são uma piada. Tudo isso aliado ao bom humor e criatividade dos humoristas, fizeram e fazem sucesso de muitos programas de humor no rádio, na TV nos jornais e revistas através das charges e dos quadrinhos.” (DAMACENO e NISHIZAWA, p. 5)

As raízes do humor estão nos primeiros tempos do rádio, quando a encenação de esquetes rápidos reunia dois ou três atores, resultando sempre em um final engraçado. Muitos esquetes eram como anedotas radiofonizadas. Era uma maneira inteligente de chamar a atenção do público para uma nova forma de interpretar, fugindo à linguagem teatral.

Na década de 1930 foi quando surgiram os primeiros programas humorísticos. Nesse período, começaram a ser criados programas que exploravam o humor compondo quadros que se alternavam com números musicais. Em 1934, foi criado o programa “*A cascatinha do Genaro*”, apresentado por Gino Cortopassi<sup>10</sup>, o qual dava vida ao personagem Zé Fidellis, era transmitido pela rádio São Paulo. No Rio de Janeiro, um humorístico que foi um dos pioneiros

---

<sup>10</sup> Gino Cortopassi, mais conhecido pelo pseudônimo de Zé Fidélis, nascido em 1910 em São Paulo, foi um cantor, compositor, radialista, humorista e um dos pioneiros do humor radiofônico brasileiro.

do rádio era escrito por Renato Murce e se chamava “*Piadas do Manduca*”<sup>11</sup>. Outros programas, como “*As aventuras de Nhô Tônico*”, “*As aventuras da Vila Arrelia*”, “*Chiquinho, Chicote e Chicória*” e ainda a “*Escolinha de Dona Olinda*”, apresentados por Vittal Fernandes da Silva<sup>12</sup>, fizeram grande sucesso e tinham como característica atrair o público com um humor simples que falava do cotidiano e do modo de ser paulistano, sem apelação ou exploração de termos e expressões grotescas. Na Rádio Nacional, havia o programa “*Balança mais não cai*”<sup>13</sup>, que se passava em um edifício no qual vários personagens interagem, era sucesso de público e crítica; e o “PRK- 30”, um programa voltado a fazer humor e zombaria dos próprios programas de rádio do momento. No decorrer da década de 1940, o Estado Novo limitou a criação humorística no rádio, que tinha como principal foco a sátira política e o deboche de fatos e pessoas envolvidas no meio político. Mas com criatividade, os humoristas conseguiram burlar a censura fazendo críticas e deboches mais sutis. Quando Getúlio Vargas caiu, este acontecimento foi um prato cheio para as piadas dos programas de humor. O próprio Getúlio era personagem digno de muitas zombarias, como a criação de José Lousada, o “Zé da Roça”, do programa da Rádio Nacional “Disse-me-disse”. Em 1942, surgem lendas do humor radiofônico, como Chico Anísio e Renato Murce. “*O Cassino do Chacrinha*”, programa de Chico Anísio e Renato Murce, fez com que multidões se encantassem com o humor debochado do apresentador, e, mais tarde, acabou indo para a televisão.

---

<sup>11</sup> “Piadas do Manduca” era uma escolinha de adultos e crianças. Ficou no ar durante 25 anos, obtendo os primeiros lugares junto ao Ibope. Ia ao ar aos domingos, às 20h30. Antes de ser nomeado “Piadas do Manduca”, o programa se intitulava como “Cenas Escolares”, porém teve problemas com a censura durante o Estado Novo de Getúlio Vargas.

<sup>12</sup> Vittal Fernandes da Silva, conhecido como Nhô Totico, foi um dos maiores nomes individuais do humor radiofônico. Durante cinquenta anos de carreira, esbanjou talento com os seus roteiros.

<sup>13</sup> Programa humorístico criado por Max Nunes e Paulo Gracindo na Rádio Nacional, em 1952.

### 3.2 O PRK-30: um humorístico de sucesso



“Meus estimados admiradores, boa-noite. A voz que vocês estão tendo o prazer de ouvir neste momento é a voz penicilínica, veludosa e afiambrada do maior espícler da presente atualidade: Otelo Trigueiro. Tanques! Tanques! Tanque iú vira e mexe”.<sup>14</sup>

Um dos maiores sucessos do humor no Rádio brasileiro foi o programa dos comediantes Lauro Borges e Castro Barbosa, o PRK-30. Surgido em 19 de outubro de 1944 na antiga rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro.

O programa teve sua origem no programa PRK-20, da Rádio Clube do Rio de Janeiro, com os mesmos apresentadores. Lauro Borges recebeu um convite irrecusável para se mudar para a rádio Mayrink Veiga, e lá criou a PRK-30, segundo ele, com 10 mega-hertz a mais de potência que a anterior. Castro Barbosa só iria para a Rádio Mayrink Veiga em 16 de abril de 1945, na 25ª edição do programa, porque estava preso ao contrato com a Rádio Clube. Enquanto Castro Barbosa permanecia na Rádio Clube, o ator Pinto Filho assumia seu posto com o personagem Chouriço de Moraes.

---

<sup>14</sup> Essa foi a primeira abertura do programa PRK-30, em 19 de outubro de 1944.

O programa passava para o ouvinte a ideia de uma “rádio pirata” que entrava no ar em cima do prefixo da Rádio Nacional, satirizando tudo que acontecia no Rádio da época. Segundo os apresentadores, era um programa “só para homens, mulheres e crianças de ambos os sexos”, era escrito por Lauro Borges e apresentado por ele e Castro Barbosa. No ar, eram apresentadas notícias de comédicos correspondentes internacionais, cantores internacionais, calouros, declamadores, caipiras, que também contavam piadas e faziam trocadilhos, sendo todos protagonizados pelos dois humoristas, coisa que boa parte do público não acreditava que fosse possível.

“Poucos acreditavam que PRK-30 pudesse ter apenas dois intérpretes, e ninguém sabia que Lauro Borges, responsável pelo script, forjava suas criaturas a partir de meras impressões cotidianas: um rapazinho negro contumaz em escrever poemas de amor às moças de rua inspirou a figura de ‘Otelo Trigueiro’ e as folias poéticas do Boa-Noite; um português do bar da esquina, gordo e bigodudo, serviu de modelo para o ‘Megatério’; uma vizinha portuguesa metida a entoar fados e que lhe castigava a paciência implorando por uma chance no rádio deu origem à ‘Maria Joaquina Dobradiça da Porta Baixa’.” (PERDIGÃO, 2003 p. 63)

Alguns exemplos dos personagens são: Megatério Nababo d’Alicerce (Castro), um português que se orgulhava de “falar inglês em vários idiomas”, e Otelo Trigueiro (Lauro), “a voz onde as abelhas se inspiram para fazer o mel”, que fala para o “deleite condensado das morenas inequívocas, das louras inelutáveis e até das morenas ferruginosas. Para todas aquelas que estão me ouvindo, meus sinceros parabéns!”



As radionovelas que faziam grande sucesso na época – assim como os noticiários, publicidades, programas de calouros e esportivos – não escaparam das sátiras e paródias dos dois, e então a PRK-30 colocava no ar novelas como: “Só morra em Godoma”, que tinha os personagens: Romeu de Pontapelier, tio de uma sobrinha; Amaro, primo de Rosa; Rosa, prima de Amaro; Alice, filha de um vizinho da esquerda; Dona Esquerda, vizinha do pai de Alice; Dona Moema, esposa do doutor Valério, já falecido e, portanto, viúva. O auge do programa se deu com sua transferência para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, então a emissora mais popular do rádio brasileiro sendo saudado com entusiasmo pela imprensa, ganhando cotação máxima de cinco estrelas por vários veículos midiáticos da época. A empatia do público só crescia a cada edição, elevando os índices de audiência em até 52,5%. O público fazia filas para disputar um lugar no auditório para assistir os comediantes. A mudança do programa para a Rádio Nacional teve ganhos positivos para os dois lados: tanto para o programa e os humoristas que estavam em uma grande emissora como para a Rádio Nacional que tinha Segundo Perdigão (2003, p. 66), o programa “dispondo de mais recursos técnicos e vastas audiências, desfrutou de sua plenitude durante quatro anos (1946-1950)”. Esse autor resume as principais características do programa:

Ao modo de autocrítica do próprio veículo que a sustenta – uma “estação de rádio” dentro do rádio, desmitificando programações e valores – apresenta-se sua mais famosa criação no ponto de partida. Paródias de números “jornalísticos”, “publicitários”, “dramáticos”, “musicais” ou “poéticos” compõem esse arranjo formal. (...)

A utopia da PRK-30 acha-se calcada na desorganização imprevisível do mundo, na desarrumação do sistema de pensamento estabelecido. (...) Apurada tecnicidade oculta-se por trás da aparente folia caótica: o léxico do programa chega a constituir um dialeto próprio, um discurso oral saturado de maneirismos vocais e traços fonológicos surpreendentes pelo mais radical desrespeito às enunciações linguísticas – seja por simples vulgarismo, seja por formas híbridas, seja pela deturpação do vernáculo e da sintaxe. (...)

A uma análise mais acurada, percebe-se o quanto PRK-30 associa a alegria traduzida pelo riso a sentimentos de desdém por personagens “inferiores”, “indignos”, “deformados”, “feios”, que sofrem de fraqueza ou debilidade desprezíveis (PERDIGÃO, 2003, p. 125-127).

O sucesso do PRK 30 foi um resultado da experiência acumulada por ambos em programas anteriores ao PRK-30. Lauro Borges já tinha feito fama em dois outros programas de humor.

Eram eles “*A Buzina*” e “*Cenas Escolares*” – mais tarde batizado de “*Piadas do Manduca*”, devido a problemas com a censura – e Castro Barbosa fazia o mesmo “português” da PRK-30 em outros programas. Os dois conheceram-se no lendário “*Programa Casê*” e foi Renato Murce quem teve a ideia de reuni-los pela primeira vez no programa “*A Hora Sorrindo*”. Estiveram também nos programas humorísticos “*Variiedades Esso*”, “*Programa Colgate-Palmolive*”, “*Clube do Lero-Lero*”, mas, sobretudo, “*PRV-8*”, “*RaioX*” e “*PRK-20*”, esboços da futura “*PRK-30*” - quando só então Castro Barbosa assumiu o seu nome real.

Os dois humoristas exploravam um tipo de humor leve, um nonsense imaginário tangido em uma inocência e uma imprevisibilidade que era acessível a qualquer pessoa. Eram reconhecidos pela capacidade de alternar precisamente timbres, sotaques e estilos diferentes de linguagem. Megatério Nababo, o apresentador desinformado, com seu forte sotaque português, emitindo opiniões equivocadas sobre todos os assuntos. Otelo Trigueiro, o locutor sedutor, com voz extremamente sensual e com o vasto repertório de clichês românticos.



#### 4. Uma análise sobre o humor da PRK-30

O humor do PRK-30 fez grande sucesso na época, sendo descrito como um “trabalho de demolição dos processos vulgares de que é bastante frequente nosso meio para fazer *broadcasting*: a terrível confusão de anúncios, o entusiasmo mercenário na adjetivação dos produtos, (...) Lauro o faz sem apelar para a grosseria, sem perder a sua dignidade de homem educado”<sup>15</sup>. O humorista parecia estar atento a esse aspecto, ficando seu programa conhecido como dono de um humor que não era “vulgar”. Nas transmissões do programa, Lauro e Castro exploravam o avesso das coisas. Eram reis do trocadilho tolo e da adjetivação furiosa. Não faziam graça do que era dito, mas de como era dito. Nesta seção farei um estudo dos recursos cômicos presentes no humorístico, utilizando alguns scripts dos esquetes do programa PRK-30 para enfatizar a análise.

Diversos fatores são essenciais para obter êxito em fazer comédia. Não somente um roteiro bem escrito é suficiente para se ter um bom resultado, mas cabe também aos atores/humoristas estarem bem-dispostos e serem atenciosos com o ritmo da cena para criar uma atmosfera cômica, como o próprio humorista Lauro Borges afirmava:

“O humor no rádio exige especial habilidade na apresentação das piadas, mantendo-se, sobretudo, o ritmo necessário para atingirmos o efeito desejado. Às vezes uma frase dita apressadamente, ou, ao contrário, retardada, a vivacidade da exposição ou a lentidão intencional, os recursos, enfim, que um bom intérprete conhece, podem valorizar extraordinariamente uma piada. A inabilidade para dosar essas coisas pode deitar tudo a perder.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Matéria publicada em O Globo em 21/10/1944, apud Perdigão, 2003, p. 64.

<sup>16</sup> Lauro Borges, in A Noite, 22 de julho de 1949, apud Perdigão, 2003, p.131.

O programa de Lauro Borges e Castro Barbosa continha um roteiro típico: o personagem Megatério Nababo d'Alicerce<sup>17</sup>, com um forte sotaque português, anunciava, em um emaranhado de trocadilhos, o prefixo musical do programa, completamente desafinado e "executado com a coragem habitual por uma descongestionante orquestra de violinos de vara e trombones de corda". Mas não demora para logo interromper a desajeitada banda com um: "Chega! Não precisa caprichar tanto!". E elogia a valsa que acabaram de tocar, "em compasso de ópera, ritmo de conga e marcação de bugre-bugre". Os quadros eram separados por uma "gongada", e podiam durar alguns segundos ou nem mesmo serem transmitidos quando, após o enunciado, mudava-se de assunto.

Otelo Tigueiro<sup>18</sup> personificava o brasileiro malandro, dono de uma "voz suave e quase destituída de gosma", sedutora, com um vasto repertório de clichês românticos, era extremamente apaixonado pela própria voz que não dá a menor importância ao conteúdo do texto que lê, satirizando a exigência da época, que pedia locutores com vozes "aveludada". Tamanho era seu egocentrismo e tão maravilhado ficava pelos sons emitidos que esquecia, ou não dava a menor importância para o texto que lia. No início do programa ele era precedido por uma apresentação elogiosa de Megatério abrindo brechas para que iniciasse sua participação com falas que enalteciam sua voz. O final, encarregado do "boa-noite" da rádio, um momento de reflexão filosófica e poética sobre o dia que se encerrava e a paz que se instalava no início da madrugada. Este era o momento ideal para o derramamento de sua voz que sublinhava e superava as "intenções líricas" do texto que o "redator" lhe entregava para ler. O clima do programa era mantido por um desvio constante da lógica cotidiana.

Ao longo do programa, os humoristas transmitiam novelas com enredo e personagens absurdos, inspirados em sucessos da época – como O Sombra e Jerônimo, o herói do sertão –, shows de calouros, locuções desportivas, apresentações de cantores internacionais e também eram veiculadas "*as mais avariadas notícias de todas as partes do mundo e adjacências*". Megatério, "*o único locutor que já mordeu a língua mais de dez vezes sem ter tido hidrofobia e que sabia falar inglês em vários idiomas*", sempre dava opiniões equivocadas acerca dos assuntos, e as interrupções na locução eram comuns, principalmente se um dos dois queria destacar os erros do outro. Algumas vezes, os dois ficavam grande parte do programa debatendo sobre a falta de profissionalismo.

---

<sup>17</sup> Megatério Nababo d'Alicerce era um dos personagens incorporado por Castro Barbosa, na PRK-30.

<sup>18</sup> Otelo Trigueiro era um dos personagens feito por Lauro Borges, na PRK-30.

O humor da PRK-30 tinha, entre suas preocupações, o estabelecimento ou a criação de uma identidade nacional e a crítica da invasão estrangeira, especialmente a norte-americana. Os “cursos imaginários” constantes na programação da emissora clandestina desvendavam uma posição clara frente aos problemas da política cultural brasileira. O quadro “*Aprenda a falar português*” transmitia lições de gramática portuguesa na voz de um professor alemão. É o próprio Megatério Nababo que explica ao anunciar o quadro: “*já que no Brasil o artigo estrangeiro é mais bem recebido que o nacional, contratou-se um professor alemão para ministrar as aulas*”. Otelo Trigueiro constantemente utilizava em seus discursos palavras em inglês e francês “macarrônico”<sup>19</sup> para gerar um ar de superioridade e intelectualidade, como no exemplo abaixo:

“OTELO TRIGUEIRO: Meus estimados admiradores, boa noite. A voz que vocês estão tendo o prazer de ouvir neste momento é a voz penicilínica, veludosa e afiambrada do maior espícler da presente atualidade: Otelo Trigueiro. (Palmas) (Agradecendo) **Tanques! Tanques! Tanques iú vira e mexe.** Iniciando hoje o princípio do início de uma nova fase, a PRK-30 vai trazer ao seu microfole famoso astros e ostras de primeira, segunda e até terceira grandeza. Será, como se diz, cinematofolgraficamente falando, um troiler das nossas futuras irradiações. **Umbigo pareide**, como dizem os franceses. Inicialmente, vamos ouvir a nossa e afinadíssima orquestra regional de cordas, composta de mais de 120 cabeças... de músicos, executando sobre a regência do maestro Vilas Cabras, o nosso novo prefixo. Maestro, faz favor.”<sup>20</sup>

Quanto às técnicas de comicidade, nos roteiros escritos por Lauro Borges, eram utilizadas algumas estratégias humorísticas: a paródia da língua clássica – o humor verbal/dialetal –, a paródia da linguagem do rádio – metalinguagem –, e a paródia do conhecimento lógico racional – a lógica do absurdo. A paródia da língua clássica é uma sátira da língua dos relatórios e dos discursos das academias e das escolas. É uma atitude popular contra a afetação e a pompa da língua das elites. Esse humor dialetal assumiu vários formatos no Brasil, como, por exemplo, o caipira, o macarrônico – e o malandro – fortemente marcado pela mixagem dos diferentes grupos étnicos que produzem a cultura popular.

---

<sup>19</sup> O macarrônico consiste na mixagem do português brasileiro com a língua dos imigrantes estrangeiros, inclusive com o português de Portugal.

<sup>20</sup> Script do programa de estreia, em 19 de outubro de 1944, pela rádio Mayrink Veiga, apud Perdigão, 2003, p.145.

Nesse trecho há alguns exemplos do macarrônico, ao dizer “Tanques! Tanques iú vira e mexe” o personagem se referia “Thanks! Thank you very much”.

Com total desrespeito às normas linguísticas, era na sátira à linguagem poética erudita que o PRK-30 conseguia concomitantemente ironizar os literatos esnobes da época – período no qual a literatura ainda era o sinônimo de cultura – e os locutores de rádio encantados com o poder de sedução de suas próprias vozes. Otelo Trigueiro era uma forma engenhosa de debochar do comportamento egocêntrico desses locutores. No início do programa ele é precedido por uma apresentação elogiosa de Megatério abrindo brechas para que inicie sua participação com elogios que enaltecem as ‘qualidades’ da sua voz. Abaixo, há alguns momentos da exímia atuação de Otelo Trigueiro:

(1)

MEGATÉRIO NABABO: “E agora o famoso da famosa PRK-30, o ‘famoso’ ‘spriker’ que ‘emprolga’ a massa ‘encrefálica’ da cabeça dos nossos ouvintes. Com a palavra, o maior locutor que já apareceu debaixo da abóbada celeste desse mundo. Ao ‘microinfame’, Otelo Trigueiro (...)

OTELO TRIGUEIRO: “Tanque you, tanque you mai friendes e minhas friendas, gud náite. Parabéns a todos que estão aqui tendo o sublime prazer de ouvir a minha voz. Aliás, há quem diga que a minha voz é um bilhete inteiro de cinco milhões de cruzeiros. Premiado. Outros, como eu, acham pouco. Mas de qualquer maneira o fato é que vocês tiram a sorte grande todas às vezes que eu começo a falar para os seus ouvidos”.

Caricaturando os clichês da radiofonia, de maneira sarcástica Megatério faz uma breve introdução sobre o Famoso ‘spriker’ Otelo Trigueiro, que logo em sua fala, demonstra toda sua “pompa”, fazendo autoelogios e demonstrando grande confiança à própria voz de uma forma desengonçada, utilizando sempre seu inglês macarrônico, para satirizar o comportamento egóico dos locutores de rádio. É no boa-noite de encerramento do programa que Lauro Borges abusa da sátira, fazendo Otelo exagerar de seu “dom” de eloquência, apelando constantemente para o tom melancólico e meloso que sugere uma sensibilidade romântica dotada de grande “profundidade poética”:

(2)

MEGATÉRIO NABABO: “E agora chegou a hora sublimemente poética, a hora que o ‘speakler’ de olhar fatal vai dizer seu boa-noite pra vocês. ‘Oivamalo!’”

OTELO TRIGUEIRO: “Já é noite queridas fãzocas. Vocês não acreditam? Vão espiar lá fora! Eu espero. A sombra já desceu sobre a ‘abóbora’ celeste. E vocês xuxuzinhos, terão que ir nanar, terão que ir ‘mimir’ daqui a pouco. Quem me dera poder roubar-lhes um beijo agora, para mais tarde ir ‘repolho’ na ‘alface’ delicada dos seus ‘rostros’. Neste momento ‘agrião’ de aparecer lágrimas nos seus olhos. *(Com voz próxima do choro)* Mas, por que chorais? O que ‘couve’? Se é por saudades minha eu digo como o poeta ‘nabo’ litano, Pepino Rabanete, dizia naquele trecho da ópera “Los Quiabos”: Tomate questo cuore ‘espinafrati’ la alma mia, ma não chorate piu ó ‘chicória’ ingrata... ‘Salsa’ manolita, o ‘spikler’ ‘batata’ vai se despedir de vocês a até a roupa de ‘brim gela’ no meu corpo, de tanta saudade. Aqui termina mais um dia de ‘bertalha’. Brócolis et asparagus aipinis mandiocat ests. Adiós ‘cenoritas’. Adiós”.

MEGATÉRIO NABABO: (Intervindo) “Esse diabo de boa-noite de hoje mais parece um cozido à espanhola”.

Ou um ‘boa-noite’ no qual a arrogância chega às raias do inexprimível:

(3)

OTELO TRIGUEIRO: “Pálidas falenas que me ouvis. Com o olhar ‘languido’ e suavemente ‘desbruçado’ nas ‘parapelbras’ desses olhos misteriosos e enigmáticos como um ‘logogrifo’ ‘indechifrável’. Lindas morenas, lépidas, lívidas, líricas e de olheiras lilases nos olhos sem colírio. Louras de cabeças lantejouladas, e de faces róseas de cor apitangada. Encha-me de abelhas douradas...”

MEGATÉRIO NABABO: (interrompendo) “Um momento, um momento! Otelo, o redator do teu boa-noite acaba de telefonar para dizer que onde você leu ‘encham-me de abelhas’ é ‘enxame de abelhas’.

OTELO TRIGUEIRO: Telefonou, é?

MEGATÉRIO NABABO: É!

OTELO TRIGUEIRO: Pra mim é indiferente, né!

MEGATÉRIO NABABO: É, aqui a gente amarra o dono à vontade do burro!

OTELO TRIGUEIRO: Quer dizer então que é... (voltando a ler melosamente) Enxame de abelhas douradas que num, incansável lambor, vives em busca do mel da minha

doce voz. Da minha voz capaz de ‘magnetizá-las’, como uma cabra ‘magnetiza’ um sapo.

MEGATÉRIO NABABO: Epa! Cabra ‘magnetiza’ sapo?

OTELLO TRIGUEIRO: Ô rapaz, não amole! Eu não disse cabra, eu disse cobra! Vá plantar batata! (Voltando ao tom meloso). Queridas fãzoquinhas, chegou o momento de meu embriagador, leguminoso e letárgico boa-noite! E para vocês ‘le moment de blue air est arrivé!’ Boa noite queridas (a voz cada vez mais melosa). Ciao Belas, salute fidemaschi, adiós muchachas compañeras de mi vida...”

Percebe-se que os jogos cômicos usuais se constituem em curiosos exemplos de trocadilhos utilizados pela dupla para compor o ato de satirizar/ironizar. É instigante ver a organicidade e a plasticidade que os humoristas utilizavam essas figuras de linguagem, fomentando a curiosidade e o riso do público com essas brincadeiras linguísticas. No esquete (2), Otelo faz o uso de nomes de legumes e verduras para gerar uma comicidade na fala do locutor galanteador. A maneira como faz esse discurso, com muita naturalidade e ritmo, é o que torna esse discurso, um tanto tolo e sem nexos, em um gerador de riso.

Em (3), o locutor confere qualidades líricas até as morenas, como forma de não perder o efeito sonoro da aliteração “L”, em uma tentativa de poetizar o texto declarado, e acaba, até mesmo, por aproximar-se das conquistas dos vanguardistas literários, como James Joyce, ao criar, involuntariamente devido sua pronúncia arrevesada, a “palavra-valise”<sup>21</sup> ‘magnetizar’ – uma junção fonética que mescla o sentido de ‘magnetizar com o de eletrizar – e o trocadilho “Nabolitano”, em (2) – misturando o substantivo “Nabo” com o sufixo “litano” fazendo uma alusão à “napolitano”, oriundo de Nápoles. E mudando o tom de voz, mostra seu lado cafajuste quando manda o companheiro, que o corrigiu, ‘ir plantar batatas’ para finalizar demonstrando toda sua cultura em um ‘poliglotismo’ rasteiro de quem teve contato com outras línguas apenas através de títulos ou trechos conhecidos de canções. Por meio desses procedimentos o PRK-30 construía uma crítica simultânea e ambígua – como toda paródia –,

---

<sup>21</sup> Uma palavra-valise é um tipo de neologismo, sendo formada pela união de pedaços de duas outras palavras existentes na língua. Geralmente se usa o início de uma palavra e o final da outra palavra, ou seja, uma perde sua parte final, e a outra perde a parte inicial. Muito utilizada na literatura por escritores afeitos ao neologismo como Guimarães Rosa, Lewis Carrol, James Joyce. Geralmente essas palavras não possuem sentido próprio, no entanto, com a continuação da leitura, esses segmentos de significado recuperados a partir de palavras que jamais fazem sentido plenamente, revelam-se, na verdade, não vazios de sentido, mas incrivelmente plenos dele, e carregam informações que dialogam entre si. A terminologia dada a essa técnica é variada – trocadilho, palavra-valise, ideograma – mas o efeito é invariavelmente o mesmo.

mas acima de tudo alegre, ao ambiente cultural da sua época sem perdoar a cabotinagem dos profissionais do rádio.

Segundo Bardon, uma das vertentes teóricas sobre o humor é a “Teoria da Superioridade”, a qual diz que o humor advém da inferioridade daquele de quem nós rimos e da consequente superioridade que sentimos em relação a essa pessoa. No entanto, os humoristas do PRK-30 vão ao oposto disso, já que eles ironizam os locutores da época que se vangloriavam e se consideravam superiores por ter uma boa capacidade de eloquência. Claro que em alguns esquetes personagens como o caipira, os calouros eram personificados de forma caricata, mas estes personagens não eram abordados de forma vitimizada, e os comediantes tinham como proposta parodiar o próprio rádio, e, principalmente, criticar as camadas “superiores” e outros aspectos políticos e culturais em seu programa.

Um dos meios de questionar e reagir às normas dominantes é a utilização do cômico e da paródia. Tais expressões foram exploradas por Castro e Lauro ao representar as dimensões da sociedade como espaços de sátira e crítica às estruturas socioculturais dominantes. A comicidade não é apresentada apenas como uma ingênua válvula de escape das objeções cotidianas.

#### 4.1. As publicidades da PRK-30

Entre as atrações do programa, havia as propagandas publicitárias que recaíam ainda mais em uma linguagem sem nexos, fazendo anúncio de produtos, dicas e locais absurdos.

“Cavalheiro, se o senhor anda com a memória fraca, não tem vontade de comer depois das refeições, levanta-se todas as manhãs quase sem sono, abra os olhos! Isso é sinal de eu seu organismo está precisando de fósforos. Como todas as manhãs, ao deitar, umas duas ou seis caixinhas de fósforo, que, além de fazerem bem pra vista, evitam a asma intestinal e combatem o **despalpebramento** das pálpebras.”

“Minha senhora, o salão de beleza A Cara Torta da Lapa da firma japonesa Me Cuspiro na Fuça e Cia., é frequentada pela mais alta ralé da fina sociedade local. Cata-se cravos da cara com alicate de fino aço alemão. Pintura de cabelo carapinha com piche legítimo. Lustra-se carecas a 7 cruzeiros o metro quadrado. Telefone: retirado por falta de pagamento.”

“Senhorita, fique mais catita usando Óleo Cabrita, que deixa o cabelo brilhante e perfumado como o pelo da cabra. Aprenda a soletrar comido: b-o, bó, b-e, bé... Cabrita!”

As publicidades eram ainda mais repletas de absurdos e elementos que não faziam sentido – “asma intestinal”, “comer caixinhas de fósforo” – e compostas de paradoxos como, quando cita “mais alta ralé da fina sociedade local”, aí se tem o paradoxo quando diz “ralé” para se referir à “fina sociedade”, ou quando se diz que o óleo “deixa o cabelo brilhante e perfumado como o pelo da cabra” já que é difícil de imaginar que o pelo de uma cabra tenha essas características. Apesar de serem nonsense, as propagandas eram grandes geradoras de riso, principalmente porque eram retratados assuntos marcantes, e temas como saúde, beleza e tratamentos estéticos, culinária, vida social, família e higiene<sup>22</sup> que estavam em alta na época geravam um sentimento de identificação da plateia. Havia um certo ar irônico e paradoxo na maneira de retratar os anúncios, especialmente aos relacionados ao tratamento de beleza. A década de 1940 é quando ganha força a formação de cabeleireiros. Os salões ficam cada vez mais sofisticados e numerosos e a profissão começa a se valorizar. As mulheres começam a adotar penteados mais volumosos com a ajuda de fixadores, tornando esses produtos os mais cobiçados aos cabeleireiros e clientes. Obviamente a elite era a parte da sociedade que mais desfrutava desses serviços. Lauro aproveita e faz o roteiro das propagandas em cima desses assuntos de destaque na época, criando uma sutil forma de crítica social.

---

<sup>22</sup> É imperativo ressaltar aqui que em meados do século XX houve um notável crescimento que as revistas que falavam sobre Saúde. Essas revistas tinham em seu conteúdo cada vez mais espaços reservados à publicidade e às fotografias da vida mundana das elites. Eram imagens que denotavam os códigos de civilidade de uma nova sociedade, que queria se mostrar urbana e cosmopolita. Muitas davam destaque para os divertimentos das elites, como os bailes, os teatros, o cinema e o esporte. Para além dos afazeres domésticos e maternos, outro assunto constantemente discutido na revista era o da beleza. Ao público feminino assegurava-se que a “verdadeira beleza só se pode encontrar onde existe boa saúde”



#### 4.2. A linguagem nonsense da PRK-30

A sátira e a ironia são um dos recursos mais utilizados para provocar determinada ideia indiretamente, de forma humorística, para ocasionar o riso e o divertimento. Ao veicular indiretamente a ideia, torna-a mais apetecível, mais picante, mais sutil, logo, mais inteligente. No humorístico PRK-30, o que fica claro, é que essas duas e todas as outras figuras de linguagem, como neologismos, trocadilhos e caricaturas empregadas pelos comediantes, são potencializadas com o discurso nonsense, que está intrinsecamente em todos os quadros. Como colocado por Hugh Haughton em sua introdução "*The Chatto Book of Nonsense Poetry*," para se chegar ao nonsense não bastam palavras ou rabiscos ao léu. O nonsense é formalizado e tem muito mais padrões do que outros tipos de linguagem, mais do que se pode imaginar. Algumas possibilidades de manifestação dessa linguagem podem ser encontradas nas espertezas e idiotices de um personagem, nos paradoxos, e nas incoerências. Há várias teorias que discorrem acerca dessa linha de linguagem. Segundo Vasconcelos:

“Na sua definição mais consensual, porque essencialmente abrangente e vaga, o discurso ‘nonsense’, traduzido à letra ‘não-sentido’, é aquele que se opõe ao sentido estabelecido e aceite normalmente como a verdade institucional de um determinado código político e moral de valores, dentro de uma dada cultura. É nestes parâmetro que, em regra, as sociedades estabelecem as fronteiras entre o juízo e a demência, o discurso da razão e o da desrazão, do verdadeiro e do falso.” (VACONCELOS, 1995 p.39)

Para Deleuze, o não-senso é, ao mesmo tempo, o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido, ou seja, o sentido é produzido pelo não-senso e seu perpétuo deslocamento e que nasce da posição respectiva de elementos que não são, por si mesmos, “significantes”.

Lehmann afirma que o sem sentido é muito vinculado à infância, já que no início da vida ainda não se tem uma compreensão racional dos sentidos das coisas, e isso possibilita uma ampla imaginação e ludismo, isto claramente é visto quando crianças criam com objetos inanimados jogos, brincadeiras e histórias. É na infância que a brincadeira com sentidos e palavras, sons e significados, parte da infância, embora não pertença somente a ela.

De alguma forma, a linguagem sem sentido atinge o espectador, principalmente quando ela é usada em um discurso que trate um tema o qual o indivíduo se identifique. Na PRK-30, pode-se afirmar que a presença do nonsense não torna os enunciados do programa um enorme paradoxo e uma grande confusão de imagens. O rompimento com a ordem lógica conhecida, o surgimento de uma outra ordem, o rompimento com a expectativa, além da "invenção de palavras abstrusas e de personagens grotescos" é o mais comum na linguagem. Seu cerne é a inconsequência e um sentimento de absurdo que não possui qualquer pretensão metafísica.

Talvez o que leva ao estranhamento e ao riso pode ser a naturalidade que os humoristas retratam assuntos que não têm nexos algum, como se estivessem falando algo com total sentido, e isto é uma característica que faz com que o público ria: tratar o absurdo com naturalidade. Destaco aqui dois trechos de publicidade que servem como modelo do uso do sem sentido no programa:

“Fábrica de relógios Sem Ponteiro, os únicos relógios que não deixam a gente envelhecer, porque com eles o tempo permanece, nunca passa!”

“Calças, coletes, paletós. Chapéus de três bicos, grão de bico espanhol, bicicleta suíça com motor de avião nas quatro rodas, pirulito de gasogênio sem cabo, panela de apito para chamar a polícia, carne seca, sedas finas, óculos com degraus **raibamba**, bacalhau, sorvete de camarão com abóbora, perfume de caniço de anzol com iscas feitas de minhocas solteiras, sopa à portuguesa, raios parta, etc, etc. – principalmente no etc. – só na Casa Quinha, bem defronte a Casa Cão, a única que ainda vende cachorros amarrados com linguíça para provar a obediência dos bichos.”

O locutor diz coisas completamente sem cabimento, amalgamando elementos que fazem sentido a outros que não fazem, quebrando a lógica e convenções da linguagem cotidiana. O não-realismo gera um estranhamento, mas aí é que está o eixo central do nonsense, o de fazer um discurso do ‘não-senso’ como “um modo inusitado de fazer sentido”.

O humor e a comunicação podem estar muito relacionados. Herbert Lefcourt diz que o humor facilita a interação social e isso pode incentivar a comunicação, fazendo referência a Darwin, que era de opinião que o humor era uma forma de comunicação social (BARDON, 2005, p.11). O que se percebe no programa PRK-30 é que, graças ao seu humor, o sem sentido passa a ter sentido, chegando a criar um novo sentido, e assim a vida incorpora o absurdo por meio do humor. De fato é interessante ver como os humoristas da PRK-30 se apropriaram do nonsense e da comunicação para fins humorísticos, obtendo notável apatia pelas pessoas. Lauro Borges e Castro Barbosa tinham o compromisso de divertir e entreter o seu público, e proporcionaram um programa, embora usufruindo demasiadamente do sem sentido, de fácil compreensão para os brasileiros, criando histórias nas quais muitos espectadores poderiam se identificar. Suas técnicas e maneira de fazer entretenimento conseguiram se comunicar com todos, desde as classes mais humildes até as mais elitizadas. Não é à toa que o programa foi considerado como modelo de humorístico e conseguiu grandes índices de audiência, provocando um desdenho das outras estações de rádio que, assim como Megatério Nababo d'Alicerce dizia, "encerraram suas atividades porque quando nós começamos a 'funcionejar' fazemos um completo 'manepólio' das ondas 'artrosianas'".

## 5. Considerações Finais

Neste trabalho, buscou-se uma maior compreensão acerca dos recursos cômicos, tendo principal foco a linguagem nonsense, utilizados pelos humoristas da PRK-30 entre a década de 1940 e 1960.

Lauro Borges e Castro Barbosa alcançaram as maiores audiências do rádio em uma época que o veículo era o principal meio de comunicação do país. Os humoristas usaram com genialidade um tipo de humor que não utilizava considerações e falas apelativas para se popularizar. A sátira, a ironia, a caricatura, o trocadilho e o neologismo eram englobados em uma estética nonsense para passar a sua mensagem. Os esquetes da PRK-30 desempenharam um papel social já que levantavam pontos críticos, falavam dos problemas e supostas soluções de uma população, satirizavam os costumes da elite, levantavam hipóteses sobre algo, despertavam o interesse dos ouvintes por um assunto importante dentro do contexto nacional. Tudo isso era canalizado através de um humor inocente e sem sentido que conseguia uma das artes mais difíceis e, ao mesmo tempo, mais compensadoras: o riso.

A dupla de comediante se apropriou da linguagem nonsense para fazer seu discurso e obtiveram grande apatia do público. A naturalidade com que os humoristas exerciam essa linguagem, junto à um estranhamento por parte do espectador, podem ser motivos pelos quais faziam as pessoas rirem. Como argumentado por Lehmann, o sem sentido remete-se muito à infância e, dessa forma, talvez o nonsense seja uma espécie de válvula de escape para essa fase da vida. O absurdo, tratado com naturalidade também pode ser uma forma de se livrar dos padrões e costumes. Graças ao seu humor da PRK-30, o sem sentido passa a ter sentido, chegando a criar um novo sentido, e assim a vida incorpora o absurdo através do humor. Dessa forma o sem sentido consegue perfeitamente se comunicar com o espectador. Assim, a comunicação e o humor estão muito relacionados, facilitando a interação social.

A realização dessa monografia indicou a dificuldade de literatura específica e a quase inexistência de arquivos sistematizados sobre humor radiofônico e o humor nonsense. Há alguns esquetes da PRK-30 disponível no youtube de onde tirei para fazer a pesquisa e foi muito gratificante estudar esse humor raro de ser encontrado. Espero que esta monografia possa propiciar elementos para futuras pesquisas acadêmicas.

## Referências

- BERGSON, Henri. **O Riso, ensaio sobre o significado do cômico**. Lisboa Guimarães Editores. 2001
- CABRÉ, M T. **La terminologia. Teoria, metodologia, aplicaciones**. Barcelona: Antártida/ Empúries, 1993.
- CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de figuras de linguagem**. São Paulo: Enio Matheus Guazzelli, 1989.
- DAMACENO, Elaine Regiane e NISHIZAWA, Lia Kaori. **Humor no Rádio Brasileiro**. Universidade Estadual de São Paulo.
- DANIEL FILHO. **O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Do Não-Senso in Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da comunicação: rádio e TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes. 1982.
- GRICE, H.P. **Logic and Conversation**. In: COLE, P. e MORGAN, J. L. Syntax and Semantics. Vol 3: Speech Acts. New York, Academics Press, 1975.
- HANSEN, J. **A Anatomia da sátira**. Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 1990. Conferência. Mimeografado
- HAUGHTON, Hugh. **The Chatto Book of Nonsense Poetry Misc**. Supplies – 3 Nov 1988.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnayfy, 2007. Trad. Pedro Sússekind.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. 15ª ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- PERDIGÃO, Paulo. **No ar: PRK-30! O mais famoso programa de humor da Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ULLMANN, S. **Semântica. Uma introdução à ciência do significado**, 4.ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

VASCONCELOS, Filomena de Aguiar. **Sentidos do não-sentido: contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense.** Porto, Faculdade de Letras, 1998.