



Crítica política no humor de Chico Anysio
Uma análise de narrativas humorísticas
na televisão

Enaildo Viana



Crítica política no humor de Chico Anysio
Uma análise de narrativas humorísticas
na televisão

Enaildo Viana

Editora Chefe

Marcia A. A. Marques

Coordenadora Editorial

Isabela Arantes Ferreira

Bibliotecária

Aline Grazielle Benitez

Diagramação

Marcos Antonio Ribeiro Pereira

Ilustração na Capa

Marcelo Paiva

Capa

Bookerfield

Capista

Matheus do P. Lacerra

Revisão

O autor

O conteúdo deste livro está licenciado sob uma licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial Não Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).



2021 by Bookerfield Editora

Copyright © Bookerfield Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Bookerfield Editora

Os autores cedem à Bookerfield Editora os direitos para esta edição

Esta obra é de natureza digital (e-book). Versões impressas são permitidas, não tendo a Bookerfield Editora qualquer responsabilidade pela confecção e distribuição de exemplares físicos deste conteúdo.

Todos os manuscritos da obra passaram por rigorosa avaliação cega pelos pares, baseadas em critérios científicos e imparciais, recebendo a aprovação após atender os critérios técnicos estabelecidos pelo Conselho Editorial.

Todo o conteúdo do livro e de artigos individuais é de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, não sendo a Bookerfield Editora responsável por quaisquer eventuais irregularidades.

Situações como plágio, má conduta ética/científica ou dados e resultados fraudulentos são de responsabilidade do autor, comprometendo-se a Bookerfield Editora em investigá-las rigorosamente e tomar as ações cabíveis.

O download, compartilhamento e referência da obra são permitidos mediante atribuição de crédito aos autores e à Editora. A comercialização desta obra é expressamente proibida.

CONSELHO EDITORIAL

Ciências Agrárias

Afrânio Silva Madeiro
Alirya Magda Santos do Vale Gomes
Ana Luiza Trovo Marques de Souza
Carlos Eugenio Fortes Teixeira
Daniela Kunkel
Daniele Cristina Ficanha
Elson Barbosa da Silva Junior
Fabiana Schiochet
Fernando Rezende da Costa
Flávio José Rodrigues Cruz
Heiriane Martins Sousa
João Francisco Severo Santos
Joelma Leão Buchir
Kleber Fernando Pereira
Marden Manuel Rodrigues Marques
Maria Cristina Bueno Coelho
Monyck Jeane dos Santos Lopes
Pablo Daniel Freitas Bueno

Ciências Biológicas

Cesar Augusto Cunha Cervantes
Débora Cristina Damasceno
Érika Alves Tavares Marques
Fabiola Aliaga de Lima
Flávio José Rodrigues Cruz
Heiriane Martins Sousa
Jaqueline Rocha Borges dos Santos
Joelma Leão Buchir
José Amorim
José Maria Ferraz Filho
Jussara Gonçalves Fonseca
Kleber Fernando Pereira
Mário César de Oliveira
Morgana do Nascimento Xavier
Nathália Sayuri Yamamoto
Noemi Mendes Fernandes
Patricia Köster e Silva
Rafael Mesquita Stoque

Renato Luís Veiga Oliveira Júnior
Veronica Gabriela Ribeiro da Silva

Ciências da Saúde

Adriano José Barbosa Junior
Alexandre Daré de Almeida
Ana Irene Coelho Nunes
Ana Luiza Trovo Marques de Souza
Andrea Borges Gaia
Andressa Ribeiro Contreira
Camila Gemin R. Locatelli
Carlos Vinícius Pagani Vieira
Machado
Débora Cristina Damasceno
Elisângela Rodrigues Carrijo
Fabiana Leticia Sbaraini
Fabio José Antonio da Silva
Fabrício Casanova
Gisela da Costa Mascarenhas
Greicielle Pereira Arruda
Ivonete Aparecida Alves Sampaio
Janaina da Câmara Zambelli
Jandira Maria do Amarilho Silveira
Jaqueline Rocha Borges dos Santos
João Francisco Severo Santos
Jogilmira Macedo Silva Mendes
José Aderval Aragão
José Maria Ferraz Filho
José Robertto Zaffalon Júnior
Juliane Campos Inácio
June Fernanda Maria Teixeira
Katia Fernanda Forti Porcaro
Kilvia Paula Soares Macedo
Líncon Bordignon Somensi
Luciane Cristina Arantes
Marcello Alberton Herdt
Marcelo Benedet Tournier
Marcelo de Oliveira Pinto
Marcos Guimarães de Souza Cunha

Marcos Roberto Brasil
Maria Cristina C Nepomuceno
Carvalho
Nara Michelle Moura Soares
Nillianne Charles Ribeiro
Rafael Mesquita Stoque
Randson Souza Rosa
Renato Carlos Machado
Rogério Wagner da Silva
Sheila Moura Amaral
Simone Mattos do Nascimento
Sofia Banzatto
Suzana Silva Lira
Taíza Fernanda Ramalhais
Thaís Mendonça Resende
Thiago Luciano Rodrigues da Silva
Valéria Rodrigues da Conceição
Veronica Gabriela Ribeiro da Silva
Vivian Victoria Vivanco Valenzuela

Ciências Exatas e da Terra

Andrea Sartori Jabur
Cláudia Hitomi Watanabe Rezende
Dalvani Fernandes
Duany Dreyton Bezerra Sousa
Edfram Rodrigues Pereira
Evandro Preuss
Gisane Aparecida Michelin
Henrique Mariano Costa do Amaral
Henrique Pereira Oliveira Neves
Hermam Vargas Silva
Isidro ihadua
João César Abreu de Oliveira Filho
Lívia Sancho
Luiz Eduardo da Silva Gomes
Manolo Cleiton Costa de Freitas
Marco Aurélio Schünke
Marcos do Carmo Pereira
Rodolfo Lucas Bortoluzzi
Sonia Tomie Tanimoto
Vagner Marques de Moura
Valdecir Alves dos Santos Júnior

Ciências Humanas

Adailton Pereira de Melo
Alberto Carlos de Souza
Ana Margarida Theodoro Caminhas
Breno Henrique Ferreira Cypriano
Bruna Pacheco de Almeida
Bruno Cezar Silva
Camila Bueno Grejo
Camila de Vasconcelos Tabares
Carlos Eduardo Mauricio
Dalvani Fernandes
Dayane Cristina Guarnieri
Deiziane Pinheiro Aguiar
Eduardo Henrique Assis Cidade
Elisângela Rodrigues Carrijo
Eulalia Fabiano
Fernando Cesar Mendes Barbosa
Guilherme Camara Meireles
Guilherme William Udo Santos
Isadora Vianna Sento-Sé
João César Abreu de Oliveira Filho
João Francisco Severo Santos
Josael Jario Santos Lima
Josiane Nascimento Andrade
Luana Mayer de Souza
Marcos Pereira dos Santos
Marcos Pereira Magalhães
Maria Cristina C Nepomuceno
Carvalho
Marlon Nantes Foss
Miguel Rodrigues Netto
Oscar Yecid Bello Bello
Rebecca Bianca de Melo Magalhães
Sandra das Dores Souza
Silvio Santiago-Vieira
Susan Audrey Bueno dos Santos
Taíza Fernanda Ramalhais
Tatiane dos Santos Duarte
Vanderlei Frari
Vânia Maria Carvalho de Sousa
Vinícius Dantas Silveira

Ciências Sociais Aplicadas

Aline De Souza Lima Barbaroto
Ana Margarida Theodoro Caminhas
Bruna Pacheco de Almeida
Bruno Cezar Silva
Camila Nathalia Padula de Godoy
Cassio Rene Duminelli
Daniel Nascimento e Silva
Eduardo Henrique Assis Cidade
Elisângela Rodrigues Carrijo
Érika Rigotti Furtado
Eulalia Fabiano
Fernando Cesar Mendes Barbosa
Gisela da Costa Mascarenhas
Hermam Vargas Silva
Horácio Monteschio
Isabel das Mercedes Costa
Isadora Vianna Sento-Sé
João Clécio de Sousa Holanda
João Francisco Severo Santos
João Vitor Gomes Pinto
Josael Jario Santos Lima
Josiane Nascimento Andrade
Marco Aurelio de Jesus Mendes
Maria Cristina C Nepomuceno
Carvalho
Miguel Rodrigues Netto
Nelson Calsavara Garcia Junior
Renato Obikawa Kyosen
Rodolfo Lucas Bortoluzzi
Sandra Couto Barbosa
Solange Kileber
Susan Audrey Bueno dos Santos
Vanessa Paiva Costa Vale
Vinícius Dantas Silveira

Engenharias

Alejandro Victor Hidalgo Valdivia
Andrea Sartori Jabur
Andréia Monique Lermen
Daniele Cristina Ficanha
Elaine Patricia Arantes

Fernando Oliveira de Andrade
Henrique Mariano Costa do Amaral
Israel Henrique Ribeiro Rios
Jaime Andres Castaneda Barbosa
Marcelo Henrique da Silva
Marcelo Marques
Marcos Guimarães de Souza Cunha
Rafael Gonçalves Mafra
Rodolfo Lucas Bortoluzzi
Thiago Averaldo Bimestre
Valdecir Alves dos Santos Júnior
Vanessa Paiva Costa Vale

Linguística, Letras e Artes

Alberto Carlos de Souza
Geison Araujo Silva
Guilherme William Udo Santos
José Edson Barros Correia
Luciano de Oliveira Costa
Márcia Donizete Leite-Oliveira
Marlon Nantes Foss
Silvio Santiago-Vieira
Thiago Blanch Pires
Vera Regiane Brescovici Nunes

Multidisciplinar

Alejandro Victor Hidalgo Valdivia
Aline De Souza Lima Barbaroto
Ana Margarida Theodoro Caminhas
Andrea Sartori Jabur
Andréia Monique Lermen
Cláudia Hitomi Watanabe Rezende
Érika Alves Tavares Marques
Fernanda Imada de Lima
Fernando Oliveira de Andrade
Guilherme Camara Meireles
Isidro ihadua
José Amorim
Marcelo Marques
Vanessa Paiva Costa Vale

Crítica política no humor de Chico Anysio

Uma análise de narrativas humorísticas na televisão

Editora Chefe Marcia A. A. Marques
Coordenadora Editorial Isabela Arantes Ferreira
Bibliotecária Aline Graziele Benitez
Diagramação Marcos Antonio Ribeiro Pereira
Revisão O autor

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Viana, Enaildo Gonçalves

Crítica política no humor de Chico Anysio [livro eletrônico] : uma análise de narrativas humorísticas na televisão / Enaildo Gonçalves Viana. -- 1. ed. -- São Paulo : Bookerfield Editora, 2021.

PDF

ISBN 978-65-89929-16-1

1. Crítica da comunicação de massa 2. Humor na literatura 3. Televisão - Aspectos sociais I. Título.

21-75504

CDD-302.2

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica da comunicação : Sociologia 302.2

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

DOI 10.53268/BKF21090800

Bookerfield Editora
São Paulo – Brasil
Telefone: +55 (11) 99841-4444
www.bookerfield.com
contato@bookerfield.com



DECLARAÇÃO DO AUTOR

O autor declara não haver qualquer interesse comercial ou irregularidade que comprometa a integridade desta obra; declara que participou da elaboração e revisão da obra, atestando a confiabilidade dos dados e resultados; declara que a obra está livre de plágio acadêmico; declara que a publicação desta obra não fere qualquer outro contrato por ele firmado; declara ter atendido eventuais exigências de outras partes, como instituições financiadoras, para a publicação desta obra.

Dedico este trabalho a todos que acreditam
que o homem é um ser comunicacional e que
a comunicação social constitui-se um pilar de
transformação das sociedades

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a Deus pelo amparo imensurável e aos amigos da espiritualidade superior pela inspiração e parceria. Sou grato a toda minha família que de alguma forma me apoiou nessa empreitada, especialmente minha mulher Kárita, meus filhos Vinicius e Thiago, minha nora Luciana e meus netos Joaquim José, Tarsila e Bernardo, por entenderem as muitas vezes que subtrai parte de nosso precioso tempo juntos para me dedicar a este trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Kieling pela ajuda e paciência na construção da minha pesquisa, à Profa. Dra. Márcia Flausino e aos demais professores e colegas da UCB. Também ao meu ambiente de trabalho, a Fundação José de Paiva Netto, ao presidente, à diretoria e aos membros da equipe que colaboraram comigo, especialmente a jovem Anne Érica pelo apoio. Aos amigos, pelo incentivo.

Um agradecimento especial ao humorista André Lucas, filho de Chico Anysio, que gentilmente cedeu os originais dos episódios da Salomé, interpretados pelo pai na década de 1980, por se tratar de conteúdo raro, não encontrado em outros locais e arquivos e que se constituíram no objeto desta pesquisa.

Ofereço este título de mestrado à memória de meus pais Alba e Oswaldo Viana pelo incentivo e o desejo de ver os filhos avançarem no campo do aprendizado.

APRESENTAÇÃO

Recebi com alegria o convite da senhora Marcia Arantes Marques, editora chefe da editora Bookerfield, para publicação de minha dissertação de mestrado na Universidade Católica de Brasília, UCB, cuja defesa da banca se deu em 10 de abril de 2015.

Foi motivo de satisfação para mim por considerar reconhecimento de um trabalho árduo de quase três anos de muito estudo, pesquisa e tudo o mais, contudo, compreendo que o reconhecimento maior é para o protagonista que compôs o corpus da pesquisa do mestrado, o humorista Chico Anysio, com a personagem Salomé de Passo Fundo, com incisiva crítica política que impunha ao governo e ao então presidente do Brasil, João Baptista de Figueiredo, em pleno regime militar.

E por que escolhi esse tema e essa personagem para o trabalho do mestrado? Sempre fui fã do Chico Anysio pelo humor refinado e pelo talento inquestionável por meio dos inúmeros personagens em seus programas humorísticos que eu fazia questão de ver. Alias, quem, no Brasil, não era e é fã do Chico, né.

Além de fã, tive uma bela oportunidade com ele. Eu era apresentador de um programa de entrevistas na Rede Mundial de Televisão, atualmente Boa Vontade TV (emissora da Legião da Boa Vontade). O presidente da Instituição, José de Paiva Netto, recebeu o Chico Anysio para a exposição “Volta ao mundo sem sair de casa” na galeria de arte do Templo Ecumênico da LBV, em setembro de 2003, por sinal, uma galeria muito concorrida aqui na capital federal. Para quem não sabe, o Chico tinha também a incrível capacidade de pintar. Só para registro, aquela exposição foi sucesso, todos os quadros foram vendidos na noite do *vernissage*.

Pois bem, Chico me concedeu entrevista exclusiva de 30 minutos. Ali, olho no olho, pude perceber que o talento do humorista e artista era maior do que eu conhecia e imaginava. Foi um *Chico Anysio Show* singular, com exclusividade!

Quando chegou a hora do mestrado, na área da comunicação, eu já tinha em mente a abordagem que gostaria de pesquisar e defender. Mestrado e doutorado começam com um problema, um questionamento; e eu me questionava desde a década de 80, como o humorista conseguia, com a personagem Salomé de Passo Fundo, tecer crítica contundente a um presidente da República, em pleno governo militar, em uma TV aberta, portanto generalista, de grande penetração popular. Mesmo sendo uma crítica refinada, conseguia perpassar por todos os níveis da sociedade e gozava de grande audiência em todos os públicos. Então, foi assim que surgiu o tema, a pesquisa, o embasamento científico e acadêmico que culminaram na

dissertação que agora torna-se um livro que, espero, possa servir de apoio a outros pesquisadores que desejam aventurar por essa trilha acadêmica do humor, da comicidade, da crítica política e da comunicação nestes tempos da modernidade. É bom lembrar que fazer humor não é somente ser engraçado, o humor vai além, é preciso ter talento. Como diria Henri Bergson que o riso é a quebra da lógica. E, saber fazer e demonstrar essa quebra da lógica, provocando o riso, é para poucos. Observe que algumas pessoas contam uma piada e todos riem e a mesma piada contada por quem não tem essa habilidade, não provoca o riso. É certo, então, afirmar que despertar o risível, também é ciência.

Reafirmo agradecimento ao orientador de minha pesquisa, Prof. Dr. Alexandre Kieling, bem como às Profas. Dras. Cosette Espíndola de Castro e Lucieneida Dovão Praun que compuseram a minha Banca Avaliadora e em especial ao humorista André Lucas, filho de Chico Anysio, que gentilmente cedeu os episódios da Salomé, interpretados pelo pai na década de 1980, para a análise acadêmica. André nos alegrou com a sua presença na Banca, vindo do Rio de Janeiro especialmente para prestigiar o trabalho.

Espero que esta pesquisa possa inspirar o leitor a compreender o alcance da abordagem da crítica política no humor de Chico Anysio e, oxalá, incentivar outros estudos de maior profundidade sobre o tema.

Boa leitura!

Enaildo Viana



PREFÁCIO

NA TV DOS STREAMINGS UMA VOLTA AO PASSADO DO BOM HUMOR

A digitalização dos meios de comunicação de massa e a entrada das indústrias de hardware e software, com seus dispositivos e plataformas, nos sistemas de produção, circulação e consumo de conteúdos de entretenimento e informação, gerou um grande embaralhamento das fronteiras entre os meios analógicos e digitais. Os processos antes verticais foram horizontalizados. As instâncias de produção e recepção invertem papéis, os sistemas ganham a dimensão de ubiquidade – encontram seus públicos onde e quando este quiser. Essa dissipação produz dinâmicas frenéticas e intensas no conjunto de ambientes digitais, que designo de Mídiosfera, no qual os sistemas de produção e distribuição de conteúdo vivem em tensão e acomodação com os sistemas de significação que, ao mesmo tempo, operam lógicas de consumo e de geração de sentido por meio da qual constroem (ou animam) imaginários sociais e culturais.

Na mídiósfera os fenômenos da televisão nos desafiam a equacionar o antigo problema conceitual da TV: se tratamos de tecnologia ou conteúdo? O fato é que o aparelho (televisor) ganhou novas formas e outras telas que fazem circular os conteúdos televisivos. Tanto o entretenimento quanto a informação “transbordaram”, como definem os estudos de televisão, da grade linear e fixa da TV Aberta (e mesmo de algumas experiências de TV por assinatura) para outras maneiras de exibição e consumo. Tecnologia e conteúdo do mundo televisivo se reconfiguraram na sociedade digital. São sistemas de produção e distribuição que articulam seus atravessamentos na relação, cada vez mais próxima, entre as instâncias de produção e recepção – produtoras e seus públicos – mediadas pelas tecnologias.

Nestas novas experiências é possível acessar, pelos serviços de streaming ou assinatura, o acervo das grandes emissoras brasileiras, especialmente a TV Globo. São serviços nos quais se pode pagar pelo acesso à rica produção de humor dos anos 1980 e 1990 e conhecer uma das figuras mais ecléticas, criativas e inovadoras da televisão brasileira que foi Chico Anysio. Um autor, artista e humorista que marcou sua época com uma diversidade de programas e personagens de humor e comédia.

É exatamente a obra de Chico que ocupou Enaildo Viana na sua pesquisa de mestrado a qual tive o privilégio de acompanhar. Enaildo se debruçou sobre elementos das estruturas narrativas de um dos quadros criados pelo humorista para o programa “Chico Anysio Show” (da Rede Globo), na década de 1980. A preocupação foi observar as configurações de crítica política e social presente no quadro que foi ao ar ainda na época

da ditadura militar. Mesmo realizada num período em que começava um processo de abertura política, estava no governo o General João Baptista Figueiredo, a ousadia da abordagem de Chico requer registro e análise. O trabalho e o esforço de Enaildo fizeram isso ao olhar para os esquetes da personagem Salomé de Passo Fundo, que mantinha um suposto diálogo telefônico com o então presidente. Na conversa tecia críticas irônicas e humoradas ao próprio general e ao governo. O desafio de Enaildo foi analisar essas estruturas do esquete a partir da narratologia e da semiótica, o que lhe exigiu imersões em Vladimir Propp, A. J. Greimas, Roland Barthes, François Jost, Gérard Genette e em Ivan Bystrina. Um mergulho do qual emergiu para uma consistente abordagem.

Os resultados estão na presente obra “Crítica Política no humor de Chico Anysio”, que, sobretudo, permite o resgate de parte de um processo importante da história da TV Brasileira, especialmente, num período de censura nas redações e no qual os conteúdos de entretenimento eram os espaços para críticas ao regime de exceção e seus arbítrios.

Alexandre Kielling

Doutorado em Ciências da Comunicação pela
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Conselheiro da Câmara de Economia Criativa
do Instituto Fecomércio Distrito Federal , Brasil
Professor titular do Programa de Mestrado da
Universidade Católica de Brasília, UCB, Brasil

DOI 10.53268/BKF21090898

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

ASPÉCTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	17
INTRODUÇÃO	17
Delimitação do Tema	17
Linha de Pesquisa	17
Problema de Pesquisa	18
 OBJETO.....	 19
 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	 21
Crítica Política no Regime Militar, Registros Históricos	26
O Pasquim.....	27
 METODOLOGIA	 29
Narratologia: Suporte Teórico das Narrativas	29
Aparato Teórico-Analítico	42
Episódios: Descrição e Análise	53

CAPÍTULO 2

A TELEVISÃO NO BRASIL.....	98
O Videotape	100
Tv em Cores.....	103
Tv Generalista/Tv por Assinatura	105
Tv Interativa/Digital.....	109
Generos da Tv.....	113

CAPÍTULO 3

CHICO ANYSIO – PERFIL E TRAJETÓRIA	118
O Início	118
O Rádio	119
A Televisão	126
Outros personagens.....	137
Crítica social e política durante o Regime Militar	138
A Salomé	138

CAPÍTULO 4

BREVE PERCURSO HISTÓRICO DO HUMOR.....	145
O Riso na Idade Média.....	148
O Humor Na Política	152
O Humor No Brasil	151
O Humor Chega À Tv	158

CAPÍTULO 5

APONTAMENTOS FINAIS	161
REFERÊNCIAS.....	170
ANEXOS	173
Fotos da Personagem Salomé, no Programa Chico Anysio Show	173

CAPÍTULO 1

ASPÉCTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo analisar e descrever as características das estruturas narrativas que se transformaram em crítica política, num tempo de censura à expressão artística e jornalística nos meios de comunicação do Brasil, esquetes de humor veiculados em TV Generalista, para público de massa. O estudo se foca nas narrativas da Salomé, personagem criada e interpretada pelo humorista Chico Anysio, no programa *Chico Anysio Show*, na Rede Globo de Televisão. No viés da crítica política, Salomé mantinha um suposto diálogo telefônico com o então presidente da República, João Baptista de Figueiredo, tecendo-lhe severas críticas, em pleno regime totalitário, no final do governo militar no Brasil, embora o objeto a ser investigado transcorreu na fase do regime em que ficou conhecida como Abertura Política, ou seja, quando o governo passou a tolerar avanços na criação televisiva e nos demais meios.

A narratologia é a metodologia utilizada para verificar como são construídas essas abordagens de crítica social no vasto

campo da comicidade. Partindo da ideia de ironia como confirmação de algo contrário do que se deseja comunicar, na qual o emissor deixa transparecer um contexto adverso da situação real, pretende-se analisar como esta abordagem, considerada sofisticada, alcançou notoriedade popular na TV aberta.

DELIMITAÇÃO DO TEMA

Descrever, analisar e averiguar as marcas narrativas com vistas a identificar as características e estruturas possivelmente presentes da maneira pela qual o humorista Chico Anysio, de forma irreverente, utilizando-se da personagem Salomé (de Passo Fundo), conseguiu empregar o humor como crítica social e política e despertar, pelo riso e o deboche, o interesse, a percepção e o sentimento do povo que se sentia representado naquele quadro cômico endereçado ao presidente da República.

LINHA DE PESQUISA

Entende-se que a presente proposta se enquadra no âmbito dos estudos da linha que pesquisa os Processos Comunicacionais na Cultura Mediática.

PROBLEMA DE PESQUISA

Considerando os propósitos de nosso trabalho termos, ao longo de todo o estudo, um aprofundamento da pesquisa em seus eixos norteadores: o humor; a crítica política; a estrutura narratológica; e a televisão. Esta última especialmente, porque foi o meio de comunicação utilizado para tratar um conteúdo, a priori, elitizado, sob a lógica generalista de um veículo de massa. No livro *A história da Televisão no Brasil* (2010), editora Contexto, os autores Ana Paula Goulart, Igor Sacramento e Marco Roxo, afirmam que a televisão generalista é tida como TV que transmite todo tipo de programa para todo tipo de público. Esses autores lembram que a televisão no Brasil teve início com Assis Chateaubriand, em 1950, quando inaugurou a TV Tupi de São Paulo, criando um modelo próprio utilizando-se de profissionais oriundos do rádio e do teatro, indo ao ar de forma precária e sem recursos técnicos. Afirmam ainda que o conteúdo televisivo era escasso e somava-se a isto o fato de que havia poucos aparelhos receptores do sinal. De acordo com os autores citados, nas décadas seguintes, outras concessões foram concedidas pelo governo e com a chegada das inovações tecnológicas, a televisão foi ganhando espaço junto ao público a ponto de se tornar o maior veículo de comunicação de massa do país até o momento. Ao longo de nossa pesquisa buscaremos compreender esse fenômeno da comunicação.

Não obstante o fato da explosão de audiência da TV aberta, as críticas a esse meio são ferrenhas diante do poder mágico e manipulador desse veículo de massa. Para citar um exemplo, os filósofos da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer (1947), afirmam que o esclarecimento, dentro do conceito de indústria cultural, torna-se instrumento de mistificação das massas. Esses autores afirmam que o lucro é o principal foco dos veículos de massa, e esse interesse econômico, segundo eles, promove uma padronização do pensamento coletivo, tirando o direito de raciocinar e da livre escolha. Para eles, a racionalidade técnica é a racionalidade da própria dominação.

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De facto, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroactiva, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre as sociedades (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, pg. 57).

A despeito do fato dessa aparente contraposição de sucesso e críticas à televisão como meio de comunicação, buscaremos entender como a crítica política, como já dito, uma estrutura narrativa, a priori, mais complexa, que

exige meios de expressão mais lineares como o texto escrito, ou densos como a narrativa cinematográfica, ou ainda competências de recepção, de conhecimentos e leituras prévias, obteve êxito em um texto ligeiro, simples e de veiculação instantânea como os conteúdos humorísticos da TV brasileira dos anos 1980. Acreditamos que esses serão os desafios do presente trabalho.

Como a sofisticação e o requinte da crítica política, desejosa de argumentos consistentes, pôde ser eficiente no texto *fast food* dos esquetes de um veículo destinado a um público generalista, de massa? Como, na TV alienante descrita por Adorno e Horkheimer¹, conseguiu criticar um regime militar que impôs um estado de censura? Diante dessa perspectiva, mostra-se relevante saber qual a estrutura narrativa, as categorias textuais utilizadas nos esquetes do programa humorístico de Chico Anysio. Quais elementos possibilitaram o acesso ao público generalista, da TV aberta?

A crítica política, via de regra, era endereçada para um público de nível de compreensão mais elevado, a exemplo do que se pode observar nas charges políticas; ou no periódico *O Pasquim*, criado também em pleno regime militar, com finalidade específica de crítica política, que circulava entre a elite intelectual brasileira a partir do Rio de Janeiro. Nesse rumo, seguirá nossa tarefa de estudo, buscar entender como o público generalista conseguiu compreender a intensidade da crítica, envolver-se e divertir-se com a abordagem política da Salomé, na TV Globo, um canal aberto acusado de apoiar o regime dominante.

À luz da narratologia, buscaremos entender como se deu esse fenômeno. Ampararemos-nos em Vladimir Propp (1992) com a categorização do riso e com as ações da narrativa; em Greimas (1976) com as funções da narrativa; em Genette (1976) com o papel da metáfora; em Barthes (1976) com sua análise geral da estrutura narrativa; em Jost (2007) com sua visão de gênero ontológico e pragmático, baseada na promessa, ou seja, na entrega daquilo que foi prometido ao telespectador; e em Ivan Bystrina (1995), com os conceitos semióticos.

OBJETO

Salomé Maria da Anunciação, personagem criada e vivida por Chico Anysio em um quadro no programa *Chico Anysio Show* na Rede Globo de Televisão, nos anos 80, é o objeto da nossa pesquisa. Cabe ressaltar que os episódios, objetos desta pesquisa, foram exibidos nos anos 82 e 83, em pleno regime militar. Contudo, nesse período já havia ocorrido a chamada abertura política do governo totalitário. A escolha desses episódios se deu justamente

¹ Theodor Adorno e Max Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*, definiram a televisão, o rádio, o cinema como instrumentos da indústria cultural. Para eles, a TV é a ponta de lança dessa indústria da cultura que visa apenas o lucro e acaba por emburrecer as pessoas, alienando-as. Buscaremos entender justamente o papel generalista da televisão, como veículo de comunicação de massa e seu impacto social.

pelo fato de que nessa época, já havia uma certa liberdade criativa tanto na televisão, quanto nos demais meios.

A elegante velhinha de Passo Fundo, RS, se apresentava como ex-professora do então presidente da República João Baptista de Oliveira Figueiredo. Salomé surgia, no programa, sempre elegantemente vestida, em um ambiente bonito, “conversando” ao telefone, de maneira informal, com sotaque gaúcho, bem carregado, demonstrando intimidade com o presidente João Figueiredo, a quem chamava de “João”, “João Batista” ou de “Guri”. Às vezes perguntava ao “João” sobre a “Dulce”, referindo-se a então primeira dama, dona Dulce Figueiredo, dando a entender que com ela também tinha toda liberdade e proximidade.

Chico Anysio relembrou em uma entrevista ao programa *Vídeo Show*², da própria TV Globo, que Salomé foi uma de suas mais importantes personagens, dentre as centenas criadas durante toda a sua carreira de humorista. Ele comentou que um produtor seu, o Maurício Sherman, sugeriu que fizesse o quadro de um telefonema inspirando-se em Silveira Sampaio, que já satirizava políticos no final da década de 1950, na antiga TV Rio e na TV Record, com esse modelo de falar com as autoridades ao telefone.

Chico registra que ficou de pensar, pois considerou ser uma boa ideia. Já em casa decidiu: “vou fazer uma mulher que tenha ascendência sobre o presidente da República. Uma mulher que tenha sido professora dele, pois ele serviu no sul por muito tempo. Vou botar o nome de Salomé porque Salomé quis a cabeça de João Batista”, referindo-se aos personagens da Bíblia, em que o respeitado batizador foi decapitado a pedido da jovem Salomé, que dançara muito bem, em uma festa no palácio real, e agradou sobremaneira ao Rei Herodes, o grande.

De acordo com essa passagem da Bíblia³, o Rei Herodes, então, disse à Salomé que como prêmio daria a ela o que quisesse, até metade de seu reinado, contudo, orientada pela mãe, Herodias, pediu, para surpresa geral, a cabeça de João Batista em uma bandeja.

Chico assegura que o presidente respondia à Salomé. Em um dos episódios, Salomé comentou que o presidente Figueiredo está com a mão estendida para o povo, porém ele é canhoto. Segundo Chico, na mesma entrevista, “durante uma inauguração de obras em Niterói, RJ, Figueiredo em seu discurso comentou que ‘dizem que estou com a mão estendida para o povo, mas sou canhoto’”. O humorista assegura que por meio da Salomé conseguiu resolver muitas coisas: água para cidades e outros benefícios do poder público. “Eu recebia cartas pedindo: dona Salomé, veja com o presidente se é possível o hospital tal, o asfalto, etc. Ela era como uma censora do governo”. Essas informações de Chico Anysio já nos dão uma primeira demonstração da eficácia da crítica social e política por meio do

² Programa *Vídeo Show* – Rede Globo de Televisão – www.globo.com

³ *Bíblia Sagrada* - relatos de Mateus, cap. 14: vs: 1-11 e Marcos, cap. 6: vs: 17-28

humor em veículo de comunicação de massa.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Ao buscar esse tema de crítica social e política a partir da comicidade, em um quadro humorístico na TV, pretende-se compreender como a ironia agiu, nesse caso, no ambiente das relações sociais, dentro das expectativas de mudanças na realidade política do país que pudessem contribuir para alterar as dificuldades daquele momento e garantir melhorias para a sociedade. De acordo com Bergson (1980), o humor irônico tem por característica provocar não só o riso, mas também a crítica; pois, quando se ironiza algo, o riso surge porque há a crítica, a ridicularização do outro, tornando-o inferior em relação ao produtor da crítica.

A manipulação, persuasão, influência e, finalmente, as funções exercidas pela comicidade trazem a sensação de rompimento de modelos que já não atendem ao interesse comum, daí o riso daquilo que ficou ultrapassado. Nesse caso específico, a comicidade tinha objetivo claro de desdenhar de um regime que já não era mais suportado pela população. Buscando inspiração nos apontamentos de Jost (2007), a instância de recepção, àquela altura, se engajava com as peças cômicas criadas pela instância de produção, e as utilizava como uma espécie de desforra dos exageros cometidos pelos líderes governistas da ditadura.

Bergson defende que existe uma lógica da imaginação que não é a lógica da razão, que “chega, inclusive, a contrastar com ela, às vezes”. Ele ainda realça que há um contraste, um contraponto, entre essa lógica da imaginação popular e a da razão. Para ele, “deve-se considerá-la, não apenas o estudo da comicidade, mas também as reflexões da mesma ordem. É algo como a lógica do sonho: não o sonho ao capricho da fantasia individual, mas sonhado por toda a sociedade” (BERGSON, 1980, p. 29).

Bergson também ressalta a força do humor como função social útil, podendo agir de forma transformadora. Para ele, o riso é parte integrante da sociedade:

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a ideia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 1980, p. 14).

Nessa perspectiva, pode-se inferir que o humorista Chico Anysio, com a Salomé, demonstrou eficiência ao fazer chegar ao âmbito popular a intensidade da crítica que o quadro promovia, mesmo reconhecendo que crítica

política traz narrativas refinadas, de maior complexidade de assimilação. Isto nos traz a ideia de que a comicidade aliada ao cotidiano e aos costumes comuns pode ser entendida como instrumento transformador dos valores sociais, sobretudo quando se utiliza de veículo de grande visibilidade como a televisão.

A crítica cultural e a influência da mídia, enfocadas por Douglas Kellner (2001), também podem ser consideradas, pois, a observação dessas influências naquele contexto social fica bastante nítida. Para Kellner, há sempre uma teoria que se encaixa para cada fenômeno especificamente no contexto social.

Partimos do pressuposto de que a crítica cultural e a pedagogia da mídia exigem teoria social, e de que a teoria crítica da sociedade, por sua vez, deve basear-se nos estudos de mídia e cultura e nos métodos da crítica cultural para atingir maior compreensão das qualidades essenciais da vida social contemporânea (KELLNER, 2001, p. 20).

Dentro dessa perspectiva da crítica social, Douglas Kellner afirma que, “a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes”, (KELLNER, 2001, p. 11). Partindo desta afirmação, pode-se inferir que na medida em que cresce o nível sociocultural, e o processo midiático tem larga parcela nesse crescimento, a população, com maior senso de cidadania, começa a exigir melhor postura dos representantes públicos, transformando-se em fenômenos culturais. E esse posicionamento de Kellner nos parece um contraponto à postura de maior rigor de Adorno e Horkheimer, já mencionada mais acima.

Eles afirmam que o esclarecimento, dentro do conceito de indústria cultural, torna-se instrumento de mistificação das massas. Para eles, a televisão, em particular, promove uma padronização do pensamento coletivo, tirando o direito de raciocinar e da livre escolha. Eles afirmam que a racionalidade técnica é a racionalidade da própria dominação. Sem entrar no âmago do debate, pode-se inferir que para a realidade brasileira que conviveu por mais de 20 anos sob um regime totalitário, a televisão se mostrou uma ferramenta importante nas conquistas sociais e na consequente mudança no processo da liderança política do país.

Sabe-se que as narrativas do processo de comunicação, suas estruturas de produção, as variações dos meios que se atualizam com as novas descobertas e a postura dos receptores que também muda de tempo em tempo, implicam em todo o processo comunicacional. Como assegura Edgar Morin (2009), que pouco a pouco uma tomada de consciência crítica da cultura de massas repará em discussão, paralelamente, seus conteúdos

e também sua função, seu modo de participação, dentro do contexto social.

Para Morin, “os meios de comunicação continuam a ser os mesmos, mas estão ‘desviados’ de sua antiga função” (MORIN, 2009, p. 133). Pode-se imaginar que Morin espera um resgate social dos veículos de comunicação. A partir dessa visão de Morin, pode-se acreditar que o humorista Chico Anysio buscou nesse viés do papel social da televisão sua maior aproximação com a população e conseguiu assim o respaldo de audiência que almejava.

Voltando a Henri Bergson, a comicidade nos remete aos sentimentos mais intrínsecos e promove em nós o trágico o belo e o cômico. Ele afirma que “comédia é um brinquedo, brinquedo que imita a vida” (BERGSON, 1980, p. 42). Bergson ainda nos fala das ansiedades da população, dos sonhos e desejos que não podem ser evitados. No caso em análise, o humorista conseguiu penetrar nesse universo do anseio popular e com isso ganhou a notoriedade que tornou o quadro tão concorrido.

Considerando a exposição de diversos símbolos na construção da personagem, o autor buscou pelo ângulo semiótico uma forma de entrar no imaginário comum. Nessa perspectiva, destaca-se o posicionamento de Lúcia Santaella (1983) em sua obra *O que é Semiótica*, ao afirmar que “os fenômenos culturais são abordados pela semiótica como sistemas de signos, os quais constroem significações e vão dando sentido às coisas. Tal teoria se preocupa com qualquer sistema de signos, como a música, a fotografia, o cinema, as artes plásticas, a moda, a mídia em geral, etc.”

Pode-se concluir que quando a personagem Salomé, simulando um diálogo crítico com o presidente da República, promove, com tais narrativas, a criação da segunda realidade, pois vê nas imitações insinuadas a configuração de fatos que eram tão trágicos para a sociedade brasileira, mas que remetem às fantasias cômicas com que se caracterizavam a performance da personagem. Isso também traz uma resposta positiva para o nosso trabalho.

De acordo com Ivan Bystrina (1995), os símbolos organizam o mundo circundante dos homens, de sorte a formarem o cosmo. A simbologia aplicada nesse universo narrativo dos episódios televisivos em questão é muito presente, observa-se como o gestual, as roupas da Salomé, as luvas calçadas nas mãos, o penteado clássico, rosto bem produzido, o aparelho telefônico, os móveis e todo o ambiente demonstrando elegância, a forma de se expressar, está tudo vocacionado no sentido de configurar a mensagem a ser passada por meio das imagens, portanto dos signos nas questões reais, mesmo dentro do clima do humor. A isto Bystrina conceitua:

A função dos símbolos diz respeito a três áreas muito importantes da psique humana. Em primeiro lugar, podemos dizer que na área do pensamento os símbolos organizam o mundo circundante dos homens, de sorte a formarem o cosmo. Cosmo no sentido de uma estrutura

organizada, ordenada, e não caótica. Em segundo lugar, os símbolos canalizam sentimentos em vias que podem ser administradas pelos homens. Em terceiro lugar, os símbolos servem como estímulos ou estimulantes para ações. Assim, o representado é condensado em símbolos; o que antes era irreconciliável, une-se. Enfim, os significados acabam sendo polarizados nos símbolos, que assim conseguem cumprir a tarefa de construir a unidade (BYSTRINA, 1995).

A personagem Salomé tinha o objetivo de encaixar esses significantes sociais, unindo pontos irreconciliáveis como humor e crítica política direcionadas ao chefe maior do país, colocando-os em perspectivas ao esbrachar a postura do presidente e destrinchar as atitudes sagazes que ocorrem às escondidas. Entende-se com isso que o humorista cria com o público essa sinergia e, na unidade criada, surge a dupla motivação de se fazer rir e, ao mesmo tempo, enfocar de forma crítica, situação inaceitável para a nossa sociedade.

O princípio da Semiótica de Peirce estuda o mundo das representações e da linguagem. Por isso a Semiótica se baseia numa tríade de classificações e inferências, ao demonstrar que existem os objetos no mundo, suas representações em forma de signos e nossa interpretação mental desses objetos. E uma das explicações mais citadas de Charles Peirce é a de que o signo é aquilo que substitui o objeto em nossa mente; são eles que constituem a linguagem, base para os discursos que permeiam o mundo, ao que Peirce chamou de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Lúcia Santaella comenta essa tríade peirceana:

Três elementos constituem todas as experiências. Eles são as categorias universais do pensamento e da natureza. Primeiridade é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva, seu frescor, originalidade irrepetível e liberdade. Não a liberdade em relação a uma determinação física, pois que isso seria uma proposição metafísica, mas a liberdade em relação a qualquer elemento segundo (...). Secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Ação e reação ainda em nível de binariedade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei. Finalmente, Terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A

síntese intelectual, elaboração cognitiva – o azul no céu, ou o azul do céu – é um terceiro (SANTAELLA, 1983, p. 67-68).

Santaella ainda afirma que todo fenômeno cultural é também um fenômeno de comunicação, constituído por linguagens que permitem a produção de sentido. E assegura que “é no ser humano que se desenvolve a transformação dos sinais em signos pela relação que ele mantém com a linguagem” (SANTAELLA, 1983, p. 72).

Nessa visão semântica da tríplice dimensão peirceana, pode-se inferir que o humor metafórico de Chico Anysio, com a personagem Salomé, segue essa hierarquização. As críticas ao cenário político poderia caracterizar o **objeto**, simbolizado pela magia do humor; o método utilizado pelo humorista criando a binariedade entre a interpretação artística e ao mesmo tempo passando a mensagem de indignação ao público com as atitudes corruptas de políticos, estabelece o **representamen**, ou seja, a representação dos fatos que possibilitam pela comparação com o primeiro a intenção do objeto; e a conclusão que se alcança junto ao público poderia estabelecer o resultado final com a capacidade de interpretação por parte do **interpretante**.

O filólogo russo Vladimir Propp, se dedicou a um estudo do cômico reunindo e sistematizando exemplos literários como Gógol, revistas humorísticas e satíricas, para criar uma teoria sobre a comicidade. Para tanto, buscou uma caracterização comportamental inserida nas categorias estéticas e extraestéticas do humor, estabelecendo seis tipos principais de riso: o riso da zombaria, o riso bom, o mau/cínico, o alegre, o ritual e o de explosão. Propp concluiu que a comicidade possui diferenças implícitas em seus aspectos que levam diferentes formas de riso, sendo impossível a subdivisão romântica do cômico em vulgar e elevado.

Entre todos os possíveis aspectos do riso nós escolheremos apenas um, para começar, e este será o riso de zombaria. Justamente este e, conforme foi visto, apenas este aspecto do riso está permanentemente ligado à esfera do cômico. Basta notar, por exemplo, que todo o vasto campo da sátira se baseia no riso de zombaria. E é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida (PROPP, 1992, p. 28).

Propp também aborda a questão do caráter contagiante do riso. Para ele, nós rimos no momento em que transferimos nossa inteligência dos fenômenos de caráter espiritual para as formas exteriores de sua manifestação; então acontece o riso, um sinal sonoro desse deslocamento de atenção. Ele argumenta que tão logo esse sinal é percebido por outras pessoas, elas também deslocam seu olhar e de repente veem aquilo que

não viam e começam a rir. Portanto, os risos de zombaria e de alegria são contagiantes. Pode-se inferir que o humorista, com a Salomé, conseguiu promover esse deslocamento de atenção e provocar o riso em seus quadros televisivos.

Propp também enfoca os problemas de domínio da técnica artística. Ele afirma que “as comédias e as produções similares (o circo e a literatura humorística e satírica) gozam do favor do público porque neles são representados satiricamente os defeitos que ainda sobrevivem em nossa vida e em nossos costumes: a arte ajuda a superá-los” (PROPP, 1992, p. 184). Esse autor nos lembra que “durante a segunda guerra pátria a sátira mostrou-se uma ativa aliada para a vitória sobre o hitlerismo” (PROPP, 1992, p. 209).

Mais que um valor artístico, a comicidade adquiriu, naquele contexto destacado por Propp, um valor social. Assim, podemos verificar que há no cômico esse valor a ser reconhecido: é o valor social da arte, o que ela promove por ser produto de uma sociedade, e dirigida a essa mesma sociedade. Daí entendermos, pela mesma linha de raciocínio, a motivação que prendia de forma surpreendente o telespectador brasileiro que se sentia representado pelas críticas da Salomé, oportunas para o momento político e econômico difíceis do país naquele período. Pode-se, então, concluir que essas peças cômicas criadas por Chico Anysio se utilizaram desse fenômeno da arte nos momentos de inquietação social no Brasil.

CRÍTICA POLÍTICA NO REGIME MILITAR, REGISTROS HISTÓRICOS

Esse tema foi abordado no capítulo *Chico Anysio, Perfil e Trajetória*, onde trouxemos os apontamentos do próprio Chico Anysio que, além de ser um expoente da televisão e do humor no Brasil, protagonizou várias experiências durante os chamados anos de chumbo. O golpe militar em 1964 trouxe profundas transformações na vida de todos. O novo regime muda o rumo da história brasileira, inclusive para os profissionais e veículos de comunicação. Chico Anysio conta que no dia 1º de abril de 64, pela manhã, quando chegava a pé para o trabalho na TV Rio, deparou com muitos soldados armados, carros de combates, ruas interditadas. O país estava em Revolução.

Chico fala de sua decepção ao ver o veículo em que trabalhava, a TV Rio, totalmente manipulada pelos militares. Ele notou que o alinhamento ideológico em sua emissora e, certamente, em outros veículos, já era um fato consumado. Sentia-se isto nas deliberações, nas não renovações de contratos importantes, nas diretrizes erradas que eram tomadas. Walter Clark brigava sozinho pela manutenção daquele quase império, registrou Chico.

Chico comenta que foi alertado pelo cunhado a sair de cena por um período, pois o nome dele constava da lista dos censores do governo. Mas ele permaneceu com o seu programa e acabou sendo convidado a fazer dois

shows no clube das Agulhas Negras para uma plateia de oficiais do regime militar. Anysio conta que sofreu muito com a censura, pois tinha que cortar muita coisa dos programas depois de pronto. Para evitar o retrabalho, ia a Brasília com os roteiros nas mãos para pedir aprovação antes de gravá-los. Chico frisa que tirar do humor o poder de crítica é amputar-lhe os dois braços e ele afirma que naquele período trabalhou amputado por muito tempo.

Ele lembra que os artistas enfrentavam como podiam a censura imposta. Ele recorda que interveio junto ao governo com vistas à absolvição de Caetano Veloso e Gilberto Gil que haviam sido exilados, dentre tantos outros, por serem considerados subversivos. Chico alegou que a paródia que eles fizeram sobre o Hino Nacional, não passava de um mal entendido. Ele relembra de ter argumentado com Sérgio Médici, filho do então presidente Médici, que a absolvição dos cantores exilados, por serem ícones da música brasileira, daria ao governo militar uma atitude simpática perante a opinião pública. E isso, segundo ele, pesou na decisão de trazê-los de volta ao país.

Mesmo com as restrições sofridas, Chico lembra que se manteve no ar e o programa era líder de audiência. Isso dava a ele a retaguarda de que necessitava, pois, se tinha o povo a seu favor, os censores temiam um pouco em penalizá-lo. E com isso ele conseguia tecer suas críticas políticas e se manter em destaque mesmo sob severas advertências. Mais adiante, com a chegada de Figueiredo ao poder, já com a Abertura Política⁴ no país, Chico criou a personagem Salomé, com a finalidade exclusiva de satirizar o presidente da República.

Anysio registra que gravou um show em Nova York e por conta da censura aqui no Brasil teve de gravar duas versões do mesmo show. Isso era em 1981 e naquele ano, o palavrão já estava liberado no teatro, mas na TV não. Ele recorda que gravou uma versão sem nenhum palavrão, como sendo a primeira parte, para a TV, e entrou novamente em cena, na segunda parte, se vestindo mais à vontade e dizendo muito palavrão.

O Pasquim

A intenção desta parte do capítulo foi registrar alguns fatos que marcaram a dificuldade enfrentada pelos artistas durante o período sombrio da censura que culminava no tolhimento da liberdade de expressão. O governo militar impôs um controle sobre a imprensa com o intuito de manipular as informações e direcionar a força da mídia em favor das realizações oficiais. Era extremamente complicado promover crítica política ao regime, pois o mesmo não primava pela democracia e a reação era sempre a pior possível. Contudo, isso vem enriquecer a nossa compreensão de como Chico Anysio e muitos outros artistas, humoristas e comunicadores conseguiram oferecer

⁴Abertura política brasileira foi um processo de desestabilização da estrutura do Regime Militar à época predominante no País. Inicia-se em 1974, com o governo do General Ernesto Geisel, e termina em 1985, com o mandato de João Baptista de Figueiredo, ano em que a ditadura militar é extinta. Fonte: www.infoescola.com.br

essa crítica política ao governo e a importância disso no contexto nacional.

Todas as emissoras e programas sofriam com a censura, pois, o governo procurava, com mãos de ferro, manter o controle do que se comunicava no país, na tentativa de minimizar a crítica política. Porém, os artistas, apresentadores, jornalistas, humoristas, donos de veículos de comunicação buscavam, de toda forma, apresentar algum tipo de resistência ao controle ideológico. Nesse viés da resistência, foi criado no Rio de Janeiro, no mês de julho de 1969 o jornal *O Pasquim*. De acordo com o site na internet <http://livrespensadores.net>, *O Pasquim* tinha um teor crítico e intelectualizado, criado por jovens da Zona Sul carioca, com a finalidade de ocupar espaço naquela sociedade que vivia de forma enclausurada.

Conforme assegura o site, o jornal tinha a finalidade de abordar as questões mais sérias do país e do mundo, com uma pitada de irreverência e de bom humor e absorvia a criatividade de intelectuais no período cinzento da história brasileira. Notadamente era um jornal feito para mentes intelectualizadas, que compreendiam a crítica refinada daqueles ícones do pensamento cultural do Rio de Janeiro e do Brasil.

O Pasquim teve tiragem inicial de 20 mil exemplares, de acordo com o site, e o sucesso do semanário foi tão grande que chegou rapidamente aos 200 mil exemplares, numa prova de que a sociedade aspirava por uma voz que pudesse representa-la diante dos exageros e truculência do poder regente naquele período. O referido jornal se mantinha firme em sua linha editorial de crítica social e foi se tornando mais politizado na medida em que aumentava a repressão no Ato Institucional no número 5, o AI-5⁵ e com isso, *O Pasquim* passou a ser uma espécie de porta-voz da indignação da sociedade carioca naquele contexto histórico, afiança o texto *on line*.

Com tanta irreverência, diz o site, a equipe inteira da redação de *O Pasquim* foi presa em novembro de 1970, como retaliação à crescente crítica política do veículo. Os militares esperavam que o semanário saísse de circulação e seus leitores perdessem o interesse. Contudo, garante o site, mesmo tendo a equipe do jornal presa até fevereiro de 1971, o jornal não deixou de circular, pois Millôr Fernandes, que escapara da prisão, e outros colaboradores, como Chico Buarque de Hollanda e Antônio Callado, mantiveram a edição do polêmico semanário.

As prisões dos considerados “insubordinados” continuaram e na década de 80, de acordo com o site, as bancas de jornais que vendiam jornais alternativos como *O Pasquim*, com mensagens opostas ao regime, passaram a ser alvo de atentados a bomba, com a nítida intenção de intimidar aqueles que participavam de ações contrárias às diretrizes do governo. Todavia,

⁵ O AI-5 (Ato Institucional número 5), foi o quinto decreto emitido pelo governo militar brasileiro (1964-1985). É considerado o mais duro golpe na democracia, e deu poderes quase absolutos ao regime militar. Redigido pelo ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, o AI-5 entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva.

essas retaliações não calaram aqueles que lutaram de forma destemida nos flancos de resistência, encorajando o povo a reagir contra o estado totalitário que perdurava no Brasil desde de 1964.

Com as narrativas de Chico Anysio acima e esse exemplo de *O Pasquim*, bem conhecido de todos, fica visível como o regime militar manteve com 'rédeas curtas' as iniciativas dos comunicadores, artistas e intelectuais, sobretudo nos primeiros quinze anos do governo totalitário. Muitos expoentes e veículos de comunicação lutaram contra esse estado de truculência que tolhia a liberdade de expressão, dentre eles, o marcante exemplo de *O Pasquim*, conforme exposto acima, considerado imprensa alternativa que mais influenciou a chamada grande imprensa que, com a crítica política bem elaborada, contribuiu de forma decisiva para que o Brasil pudesse vencer longa fase do domínio militar e iniciar a sua redemocratização a partir de 1985.

METODOLOGIA

O presente estudo segue a linha de uma pesquisa de caráter descritivo, analítico e crítico com uma abordagem ancorada na narratologia que vai, naturalmente, contemplar uma apreciação da estrutura narrativa e suas peculiaridades de expressão e conteúdo. Os procedimentos metodológicos serão divididos em quatro fases. A primeira tem como meta uma revisão bibliográfica; a segunda a construção do aparato teórico-analítico; a terceira contempla a descrição detalhada do corpus do nosso objeto de estudo; e a quarta ocupa-se da análise propriamente dita.

NARRATOLOGIA: SUPORTE TEÓRICO DAS NARRATIVAS

Passamos então à empreitada da primeira fase, percorrendo a revisão bibliográfica dos autores escolhidos para o nosso arcabouço teórico-metodológico. Como informado, a narratologia é a abordagem teórica que nos servirá de base para entender as estruturas dessas narrativas humorísticas na TV: os ensaios publicados no livro *Análise Estrutural da Narrativa* (1976), editora Vozes Limitada, dos autores estruturalistas franceses Roland Barthes; Gérard Genette; e do russo Algirdas Julien Greimas; e o também russo Vladimir Propp (1992), no livro *Comichidade e Riso*, editora Ática S.A; e, agregando-se ainda, a visão de promessa de François Jost (2007), também francês, em seu livro *Compreender a Televisão*, editora Sulina; e o semioticista Tcheco Ivan Bystrina (1995).

Acreditamos que as categorias das estruturas narrativas, apontadas por esses estudiosos nos darão a visibilidade e melhor compreensão das peças humorísticas televisivas que serão analisadas aqui. O objetivo é verificar como o humorista Chico Anysio, com a personagem Salomé, desenvolveu acentuada crítica política que, mesmo trazendo em si a sofisticação desse tipo de abordagem, alcançou grande audiência popular em veículo generalista, a

televisão aberta, nos idos dos anos 80.

A narratologia permite examinar as narrativas e identificar os pontos convergentes e distintos entre si, como também a unidade que se forma em cada narrativa. E é com esse aparato teórico que buscaremos fundamentar a análise das peças escolhidas, pois a narratologia empreende uma tarefa de sistematização conceitual e nos apresenta estratégias de como abordar obras literárias e textos de teatro, cinema e TV, ou quaisquer outras expressões textuais, dando elementos para interpretar o sentido da mensagem em sua amplitude.

Roland Barthes ensina que “a significação não está << ao cabo>> da narrativa, ela a atravessa.” (BARTHES, 1976, p. 26), e continua:

(...) compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela <<estágios>>, projetar os encadeamentos horizontais do <<fio>> narrativo sobre um eixo implicitamente vertical (BARTHES, 1976, p. 26).

Para Barthes, a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias. Ele assegura que “está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura” (BARTHES, 1976, p. 19). Ele ainda menciona o cinema, história em quadrinhos, na conversação, enfim em toda parte.

A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, transhistórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 1976, p. 19-20).

Barthes comenta que permanecendo no período atual, os Formalistas russos, Propp e Lévi-Strauss, ensinaram a resolver o dilema seguinte: ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) todas as formas míticas do acaso; ou então, possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que, segundo ele, “seja necessária alguma paciência para explicitá-la; pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém

pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras” (BARTHES, 1976, p. 20-21).

De nossa parte, entendemos que somente o gênio criador de determinado autor não seria suficiente para impactar o público sem a utilização das categorias narrativas como claramente Barthes explicita ao mencionar a segunda opção, ou seja, criar a unidade comunicacional em consonância com as regras básicas do texto. Para ele, toda narrativa traz uma lógica, uma sequência, que é o que torna compreensível o texto que se deseja comunicar.

Barthes se refere também à linguística como princípio da análise estrutural da narrativa, conceito decisivo e essencial em todo sistema de significação. Nessa perspectiva, uma narrativa não é uma simples soma de proposições, por isso, segundo ele, é preciso classificar a massa enorme de elementos que entram na composição de uma narrativa e ele, então, define este conceito como nível de descrição. Cita ainda que os Formalistas russos propõem trabalhar sobre dois grandes níveis, por sua vez subdivididos: a *Izistória* (o argumento), compreendendo uma lógica das ações e uma «sintaxe» dos personagens; e o *discurso*, compreendendo os tempos, os aspectos e os modos da narrativa.

Propõe-se distinguir na obra narrativa três níveis de descrição: o nível das «funções» (no sentido que esta palavra tem em Propp e em Bremond), o nível das «ações» (no sentido que esta palavra tem em Greimas quando fala dos personagens como actantes) e o nível da «narração» (que é, grosso modo, o nível do «discurso» em Todorov). Será bom lembrar que estes três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código (BARTHES, 1976, p. 27).

De acordo com Barthes, a narrativa apresenta-se assim como uma série de elementos mediatos e imediatos, fortemente imbuídos dentro de sua estrutura. Segundo ele, “a distaxia orienta uma leitura «horizontal», mas a integração superpõe-lhe uma leitura «vertical»: há uma espécie de «encaixamento» estrutural” (BARTHES, 1976, p. 58). Ele considera esse processo como um jogo incessante de potenciais, cujas quedas variadas dão à narrativa seu «tônus» ou sua energia. Assegura que cada unidade da narrativa é percebida no seu afloramento e sua profundidade, criando uma dualidade interessante. Ele define que “é assim que a narrativa «anda»: pelo concurso destes dois caminhos, a estrutura ramifica-se, prolifera, descobre-se - e recobra-se: o novo não cessa de se regular” (BARTHES, 1976, p. 58- 59).

Outro fator importante enunciado por Barthes é que não há unidade perdida em uma narrativa. Tudo tem o seu sentido, por menor que seja. Quando algum detalhe é citado em uma narrativa, mesmo que pareça insignificante, terá mais à frente o motivo daquela citação, o autor por sua vez, criará algo que ligue aquele detalhe a outro fato e aí se constituirá a unidade que dará sentido à narrativa. E isto, o humorista Chico Anysio, com a Salomé, utilizou bastante, pois, os esquetes são carregados de detalhes que se interligam e formam o todo.

A visão de doador e de beneficiário de Barthes nas narrativas, também se torna um elemento fundamental em nossa análise, pois, trabalha o conceito de produção e assimilação do conteúdo. Para ele, “mesmo que haja, no interior da narrativa, uma grande função de troca (repartida entre um doador e um beneficiário), da mesma maneira, homologicamente, a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa” (BARTHES, 1976, p. 47). Essa visão nos faz lembrar das instâncias de produção e de recepção de François Jost, que veremos mais adiante neste capítulo.

A. J. Greimas, em seu artigo, fala da teoria semântica e a mitológica. Segundo ele, as recentes pesquisas mitológicas trazem materiais e elementos de reflexão à teoria semântica que coloca o problema da lisibilidade dos textos e procura estabelecer um inventário dos procedimentos de sua descrição. Greimas comenta que “parece que a mitologia de interpretação dos mitos se situa, em virtude de sua complexidade, fora dos limites atribuídos à semântica” (GREIMAS, 1976, p. 61). Para elucidar esse sobressalto da mitologia, o autor classifica as estruturas do mito na interpretação da narrativa.

1. A teoria semântica que procurasse dar conta da leitura dos mitos, longe de limitar-se à interpretação dos enunciados, deve operar com sequências de enunciados articulados em narrativas. 2. Em lugar de excluir qualquer referência ao contexto, a descrição dos mitos é levada a utilizar informações extratextuais sem as quais o estabelecimento da isotopia narrativa seria possível. 3. O sujeito que fala (= o leitor) não pode ser considerado como o invariante da comunicação mítica, pois esta transcende a categoria de consciente vs inconsciente. Objeto da descrição situa-se ao nível da transmissão, do texto-invariante, e não ao nível da recepção, do leitor-variável (GREIMAS, 1976, p. 61-62).

Greimas analisa essa correlação entre semântica e mito inspirando-se em Lévi-Strauss. Para ele, o mito foge da visão de narrativa semântica, simples. Aponta três componentes estruturais do mito, a armadura; o código; e a mensagem. “Nós nos perguntaremos portanto: 1º como interpretar, no quadro de uma teoria semântica, estas três componentes do mito e 2º que

lugar atribuir, a cada uma delas, na interpretação de uma narrativa mítica” (GREIMAS, 1976, p. 63). Greimas, então, comenta que armadura deve ser entendida como elemento invariável, o status estrutural do mito na qualidade de narração, ou seja, é parte do texto que não sofre variações, que pode ser entendida como um modelo narrativo, propriedades estruturais comuns aos mitos-narrativas.

Porém, Greimas alerta que “esse modelo deve dar conta simultaneamente (a) do mito considerado como unidade discursiva transfrásica e (b) da estrutura do conteúdo que é manifestado por meio dessa narração” (GREIMAS, 1976, p. 63). Ele lembra que a unidade discursiva de uma narrativa segue uma sucessão de enunciados, dentro de uma dimensão atemporal que dão a esse conjunto de elementos relações de anterioridade e posteridade, tornando previsível a articulação estrutural do conteúdo.

Esse autor reforça que a narrativa, para ter um sentido deve ser um todo de significação. A isso ele classifica como estrutura semântica simples e avisa que disso resulta que os desenvolvimentos secundários da narração ficam um tanto deslocados da estrutura simples e com isso constitui uma camada estrutural subordinada, gerando assim, uma estrutura hierárquica da narrativa como um todo. E nos casos de narrativas dramatizadas como as analisadas neste trabalho, Greimas conceitua que essas narrativas passam pela dimensão temporal, dicotomizada, no conceito já citado de anterioridade e posteridade, um antes e outro depois. “A este antes vs depois discursivo corresponde o que se chama <reviravolta da situação> que, sobre o plano da estrutura implícita, não é outra coisa que uma inversão dos signos do conteúdo” (GREIMAS, 1976, p. 63-64).

Ao enfocar a mensagem, a segunda componente do mito, Greimas nos traz a informação de que ela, a mensagem, se situa em duas isotopias simultâneas e dá lugar a duas leituras diferentes, uma sobre o plano discursivo e a outra sobre o plano estrutural. Lembrando que o termo isotopia foi criado pelo próprio Greimas, para explicar a interatividade e a reprodução dentro de uma cadeia sintagmática, ou seja, a compreensão de um conjunto de membros significativos idênticos ou semelhantes que conseguem gerar um núcleo homogêneo para a leitura textual que, entende-se, como a unidade da narrativa classificada pelo autor.

Todavia, Greimas traz uma visão abrangente da isotopia narrativa que nos ajuda a entender o efeito dessa teoria, a qual transcrevemos aqui.

A isotopia narrativa fica determinada por uma certa perspectiva antropocêntrica que faz com que a narrativa seja concebida como uma sucessão de acontecimentos cujos atores são seres animados, agentes ou pacientes. Neste nível, uma primeira categorização: individual vs coletivo permite distinguir um herói associal que, separando-se da comunidade, aparece como um agente

graças ao qual se produz a reviravolta da situação, que se coloca, dito de outra forma, como mediador personalizado entre a situação-antes e a situação-depois (GREIMAS, 1976, p. 63-64).

Greimas nos fala também de uma segunda isotopia que, segundo ele, situa-se, ao contrário, no nível da estrutura do conteúdo postulado a este plano discursivo. Ela deriva de uma sequência de relações teoricamente conhecidas. Ele se refere à equivalência entre os enunciados constitutivos da sequência narrativa e as articulações estruturais dos conteúdos. “Quanto às performances do herói que ocupam a parte central na economia da narrativa, só podem corresponder às operações linguísticas de transformação, dando conta das inversões de conteúdo” (GREIMAS, 1976, p. 65-66).

Já sobre o código, Greimas, também se inspirando em Lévi-Strauss, nos esclarece sobre a problemática da descrição do universo mitológico concentrada sobre as propriedades formais da estrutura acrônica e a descrição comparativa que seria simultaneamente geral e histórica. Greimas assegura que pode-se elucidar a leitura de um mito-ocorrência comparando-o a outros mitos ou, de maneira geral, porções sintagmáticas da narrativa a outras porções sintagmáticas, como também pode-se colocar um elemento narrativo com outros elementos similares. Mas, a correlação de dois elementos narrativos não idênticos que pertençam a duas narrativas diferentes leva a reconhecer a existência de uma disjunção paradigmática, ou seja, operando no interior de uma categoria semântica, faz com que o segundo elemento narrativo se considere como a transformação do primeiro.

Greimas nos traz outros esclarecimentos sobre a importância dos sintagmas na estrutura narrativa. A título de hipótese, ele diz que “três tipos caracterizados de sintagmas narrativos podem ser reconhecidos: 1º os sintagmas performanciais (provas); 2º os sintagmas contratuais (estabelecimentos e rupturas de contrato); 3º os sintagmas disjuncionais (partidas e regressos)” (GREIMAS, 1976, p. 63-64). O autor demonstra que a definição dos elementos e dos sintagmas narrativos não é obtida do conhecimento do contexto, mas sim da metodologia geral das unidades linguísticas, ao que ele afirma ser uma vantagem para o modelo narrativo da armadura.

Dessa forma, Greimas resume esse conjunto narratológico como sendo a armadura e o código o modelo narrativo que ele chama de taxinômico, como sendo as duas componentes de uma interpretação mitológica. Para ele, a lisibilidade maior ou menor dos textos míticos é função do conhecimento teórico dessas duas estruturas cujo encontro tem o efeito de produzir as mensagens míticas.

Outro aspecto dos conceitos de Greimas que nos é relevante nesta pesquisa é a função dos actantes. Ele evidencia que os actantes não podem ser classificados somente pelos atores da narrativa. Os actantes devem ser

compreendidos no encadeamento do conjunto das narrativas, ou seja, cada elemento da narrativa recebe essa codificação de actante, pois desempenha uma função na distribuição de papéis. Com isso, “poder-se-á apresentar, sob forma condensada, as principais obrigações contratuais e as distribuições correlativas de papéis na parte tópica da narração” (GREIMAS, 1976, p. 88).

Gérard Genette em seu artigo *Fronteiras da Narrativa* (1976), chama-nos a atenção para o fato de que definir positivamente a narrativa, de forma corriqueira, é acreditar, talvez perigosamente, na ideia ou no sentimento de que a narrativa é algo evidente, de que nada é mais natural, comum, do que contar uma história ou arrumar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopeia, um romance. Segundo ele, a evolução da literatura e a consciência literária há meio século terão tido, entre outras felizes consequências, a de chamar a atenção, bem ao contrário, sobre o aspecto singular, artificial e problemático do ato narrativo.

Genette enfoca os conceitos de Aristóteles e Platão, de *diegesis* e *mimesis*, acreditamos que esses conceitos nos darão maior compreensão da estrutura que engloba imitação e representação, inclusive destacando uma pequena variável entre os dois filósofos.

Uma primeira oposição é aquela indicada por Aristóteles em algumas frases rápidas da *Poética*. Para Aristóteles, a narrativa (*diegesis*) é um dos dois modos da imitação poética (*mimesis*), o outro, sendo a representação direta dos acontecimentos por atores falando e agindo diante do público. Aqui instaura-se a distinção clássica entre poesia narrativa e poesia dramática. Esta distinção estava já esboçada por Platão no 3º livro da *República*, com duas diferenças, a saber que, por um lado, Sócrates nega ali à narrativa a qualidade (isto é, para ele, o defeito) da imitação, e que por outro lado ele toma em consideração aspectos de representação direta (diálogos) que podem comportar um poema não dramático como os de Homero. Há portanto, nas origens da tradição clássica duas partições aparentemente contraditórias, em que a narrativa opor-se-ia à imitação, aqui como sua antítese, e lá como um dos seus modos (GENETTE, 1976, p. 256).

Genette também invoca uma variável de Platão que, segundo ele, diverge um pouco de Aristóteles na forma de explicar os conceitos *diegéticos* e *miméticos*, embora seja mínima essa divergência. Tanto Platão quanto Aristóteles viam na *mimesis* a representação da própria vida. Para eles, diz Genette, tudo se baseia na imitação, ou seja tudo surge do campo das ideias. Para Platão a *mimesis* nomeia o modo direto de imitação de todos os poetas e Aristóteles como modo narrativo do drama, da tragédia. Vejamos, então, o comentário de Genette sobre as observações de Platão abaixo:

Para Platão, o domínio daquilo que ele chama *léxis* (ou maneira de dizer, por oposição a *logos*, que designa o que é dito) divide-se teoricamente em imitação propriamente dita) (*mimesis*) e simples narrativa (*diegesis*). Por simples narrativa, Platão compreende tudo o que o poeta narra «falando em seu próprio nome, sem procurar fazer crer que é um outro que fala» (GENETTE, 1976, p. 256).

Nessa linha de raciocínio, de acordo com Genette, Platão demonstra a diferença entre os dois conceitos, ou seja, se na *mimesis* se configura na imitação do fato propriamente dito, na *diegesis*, o autor narra de forma a passar emoção, fala em seu próprio nome, sem a preocupação de demonstrar que é outro que fala, isto é, há a interpretação do fato. Genette afirma que a diferença entre as classificações de Platão e Aristóteles reduz-se assim a uma simples variante de termos, para ele, essas duas classificações concordam entre si, no essencial, ou seja, a oposição do dramático e do narrativo.

Genette comenta que Platão condena os poetas enquanto imitadores, incluindo Homero, a quem ele julgava demasiado mimético para um poeta narrativo; enquanto Aristóteles coloca a tragédia acima da epopeia e louva em Homero tudo o que aproxima sua escritura da dicção dramática, mas, os dois tinham a mesma ideia de que a narrativa era um modo enfraquecido, atenuado da representação literária, o que Genette classifica de inversão de valores e não se percebe meios que pudesse tê-los feito mudar de opinião.

A esse posicionamento dos filósofos gregos, Genette traz uma contraposição ao demonstrar o valor e a importância da narrativa. “É necessário, entretanto introduzir aqui uma observação com a qual nem Platão nem Aristóteles parece ter-se preocupado, e que restituirá à narrativa todo o seu valor e toda a sua importância” (GENETTE, 1976, p. 259). Genette defende que a imitação direta, tal como funciona em cena, consiste em gestos e falas, enquanto que constituída por gestos, ela pode evidentemente representar ações, mas escapa ao plano linguístico, que é aquele em que consiste a ação direta do poeta. E é aí que fica caracterizado o valor da narrativa. Ele alerta que o narrador tanto pode falar dele mesmo quanto pode inserir outro ator, ou mesmo repetir a fala de outro. Genette recomenda ainda observar que a imitação direta, tal como funciona em cena, consiste em gestos e falas.

Genette aponta que foram Platão e Aristóteles que diferenciaram *mimesis* de *diegesis*. Eles demonstraram que enquanto a *mimesis* é a representação do real por meio da arte, da encenação, na atuação dos artistas; é na *diegesis* que o autor relata e explora toda a sua criatividade e leva o público, o espectador ou leitor à compreensão da arte em sua amplitude. Na *diegesis*, o autor relata a ação diretamente, descrevendo com emoção o que está em sua mente, no que tange aos personagens envolvidos; enquanto na *mimesis*, é o ato de descrever, de mostrar, o que está acontecendo com as personagens envolvidas. Ou seja, a *mimesis* dá a ideia fria da ação, enquanto

a diegesis traz as emoções e os sonhos que aguçam a mente espectral.

Outro autor que também nos traz importante contribuição é Vladimir Propp. Como já abordado no capítulo da Fundamentação Teórica, em seu livro *Comichão e Riso* (1992), ele aborda as categorias do riso, demonstrando que o tema configura-se em fenômeno social e cultural. Esse é um conceito igualmente relevante em nossa pesquisa. Ele apresenta seis tipos de riso e fala da possibilidade da existência de outros tipos. O riso bom; o riso maldoso ou cínico; o riso alegre; o riso ritual; e o riso imoderado. Embora priorize o que ele denomina de riso de zombaria, por compreender que é o mais frequente, sendo o tipo principal de riso humano.

Ao tratar do conceito de riso bom, Propp comenta que há dois grandes gêneros de riso: um que contém o desdém, e o outro não relacionado à derisão. Inspirando-se em Lessing, comenta que riso e zombaria, não podem ser considerados a mesma coisa, pois pode ocorrer de certos defeitos insignificantes a ponto de não provocar o riso, mas sim o sorriso. Isso ocorre também quando o defeito é próprio de uma pessoa que amamos, que queremos bem.

O riso bom, portanto, liga-se a um humor ameno, brando. Propp afirma que o riso bom, na maioria das vezes, está relacionado a um sentido de afetuosa cordialidade. O sorriso provocado ao observarmos crianças e as julgarmos engraçadas é o riso bom. O que nos faz sorrir não é o fato de se revelar inesperadamente o conflito entre ser/parecer, mas sim a harmonia entre essa dicotomia.

Propp esclarece que o cômico é considerado, em geral, algo negativo. Tal atitude negativa ante a comichão vem, segundo o autor, desde o século XIX, quando se afirmava que o âmbito do cômico poderia se estender pelo domínio da estética, ou poderia se estender por fora desse domínio, o que o qualificava como algo baixo, inferior.

Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é falta de ideias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc. A escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal etc., expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo. Tal atitude depreciativa manifesta-se muito claramente em filósofos idealistas como Schopenhauer, Hegel, Vischer e outros (PROPP, 1992, p. 20).

Este autor reforça que isto, porém não é tudo. “Na teoria dos dois aspectos da comicidade, a ‘fina’ e a ‘vulgar’, entra também uma diferenciação social. O aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e de origem. O segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão” (PROPP, 1992, p. 23).

Propp aponta que o cômico e o riso não são algo abstrato. O homem ri, diz ele, por isso, não é possível estudar o problema da comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico. Na visão de Propp, é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações, não se esquecendo da exceção feita por Aristóteles aos defeitos físicos e sofrimentos humanos. Propp enfatiza que em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso.

Este filólogo russo se dedicou a um estudo do cômico reunindo e sistematizando exemplos literários como Gógol, revistas humorísticas e satíricas, para criar uma teoria sobre a comicidade. Para tanto, buscou uma caracterização comportamental inserida nas categorias estéticas e extraestéticas do humor, estabelecendo, como já citados, seis tipos principais de riso: o riso da zombaria, o riso bom, o mau/cínico, o alegre, o ritual e o de explosão. Propp concluiu que a comicidade possui diferenças implícitas em seus aspectos que levam diferentes formas de riso, sendo impossível a subdivisão romântica do cômico em vulgar e fino, elevado.

Entre todos os possíveis aspectos do riso nós escolheremos apenas um, para começar, e este será o riso de zombaria. Justamente este e, conforme foi visto, apenas este aspecto do riso está permanentemente ligado à esfera do cômico. Basta notar, por exemplo, que todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida (PROPP, 1992, p. 28).

Propp também aborda a questão do caráter contagiante do riso. Para ele, nós rimos no momento em que transferimos nossa inteligência dos fenômenos de caráter espiritual para as formas exteriores de sua manifestação; então acontece o riso, um sinal sonoro desse deslocamento de atenção. Ele argumenta que tão logo esse sinal é percebido por outras pessoas, elas também deslocam seu olhar e de repente veem aquilo que não viam e começam a rir.

Esse autor também enfoca os problemas de domínio da técnica artística. Ele afirma que “as comédias e as produções similares (o circo e a literatura humorística e satírica) gozam do favor do público porque neles são representados satiricamente os defeitos que ainda sobrevivem em nossa vida e em nossos costumes: a arte ajuda a superá-los” (PROPP, 1992, p.184). Propp nos lembra que “durante a segunda guerra pátria a sátira mostrou-se

uma ativa aliada para a vitória sobre o hitlerismo” (PROPP, 1992, p. 209).

O conceito comunicacional de François Jost (2007), foi abordado de forma bem abrangente no capítulo *A Televisão no Brasil*, no subtítulo *Os Gêneros da TV*, mas traremos aqui os seus principais apontamentos por serem de fundamental importância para a nossa análise teórico-metodológica. O modelo de Jost se baseia na promessa, isto é, no compromisso assumido pela instância de produção perante a instância de recepção. A estrutura narrativa de um conteúdo, de acordo com Jost, é firmado nos gêneros ontológico e pragmático e a instância de produção se divide em três mundos: real, fictivo e lúdico. De acordo com ele, cada emissão, cada gênero, faz referência a um mundo e todos os gêneros televisivos estão ligados a esses mundos.

Diante das duas naturezas de gênero: a ontológica e a pragmática, Jost afirma que a primeira caracteriza o programa ao gênero ao qual pertence; e a outra, a pragmática, tem a função de resumir o programa para se utilizar de forma publicitária. De acordo com esse modelo, primeiramente o gênero e o mundo serão definidos. A partir disso, acontecerá o desdobramento da análise de qual mundo o programa pertence. É necessário, então, verificar qual é a promessa do programa. A partir disso será montado uma figura com as características desse programa.

O gênero ontológico é o gênero clássico, no qual a própria palavra já o define: a comédia existe para fazer rir; o drama para emocionar o espectador; a entrevista porque traz a realidade; o documentário porque é a história revisitada e assim sucessivamente. Já no gênero pragmático, os produtores constroem mais, exercem uma criatividade maior. A televisão passou a usar mais frequentemente o gênero pragmático, pelo seu dinamismo, vai misturando os gêneros, e com essa mistura, ela precisa explicar com maior clareza qual é a promessa. E aí, fica caracterizado o gênero pragmático, aquele que se mistura os gêneros. No caso da análise do objeto de nosso trabalho, fica nítida essa mistura, quando Chico Anysio junta humor com a crítica política.

O modelo comunicacional televisual antes usado para análise era o de contrato. Jost explica que o contrato é um acordo em que o emissor e receptor reconhecem que se comunicam e o fazem por razões compartilhadas, sendo essa proposta baseada na semiótica. Os analistas do discurso e os semioticistas como Eliseo Verón e Patrick Charaudeau, falam que a relação entre a instância de produção e a instância de recepção na televisão, na comunicação como um todo, ela se dá pelo contrato de leitura, ou seja, há códigos tácitos entre quem produz e quem recebe e nesses códigos é que há uma leitura e uma interpretação do que é proposto no conteúdo.

Mas, contrato também é, segundo Jost, uma dupla finalidade de credibilidade e captação entre uma mídia que oferta informação e espetáculo, e um receptor, consumidor de conhecimento e espetáculo, sendo esse o conceito da análise do discurso. Entretanto esse conceito apresenta os gêneros ligados a duas vertentes, o real e a ficção. Portanto, remete-se sempre

à essa dualidade, já existente na ciência. François Jost assegura que isto não é real, que é preciso trabalhar competência de recepção, como defendem os pesquisadores Ingleses dos estudos culturais, seguidos por alguns nomes latino-americanos, que igualmente compartilham desse conceito. A recepção cada vez que vai trabalhar com uma tecnologia, ela precisa de competências para trabalhar com essa inovação. E Jost ainda vai além, ao afirmar que não é somente a tecnologia, mas também a narrativa, a estrutura narrativa de cada emissão.

Já o modelo proposto por Jost, que trabalha o conceito de promessa, sai totalmente da lógica do contrato. Ele afirma que é preciso prometer antes e, ao prometer e explicar ao telespectador tudo o que é proposto, fica o compromisso de conseguir entregar tudo conforme prometido. É aí que vai acontecer ou não a adesão, o engajamento do telespectador, se este conferir que a promessa se cumpriu, haverá o engajamento. Mas esse engajamento, segundo Jost, é relativizado, porque se em algum momento o processo fugir do proposto o espectador abandona aquela emissão.

No mundo real, são inseridos programas que fazem referência à realidade. Apresentam uma verdade incontestável a exemplo dos telejornais, documentários, docudramas, telerrealidade, e por aí vai. No mundo fictivo, estão presentes os que se referem à ficção, ou seja, que se opõem à realidade. Conta com a presença de atores, como as novelas, séries, mini séries, e filmes. E o mundo lúdico, que transita entre o real e o fictivo, faz referência a si mesmo. Mistura realidade e ficção e apresenta-se muitas vezes como jogo. O objetivo é o prazer e entretenimento.

Jost argumenta que o fato de uma emissão enviar a um mundo real, fictivo ou lúdico, não prejudica a maneira como ela realiza esse ato. Cita o exemplo de um professor que pode adotar postura muito séria perante seus alunos, como também pode utilizar-se de uma forma bem humorada, a isso, ele define que uma emissão pode se referir à realidade ou à ficção, portanto, sob vários tons, para uma mesma realidade.

Diante disso, pode-se inferir que o objeto de nosso trabalho, a personagem Salomé, interpretada pelo humorista Chico Anysio, na TV Globo, conseguiu cumprir esse conceito de promessa de François Jost, atingindo assim, o engajamento do público com as esquetes apresentadas, utilizando-se do conceito de gênero pragmático, misturando os gêneros do humor com a crítica política nesse universo de criatividade que esse gênero exige, como demonstraremos no sub capítulo da análise.

Outra visão importante para o arcabouço metodológico da nossa pesquisa é a dos símbolos, pois, a personagem em questão os utilizava abundantemente e isso nos faz buscar compreender o impacto perante o público desses símbolos utilizados pela Salomé. De acordo com Ivan Bystrina (1995), semioticista da cultura, os símbolos organizam o mundo circundante dos homens, e com isso surge o que ele denomina de cosmo, ou seja a unidade narrativa.

Considera-se que simbologia aplicada nesse universo narrativo dos episódios televisivos escolhidos é muito presente, observa-se como o gestual, as roupas da Salomé, as luvas calçadas nas mãos, o penteado clássico, rosto bem produzido, o aparelho telefônico, os móveis e todo o ambiente demonstrando elegância, a forma de se expressar, está tudo vocacionado no sentido de configurar a mensagem a ser passada por meio das imagens, portanto dos signos nas questões reais, mesmo dentro do clima do humor. A isto Bystrina conceitua:

A função dos símbolos diz respeito a três áreas muito importantes da psique humana. Em primeiro lugar, podemos dizer que na área do pensamento os símbolos organizam o mundo circundante dos homens, de sorte a formarem o cosmo. Cosmo no sentido de uma estrutura organizada, ordenada, e não caótica. Em segundo lugar, os símbolos canalizam sentimentos em vias que podem ser administradas pelos homens. Em terceiro lugar, os símbolos servem como estímulos ou estimulantes para ações. Assim, o representado é condensado em símbolos; o que antes era irreconciliável, une-se. Enfim, os significados acabam sendo polarizados nos símbolos, que assim conseguem cumprir a tarefa de construir a unidade (BYSTRINA, 1995).

Bystrina comenta que na sua concepção signo é um sistema/objeto material energético que pode ser apreendido sensorialmente. Trata-se de um objeto que contém uma informação sobre um referencial; informação esta que surgiu de quem convencionou seu sentido. Para ele, desde o início da cultura humana já se podia observar a existência das atividades imaginativas, criativas, fantásticas, narrativas, poéticas, irônicas grotescas e absurdas. Isso demonstra a inquietação do homem pela sobrevivência que o levou a descobrir métodos para alcançar o progresso. Bystrina conceitua que foi preciso inventar, como única alternativa, uma segunda realidade. A cultura surgiu para operar como significante no plano da segunda realidade.

De acordo com Bystrina, o léxico ou repertório de signos de cada linguagem correspondem a sistemas de regras. A esses sistemas ele denomina de código e sob a atuação das regras dos códigos surgem os textos, complexos significativos de elementos sógnicos. Para ele, cada signo possui seu significado, sua referencia, intensidade e extensão. Dessa forma, afirma, esses textos com o seu significado conduzem, levam a sua mensagem. Bystrina registra que “ao lado das tendências à figuração, às quais já acenamos, lembramos também os fenômenos da cultura, sobretudo a arte, são influenciados pela mimese, pela imitação fidedigna e por aquilo que chamamos representação imagética” (BYSTRINA, s/n, 1995).

Ivan Bystrina reforça a relevância da estrutura narrativa, como

questão central da unidade simbólica do texto que desperta toda a criatividade da mente humana.

Por isso, a questão central, no caso dos textos estéticos, artísticos, não é a questão da verdade, mas a questão da sua própria estrutura. A arte situa-se no centro da cultura e as criações artísticas são elementos centrais no conceito de cultura que podemos enunciar como: manifestação súnica da segunda realidade, armazenada em textos e transferida para fora, que foi criada pela imaginação, pela criatividade e pela fantasia humanas (BYSTRINA, s/n, 1995).

APARATO TEÓRICO-ANALÍTICO

Observada, até aqui, uma revisão conceitual da perspectiva narratológica, passaremos à segunda fase que é a construção do aparato teórico-analítico. Traremos as categorias escolhidas, às quais acreditamos que nos trarão as respostas ao nosso problema de pesquisa que é entender como a Salomé alcançou sucesso, com uma crítica política, com narrativas consideradas sofisticadas, junto a um público de TV generalista, a TV Globo, conforme se encontra explicitado na introdução deste trabalho, no subtítulo *Problema de Pesquisa*.

Quadro 1 – Categorias das estruturas narrativas a serem utilizadas

CATEGORIAS DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS A SEREM UTILIZADAS	
François Jost	- Conceito de promessa: - Gêneros ontológico e pragmático
Vladimir Propp	- categorização do riso e das ações da narrativa: - tipos de riso: fino, vulgar e zombaria
Ivan Bystrina	- conceito semiótico: - teoria dos símbolos - aparato simbólico - construção da unidade
Gérard Genette	- o papel da metáfora: - diegesis (relato) e mimesis (representação direta)
Roland Barthes	- estrutura geral da narrativa: - linguagem articulada da narrativa em seus estágios, encaixamento estrutural - a linguística como princípio estrutural da narrativa – sistema de significação

A. J. Greimas	- funções da narrativa: - teoria semântica e mitológica; - sequências de interpretação de enunciados articulados do mito; - informações extratextuais - isotopia narrativa - actantes
---------------	--

Elegemos os seis autores e as categorias constantes do quadro acima, na busca das respostas almejadas. Destaca-se que mesmo observando as vertentes estruturalistas presentes na maioria dos autores e na abordagem da semiótica pragmática, lembramos que o elo se abriga no âmbito da narratologia. Entendemos que nessa parte e na seguinte, com a análise dos episódios, se concentra toda a essência do nosso trabalho, pois, é aqui que a visão científica se deixará transparecer com a finalidade de nos ajudar a compreender o trabalho como um todo. Começamos nossa construção do aparato-analítico metodológico com François Jost, por ele tratar dos gêneros da TV e isso é fundamental, pois, acreditamos que o primeiro passo é a identificação do gênero do conteúdo.

Conforme já abordado acima, neste mesmo capítulo da abordagem teórico-metodologia, Jost nos traz sua visão de gêneros e isso facilita o entendimento do quadro da Salomé nesse viés do gênero humorístico. Quando ele nos fala dos gêneros ontológico e pragmático, está nos dizendo que ontológico é aquele que segue um sentido padronizado que caracteriza o programa ao gênero ao qual pertence; e o outro, o pragmático, tem a função de maior criatividade, pois a instância de produção visa, além da audiência, o retorno publicitário.

Sendo o gênero ontológico aquele gênero clássico, no qual a própria palavra já o define, ou seja, no próprio nome já traz a ideia do propósito da ação, a exemplo da comédia para fazer rir; a dramaticidade como elemento de emoção; o jornalismo para transmitir a realidade; o documentário que retrata fatos históricos e assim por diante. Já o gênero pragmático, é aquele que exige maior criatividade e dinamismo da instância de produção, considerando que a instância de recepção está cada vez mais exigente e interativa. Esse gênero tem sido o mais utilizado pelas televisões no Brasil.

De acordo com Jost, o gênero pragmático permite a mistura de gêneros, dentro do que ele chamou de os três mundos: o real, o fictivo e o lúdico. Entende-se com isso que a instância de produção tem maior liberdade na criação e alcança melhores resultados na construção dos conteúdos. Pode-se afirmar que essa mistura de gêneros nos dá o entendimento de que é uma das categorias que foram utilizadas por Chico Anysio, com a Salomé, pois, ao misturar humor e crítica política, de forma dinâmica e divertida, ele

atingiu o sucesso do quadro televisivo.

Com as traquinagens da Salomé, acreditamos que Chico transitava pelo mundo real quando enfocava um assunto sério da pauta do dia; passava pelo fictivo ao associar tal assunto, mesmo sendo da maior seriedade, com a comicidade; e se deleitava com o mundo lúdico ao interagir com o público formando uma grande brincadeira, promovendo o riso da própria desgraça que era enfrentada naquela circunstância no país. Entendemos que essa mistura de gêneros era algo latente na produção das peças da Salomé, era um gancho com o qual ela prendia a atenção do público e se fazia entender por todos.

Outra visão de Jost que entendemos ser de grande valia na busca da compreensão do sucesso da Salomé com a crítica política na TV generalista, é o conceito de promessa, ou seja, a instância de produção firma uma promessa daquilo que pretende entregar ao público e essa promessa tem de ser cumprida, caso contrário, o espectador abandona aquele conteúdo. Nessa perspectiva, compreende-se quão grande é a responsabilidade da instância de produção para não fugir à promessa, na obrigação de apresentar com exatidão o que foi comprometido com o público.

François Jost contrapõe-se à ideia de contrato, já explicada mais acima, neste capítulo, dizendo que é preciso trabalhar a competência de recepção. A recepção, cada vez que vai lidar com uma tecnologia, precisa de competências para trabalhar com essa inovação. E Jost ainda vai além, ao afirmar que não é somente a tecnologia, mas também a narrativa, a estrutura narrativa de cada emissão. Imagina-se, dentro desse raciocínio de Jost, como essa realidade se torna ainda mais aguda nesses últimos tempos com o advento da parafernália tecnológica que dá ao público um universo de opções.

O conceito de promessa de Jost, que trabalha fora da lógica do contrato, traz a ideia de que é preciso promover antes e, ao prometer e explicar ao telespectador tudo o que é proposto, fica o compromisso de conseguir entregar tudo conforme prometido. Como já mencionado, nisso caracteriza a adesão, o engajamento do telespectador, ou o rompimento dele, pois se este conferir que a promessa se cumpriu, haverá o engajamento, mas esse engajamento, segundo Jost, fica condicionado, porque se em algum momento o processo fugir do proposto o espectador abandona aquela emissão.

Após essa reflexão, pode-se inferir que o objeto de nosso trabalho, a personagem Salomé, interpretada por Chico Anysio, na TV Globo, conseguia cumprir esse conceito de promessa de François Jost, ao entregar ao público o que era prometido: um quadro semanal, de humor e crítica política, focado no presidente João Figueiredo, durante o regime militar. Cumprindo esse conceito de promessa e utilizando-se, como já foi dito, do gênero pragmático, por misturar os gêneros de humor e crítica política, passando pela classificação dos três mudos, de Jost, com ênfase ao chamado mundo lúdico, por misturar realidade e ficção, pode-se afirmar que o referido quadro televisivo alcançou

o engajamento do público com os esquetes apresentados.

Passaremos agora às categorias elencadas por Vladimir Propp sobre os tipos de riso, que igualmente foi abordado na revisão bibliográfica deste capítulo, que certamente também agregará valor à nossa análise. Propp fala que o riso configura-se em um fenômeno social, pois, o ato de promover o riso é uma arte e a arte atua de alguma forma nesse contexto social, ajudando na superação de problemas. Ele lembra que durante a segunda guerra mundial, em seu país, a sátira mostrou-se uma aliada ativa para a vitória sobre o hitlerismo.

Mal comparando, mas, ao mesmo tempo buscando uma analogia, pode-se considerar que no Brasil, o humor teve importante papel na resistência do povo com o objetivo de superação dos momentos difíceis durante o regime militar. Com o enfrentamento da população o domínio verde oliva foi sendo corroído e perdendo força até que o país retomou a sua liberdade e deu início à redemocratização.

Como já registrado, o humor foi um grande aliado nessa luta, juntamente com muitos do mundo artístico, que se posicionaram com firmeza contra os abusos do poder daquele período. Dentre esses artistas e humoristas, lá estava Chico Anysio com seus diversos personagens, com destaque para a Salomé, que foi criada exclusivamente para satirizar o presidente Figueiredo, o último mandatário militar.

Propp apresenta seis tipos de riso e lembra que pode existir outros tipos. O riso bom; o riso maldoso ou cínico; o riso alegre; o riso ritual; e o riso imoderado. Embora priorize o que ele denomina de riso de zombaria, por compreender que é o mais frequente, sendo o principal tipo de riso humano. Propp nos esclarece que o cômico é considerado, em geral, algo negativo, inferior podendo se estender dentro ou fora do domínio da estética. Essa concepção negativa vem, segundo o autor, desde o século XIX.

Nesse viés é que Chico Anysio construiu a sua personagem, explorando exatamente esse lado torpe, errado, inferior, negativo do governo, mesmo quando comparava com acontecimentos importantes do país e isso é que fazia a diferença perante o público. Promovia o riso de zombaria ao brincar com as próprias mazelas brasileiras. O telespectador entrava na onda, pois, se sentia representado naqueles esquetes, nutria o sentimento de uma certa vingança, já que não dispunha de uma tribuna para apresentar suas queixas.

Propp destaca também a teoria dos dois aspectos da comicidade, denominados por ele como fino e vulgar. Essa classificação denota uma diferenciação social, o aspecto refinado da comicidade é direcionado para as pessoas cultas, mais intelectualizadas, enquanto o segundo aspecto, o vulgar, é reservado à plebe, à multidão, ou seja, a sofisticação era trabalhada para as classes mais elevadas e a vulgaridade estendida ao sentido popular.

O que impressiona no humor de Chico Anysio é que, no caso da

Salomé, pode-se observar que ele conseguia trabalhar com os dois aspectos simultaneamente, ao exercer a crítica política, tida como algo refinado, requintado que, em tese, deveria ser direcionada ao público de compreensão mais lapidada, contudo, utilizando-se da televisão aberta, generalista, conseguia, ao mesmo tempo, atingir o objetivo de se fazer entendido pela população de modo geral.

Ao nos falar do caráter contagiante do riso, Propp afirma que nós rimos no momento em que transferimos nossa inteligência dos fenômenos de caráter espiritual para as formas exteriores de sua manifestação, ou seja, no momento em que ocorre o riso, é quando se nota um sinal sonoro desse deslocamento de atenção. Ele argumenta que tão logo esse sinal é percebido por outras pessoas, elas também deslocam seu olhar e de repente veem aquilo que não viam e começam a rir. E é aí que Propp se firma para classificar os risos de zombaria e de alegria como risos contagiantes.

Pode-se inferir também que o humorista Chico Anysio, com a Salomé, conseguia promover esse deslocamento de atenção do público e provocar o riso em seus quadros televisivos quando colocava em evidência fatos do dia-a-dia, constantes dos noticiários da época, numa perspectiva cômica o que não era comum para aquele período rígido da política brasileira e, nessa perspectiva, provocava esse deslocamento de atenção e com isso despertava o riso.

Ivan Bystrina nos traz o seu conceito semiótico da cultura, demonstrando a influência dos símbolos na construção da unidade narrativa. A visão de Bystrina oferece significativa contribuição à nossa análise, considerando que a personagem Salomé utilizava abundantemente a simbologia nos esquetes da TV. De acordo com Bystrina, os símbolos organizam o mundo circundante dos homens, e com isso surge o que ele denomina de cosmo, ou seja a unidade narrativa.

Como já abordado mais acima neste capítulo, percebe-se que a presença da simbologia aplicada nesse universo narrativo dos episódios escolhidos é latente. Observa-se como o gestual, as roupas da Salomé, as luvas calçadas nas mãos, o penteado clássico, rosto bem produzido, o aparelho telefônico, os móveis e todo o ambiente com características elegantes, a forma de se expressar, está tudo vocacionado no sentido de configurar a mensagem a ser passada por meio das imagens, portanto dos signos nas questões reais, mesmo dentro do clima do humor.

No conceito semiótico de Bystrina a função dos símbolos diz respeito a três áreas muito importantes na psicologia humana. Primeiramente no campo do pensamento quando cria-se o cosmo, ou seja, a unidade narrativa, uma estrutura organizada e não algo caótico; depois, segundo ele, os símbolos canalizam sentimentos que podem ser administrados pelo próprio homem e, por último, os símbolos servem como estímulos para as ações. Ele ainda nos chama a atenção para o fato de que os significados acabam sendo polarizados nos símbolos e assim conseguem cumprir a tarefa de construir

a unidade.

No caso do conteúdo de nossa análise, pode-se observar a passagem por essas três áreas classificadas por Bystrina. O quadro foi pensado, planejado e produzido a partir de uma estrutura que pudesse focar na crítica política, de forma cômica no contexto de um diálogo de uma pessoa de influência na vida do então presidente da República; para isso, os produtores do quadro televisivo reuniram um conjunto de signos visando canalizar os sentimentos do público; e por fim, o objetivo macro das peças que era empregar toda essa simbologia, de forma escrachada, como estímulo para motivar o telespectador a reagir contra o estado de coisas inaceitáveis que oprimiam a todos.

Quando Bystrina aponta que foi preciso inventar, como única alternativa, uma segunda realidade e que a cultura surgiu para operar como significante no plano dessa segunda realidade, nos traz luz a esse debate, pois, segundo ele, o homem sempre demonstrou inquietação em sua sobrevivência e nessa busca por uma identidade cultural, estimula atividades imaginativas, criativas, irônicas e grotescas que agem como significantes da segunda realidade. Entendemos que nesse senso crítico natural do ser humano, que se inspira no âmbito da secundidade semiótica, configura-se a principal sensibilidade utilizada por Chico Anysio para explorar, com sutileza, o humor como crítica política nos quadros da Salomé.

Percebe-se que essa sensibilidade intrínseca foi estimulada por Anysio ao criar o discurso da Salomé como pessoa idônea, uma professora, com perfil bem definido trazendo uma carga cultural do sul do país, sobretudo o estado do Rio Grande do Sul, região com traços culturais fortes que contribuiu com o concurso de figuras renomadas no contexto político nacional. Somando-se a isso, as demonstrações sógnicas da personagem, davam ao público a amplidão imaginativa da secundidade semiótica que formavam a unidade narrativa, apontada por Bystrina como algo fundamental no discurso narrativo.

Bystrina conceitua que a relevância da estrutura narrativa, como questão central da unidade simbólica do texto, é despertada pela criatividade da mente humana. Para ele, o que importa no texto, do ponto de vista narrativo, não é a questão da verdade em si, mas a questão da sua própria estrutura narrativa, ou seja, para ele, a arte situa-se no centro da cultura e as criações artísticas são elementos centrais nesse conceito ao enunciar a manifestação sógnica da segunda realidade traduzida em textos e jogadas para fora pela imaginação, criatividade e fantasia humanas.

No nosso entender, a Salomé explorava essa imaginação da mente humana nas peças televisivas, com fantasias e muita criatividade ao brincar com algo tão sério, criticar publicamente, em uma TV de massa, a maior hierarquia de um regime político de exceção. Essa ação audaciosa, que transparecia certa inocência, pelo tom jocoso, natural das abordagens que ela procurava passar, mas ao mesmo tempo carregada de toda malícia,

movia o imaginário coletivo que percebia o deslocamento provocado com tais abordagens e passava a compreender a intensidade da crítica alcançada dentro do universo simbólico estabelecido.

Em Gérard Genette, pode-se observar que ele faz contundente defesa da força da narrativa em um contexto comunicacional e contradiz de forma rigorosa os que pensam que o ato narrativo seja algo muito natural, evidente, comum. Para ele, muito ao contrário, o ato narrativo tem em si toda uma problemática singular. Ele diverge até mesmo da postura de Aristóteles e Platão que, ao combaterem o estilo mimético dos poetas gregos da época, por se utilizarem da imitação, ou seja, da mimesis, alegaram que a narrativa era um modo enfraquecido de comunicar.

Genette rebate essa posição dos filósofos gregos. Ao defender a importância da narrativa, ele afirma que a imitação direta, tal como funciona em cena, consiste em gestos e falas, enquanto que constituída por gestos, ela pode evidentemente representar ações, mas escapa ao plano linguístico, que é aquele em que consiste a ação direta do poeta. É aí que fica caracterizado o valor da narrativa. Ele alerta que o narrador tanto pode falar dele mesmo quanto pode inserir outro ator, ou mesmo repetir a fala do outro. Recomenda ainda observar que a imitação direta, tal como funciona em cena, consiste em gestos e falas. Se há falas, aliando-se ao conjunto de que caracteriza o todo, logo, o ato narrativo ocupa espaço relevante na comunicação.

Genette enfoca os conceitos mimesis e diegesis de Aristóteles e Platão para nos dar maior entendimento da estrutura que engloba imitação e a representação para melhor entender o sentido da metáfora. Segundo ele, Aristóteles compreendia a narrativa que ele denominava de diegesis como um dos dois modos da imitação poética; e mimesis como o outro modo, só que na mimesis, a representação dos atores se dá de forma direta, agindo diante do público. Para Platão, de acordo com Genette, o domínio daquilo que ele chama de léxis, ou seja, a maneira de dizer as coisas, por oposição a logos, que designa o que é dito, que se impõe como imitação propriamente dita do fato.

Como já foi dito neste capítulo no item 4.1, Genette afirma que nessa linha de raciocínio, a diferença entre as classificações de Platão e Aristóteles reduz-se assim a uma simples variante de termos, para ele, essas duas classificações concordam entre si, no essencial, ou seja, a oposição do dramático e do narrativo. Genette comenta que Platão condena os poetas enquanto imitadores, incluindo Homero, a quem ele julgava demasiado mimético para um poeta narrativo; enquanto Aristóteles coloca a tragédia acima da epopeia e louvava em Homero tudo o que aproxima sua escritura da dicção dramática.

Como já foi dito mais acima, neste mesmo capítulo, Genette ainda aponta que foram Platão e Aristóteles que diferenciaram mimesis de diegesis. Eles demonstraram que enquanto a mimesis é a representação do real por meio da arte, da encenação, na atuação dos artistas; é na diegesis que

o autor explora toda a sua criatividade e leva o público, o espectador ou leitor à compreensão da arte em sua amplitude. Na *diegesis*, o autor narra a ação diretamente, descrevendo com emoção o que está em sua mente, no que tange aos personagens envolvidos; enquanto na *mimesis*, é o ato de descrever, de mostrar, o que está acontecendo com as personagens envolvidas. Ou seja, a *mimesis* dá a ideia direta da ação, enquanto a *diegesis* traz as emoções e os sonhos que aguçam a mente espectadora.

Nessa perspectiva, entende-se que o humorista Chico Anysio aplicava esses conceitos de comunicação no quadro da *Salomé*. Quando fazia a representação do real por meio da arte, criando as encenações *sígnicas* da imitação, estava, com isso, utilizando-se da *mimesis*; ao aplicar toda a sua criatividade nos ‘diálogos’ com o então presidente, descrevendo com emoção tudo que estava em sua mente, deslumbrando a plateia com os seus relatos perspicazes, mantendo vivo o interesse do telespectador, poder-se-á dizer que se aplicava aí o conceito da *diegesis*.

Com base nessa reflexão dos apontamentos de Genette, de que para Platão e Aristóteles tudo era representação, porém, a aparente oposição entre ambos era concernente à poesia clássica e poesia dramática, depreende-se disto que o cômico e o trágico eram o ponto divergente. Ao trazer esses conceitos para as esquetes da *Salomé*, consegue-se observar a aplicação dessa dualidade conceitual quando a personagem usa na sua representação a comicidade para encantar o público generalista e, simultaneamente, atua no gênero oposto, ao enquadrar suas narrativas na dramaticidade daquele momento sócio-político com a finalidade de minar a rigidez do regime dominante e, nesse caso, buscando alcançar a intelectualidade.

Roland Barthes traz igualmente importante contribuição para a nossa análise, com a linguagem articulada, o encaixamento estrutural, a linguística e o sistema de significação da estrutura narrativa. Ele nos fala que a significação não está ao cabo de uma narrativa, pois, ela a atravessa, por isso, diz ele, compreender uma narrativa é entender os estágios que provocam os encadeamentos horizontais do fio narrativo sobre um eixo vertical.

Como se encontra de forma detalhada neste mesmo capítulo, Barthes, fala que a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias. Esses apontamentos de Barthes nos faz ver que as estratégias do humorista se enquadram nessa visão de linguagem articulada, pelo fato de a *Salomé* agir assim de maneira transversal, ou seja, perpassando pela mensagem oral e gestual, utilizando-se da imagem móvel, de diversos símbolos comunicacionais e com essa mistura ordenada, essa transversalidade, conseguia chegar a um equilíbrio imagético e com isso chegava-se ao objetivo traçado de suas peças televisivas.

Depreende-se que a *Salomé* conseguia empregar um conjunto de regras básicas da comunicação que Barthes denomina como unidade comunicacional. Para Barthes a narrativa está presente em todos os aspectos

da vida, daí, entendermos que as peças humorísticas traziam semanalmente esses enfoques, ora chamando a atenção do público para o mito, ora para uma fábula, ou seja, algo um tanto mais ficcional, mas sempre ligando-os à dramaticidade dos fatos, mas, na maioria das vezes mantinha seu fio condutor focado na realidade do país, a partir de acontecimentos que impactavam na vida de todos.

Contudo, Barthes deixa claro que para entender a significação de uma estrutura narrativa, não basta somente uma simples soma de proposições, por isso, segundo ele, é preciso classificar a massa enorme de elementos que entram na composição de uma narrativa que ele define como nível de descrição. Para isso, Barthes cita dois grandes níveis propostos pelos formalistas russos, a *Izistória* (o argumento), compreendendo uma lógica das ações e uma sintaxe dos personagens, ou seja, a lógica, a concordância do discurso, compreendendo os tempos, os aspectos e os modos da narrativa.

Concebe-se que esse nível de descrição linguística era bem definido na composição narrativa nas peças humorísticas da *Salomé*. Tudo ficava claro para o espectador, seguia-se uma lógica de raciocínio que permitia o entendimento do diálogo, os assuntos escolhidos tinham nexos com a realidade das pessoas, isso dava o sentimento de pertencimento que agradava o público. O argumento (*Izistória*); e a ação dos personagens, isto é, o encadeamento narrativo (sintaxe), formavam uma contextualização tanto com o presidente da República quanto com os demais a quem ela introduzia no diálogo, tudo era interligado e isso permitia esse encadeamento do discurso, respeitando tempo e modos da narrativa.

Três níveis de descrição são apontados por Barthes: o nível das funções; das ações e do discurso. Para ele, esses três níveis deverão estar sempre interligados por meio de uma integração progressiva. Uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral. A própria ação recebe sua significação pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem o seu próprio código. Esse conceito também nos parece presente nas esquetes de nossa pesquisa, pois, os roteiros buscavam deixar as funções bem definidas, as ações seguiam a objetividade do compromisso assumido no quadro cômico e o discurso com toda a diversidade da personagem completava esse conjunto harmônico da ação geral que era o conteúdo levado ao ar.

De acordo com Barthes, a narrativa apresenta uma série de elementos mediatos e imediatos, imbuídos dentro de sua estrutura. Segundo ele, a distaxia orienta uma leitura horizontal, mas a integração superpõe-lhe uma leitura vertical, o que ele denomina de encaixamento estrutural. Ou seja, ele considera esse processo como um jogo incessante de potenciais, cujas quedas variadas dão à narrativa seu tônus ou sua energia. Assegura que cada unidade da narrativa é percebida no seu afloramento e sua profundidade, criando uma dualidade interessante.

Deduz-se que tanto os níveis de descrição, quanto o encaixamento estrutural podem ser notados nos episódios da *Salomé*. Cada função exercia

o seu papel durante a apresentação e quando se fala em função é bom lembrar que não se refere apenas à personagem, mas o aparelho de telefone, o ambiente da gravação, os móveis, o leque que ela usava, possivelmente insinuando que àquela altura da idade estivesse na menopausa, o chapéu, em fim, tudo são funções em correspondência com ações que formavam o discurso como um todo. Acredita-se que com esses fatores juntos, a Salomé promovia esse encaixamento estrutural pelos encadeamentos horizontais e pela superposição do fio narrativo vertical do texto, dada a facilidade de assimilação do texto que conseguia oferecer ao público.

Outro fator importante enunciado por Barthes, como já foi dito, é que não há unidade perdida em uma narrativa. Tudo tem o seu sentido, por menor que seja. Quando algum detalhe é citado em uma narrativa, mesmo que pareça insignificante, terá mais à frente o motivo daquela citação, o autor por sua vez, criará algo que ligue aquele detalhe a outro fato e aí se constituirá a unidade que dará sentido à narrativa.

Pressupõe-se que esse recurso era utilizado pelo humorista Chico Anysio, com a Salomé, pois, os esquetes são carregados de detalhes que se interligam e formam o todo. Como exemplo, podemos citar um ato de um dos episódios em que a Salomé ao despedir-se do presidente Figueiredo, diz que o aguardará para uma visita em sua casa no sul do país e, nesse instante, ela avisa o presidente que ele não verá a fonte que havia no jardim de sua casa. Por um instante o telespectador pensa que se trata de uma citação sem importância, desconectada do texto, no entanto, na cena seguinte ela diz que tirou a fonte porque a Receita Federal havia dito que descontaria trinta por cento do Imposto de Renda retido na fonte, entendemos que essa metáfora confirma o que Barthes conceitua de significação linguística do texto.

A. J. Greimas nos fala da teoria semântica e a mitológica, também abordado com maior detalhamento neste mesmo capítulo. Segundo ele, as recentes pesquisas mitológicas trazem materiais e elementos de reflexão à teoria semântica que coloca o problema da lisibilidade dos textos e procura estabelecer um inventário dos procedimentos de sua descrição. Para ele, a mitologia de interpretação dos mitos se situa, em virtude de sua complexidade, fora dos limites atribuídos à semântica.

Greimas analisa essa correlação entre semântica e mito inspirando-se em Lévi-Strauss. Para ele, o mito foge da visão de narrativa semântica, simples. Ele aponta três componentes estruturais do mito, a armadura; o código; e a mensagem. Greimas comenta que a armadura deve ser entendida como elemento invariável, o status estrutural do mito na qualidade de narração, ou seja, é a parte do texto que não sofre variações, que pode ser entendida como um modelo narrativo, propriedades estruturais comuns aos mitos-narrativas.

Ao focar a mensagem, a segunda componente do mito, Greimas nos traz a informação de que ela, a mensagem, se situa em duas isotopias simultâneas e dá lugar a duas leituras diferentes, uma sobre o plano discursivo e a outra sobre o plano estrutural. Lembrando que o termo isotopia foi criado

pelo próprio Greimas, para explicar a interatividade e a reprodução dentro de uma cadeia sintagmática, ou seja, a compreensão de um conjunto de membros significativos idênticos ou semelhantes que conseguem gerar um núcleo homogêneo para a leitura textual que, entende-se, como a unidade da narrativa classificada pelo autor.

Já sobre o código, Greimas, também se inspirando em Lévi-Strauss, nos esclarece sobre a problemática da descrição do universo mitológico concentrada sobre as propriedades formais da estrutura acrônica e a descrição comparativa que seria simultaneamente geral e histórica. Ele assegura que pode-se elucidar a leitura de um mito-ocorrência comparando-o a outros mitos ou, de maneira geral, porções sintagmáticas da narrativa a outras porções sintagmáticas, como também pode-se colocar um elemento narrativo com outros elementos similares.

Sobre os sintagmas na estrutura narrativa ele diz que três tipos podem caracterizar os sintagmas narrativos: primeiro, os sintagmas performanciais, que são as provas; segundo, os sintagmas contratuais, que são os estabelecimentos e rupturas de contrato; e terceiro, os sintagmas disjuncionais, conhecidos por partidas e regressos. De acordo com Greimas, o trânsito do texto narrativo por esses sintagmas forma o que ele conceitua como um núcleo homogêneo.

Entendemos que no caso da narrativa da Salomé, os sintagmas performanciais podem ser encontrados na própria classificação da personagem, ao se figurar como uma pessoa real na vida do presidente; podem ser compreendidos como sintagmas contratuais a sequência regular do próprio quadro, no programa *Chico Anysio Show*, o que criou o hábito de ser assistido semanalmente; e os sintagmas disjuncionais com a variação oferecida pela personagem ao transitar por assuntos de grande envergadura política, deslocando-os da instância governamental e os colocando em uma perspectiva cômica e com linguagem popularesca.

Trazemos também mais um aspecto dos conceitos de Greimas que nos é relevante nesta pesquisa, é a função dos actantes. Ele evidencia que os actantes não podem ser classificados somente pelos atores da narrativa. Os actantes devem ser compreendidos no encadeamento do conjunto das narrativas, ou seja, cada elemento da narrativa recebe essa codificação de actante, pois desempenha uma função na distribuição de papéis, exemplo similar ao das funções de Barthes. Com isso, define Greimas, o actante sendo visto dessa forma, pode se apresentar, sob forma condensada, as principais obrigações contratuais e as distribuições correlativas de papéis na parte tópica da narração.

Quando Greimas nos fala da lisibilidade dos textos na teoria semântica, observa-se que a personagem tinha essa preocupação em facilitar ao telespectador a compreensão do texto, buscando inteligibilidade daquilo que era enfocado, mesmo quando se tratava de assuntos de grande complexidade. Compreendemos que com o uso da lisibilidade, a Salomé foi

sendo assimilada pelo público e com isso ganhou maior simpatia, pois ela procurou não segmentar o conteúdo, que traz em si um requinte natural, a um público correspondente, ao contrário, tratou de colocá-lo de forma acessível para todas as camadas sociais, pois tinha consciência da plataforma que utilizava, a TV generalista.

Sobre a isotopia narrativa, observa-se essa articulação quando os textos trazem a armadura, que é o padrão estabelecido para o que o quadro ganhasse a sua identidade; cumpre com a mensagem, ao se situar em duas isotopias diferentes, ou seja, consegue oferecer duas leituras diferentes, uma sobre o plano discursivo que é a conversão de assuntos sérios em humor e a outra sobre o plano estrutural, que é manter o fio narrativo em tom oficial, com o mandatário maior do país.

Entendemos que a personagem cumpre também com o código ao promover a descrição do universo mitológico de maneira comparativa, simultaneamente geral e histórica, pois a Salomé encarnava esses aspectos quando mantinha uma postura mitológica, histórica, ao se apresentar como uma professora de primário do então presidente, com uma postura superior e, ao mesmo tempo, o aspecto geral, ao se posicionar em todos os assuntos como se fosse uma porta voz do povo brasileiro em uma tribuna aberta para criticar o presidente toda semana.

Do ponto de vista dos actantes, a performance da personagem, em nosso entendimento, era ainda mais marcante, pois, como o próprio Greimas afirma, actantes designam as funções e todas elas têm um papel actante no texto narrativo. Nesse universo, a Salomé era a principal actante, mas como já dito, o telefone que utilizava também era; a mesa, a cadeira, os objetos de decoração do *set* de gravação, enfim, cada coisa tinha a sua função. E foi pensado na finalidade de prender a atenção do público que, entendemos, os actantes foram condensados nas principais obrigações correlativas de papéis e com isso a narrativa obteve grande êxito.

EPISÓDIOS: DESCRIÇÃO E ANÁLISE

Na última parte deste capítulo, agregaremos as duas fases restantes dos procedimentos teórico-metodológicos que são a descrição detalhada do corpus e a análise dos episódios, por considera-las etapas interligadas. Como já informado no capítulo *Objeto*, a Salomé, personagem criada pelo humorista Chico Anysio, na TV Globo, na década de 1980, como um quadro do programa *Chico Anysio Show*, se constitui o corpus deste trabalho. Escolhemos oito episódios que foram exibidos cinco em 1982 e os outros três em 83, período em que já havia ocorrido a chamada abertura política do regime totalitário, após a censura prévia que durara um longo tempo, quando o humor e a crítica política já dispunham, então, de maior espaço na mídia. De acordo com Vera Íris Paternostro, em assunto abordado no capítulo sobre a Televisão no Brasil, “é a fase da censura prévia ao conteúdo de programas

de todos os gêneros. Até mesmo Chacrinha e Dercy Gonçalves sofrem o veto da censura e a TV Globo os tira do ar” (PATERNOSTRO, 2006, p. 33). Essa realidade só mudaria no final da década de 70, quando o regime suspende a censura prévia e permite a abertura que, segundo Paternostro, possibilitou uma nova fase criativa na televisão brasileira.

Na sequência da transcrição de cada episódio, será feita a análise individual de cada um, dentro desse universo da narratologia que vem sendo trabalhado como suporte teórico. A estrutura narratológica permite examinar as narrativas e identificar os pontos convergentes e distintos entre si. Essa ferramenta nos possibilitará a interpretação das peças escolhidas, dando-nos elementos para compreender o sentido da mensagem em sua amplitude e o entendimento de como o humorista Chico Anysio conseguiu atingir o público da TV generalista, com seu humor e crítica política.

Quadro 2 – Episódio 1

Episódio 1	Ficha Técnica
Emissora: TV GLOBO	Direção: Stepan Nercessian
Programa: Chico Anysio Show	Produção: Wilson Luiz
Personagem: Salomé de Passo Fundo (1)	Maria dos Anjos
Data de exibição: 05/03/1982	Produção Musical: Dario Lopes
Tempo: 04'23"	Redação Final: Chico Anysio
	Edição: Paulo Ghelly
	Redação: Arnaud Rodrigues
	Ghiaroni
	Irvando Luis
	Marcos Cesar
	Mario Tupinamba
	Nani
	Stepan Nercessian

Fonte: TV Globo

Salomé de Passo Fundo (1)

João Batista? Salomé de Passo Fundo, como é que tu tá guri? Estou desabando de saudade, mas claro, dois meses sem falar contigo, eu aproveitei esse recesso e desfilei na Beija-Flor, mas claro, João, Joãozinho trinta garantiu, quem desfila na Beija-Flor, quando morre não vira pó, vira purpurina. Mas...mas claro João que ouvi teu discurso, eu ouvi, achei um pouco longo né João, podia dizer só Viva o Gordo! E pronto. João tu vai acabar com problema de coluna, mas claro carregando Delfim nas costas. Tu

me lembra a emulsão de scott, aquele homem com um peixão nas costas. João eu soube de uma coisa estarrecedora e eu quero que tu me confirme, é verdade que a Polônia nos deve 1 bilhão de dólares? Barbaridade, é verdade! E não quer pagar? Mas não quer pagar? Isso que dá, negociar com comunistas. Temos que receber, quando é que invadimos? Tá mas dá um jeito fala com o Papa que é de lá, fala com o Lula para ele cobrar do Walesa. Agita João, como o congresso está agitando né, tá um agito né, tá mas o Juruna de terno e gravata me dá dó, tá mais pra pajé do que para cacique. Mas João ninguém, não sou eu apenas, ninguém entende esse congresso, o Andreazza se oferece para falar e não chama o Delfim, se recusa, convoca-o. Eu acho o Andreazza um gênio, só ele que se sente capaz de explicar ao Delfim. O Delfim que ele quer explicar? É Delfim poupança não é Delfim Ministro? Bueno, logo vi, porque ministro ninguém quer poupar. Em matéria de confiança no Delfim só tu depositas, o resto só retira. Tô sendo o que? Injusta? Eu, injusta, João? Talvez tu tens razão, os três o Delfim, o Galvêz e o Lugone, foram para Nova York para tirar nossa vaca do brejo né. Eu até parece que tô vendo a cena, pois é o Lugone empurrando pelo rabo o Galvêz empurrando pelo chifre e o Delfim sentado num barranco comandando, oh oh oh!. João e o leite te vês temos vários tipos né: tipo B, da bactéria; tipo C, de coliformes; e o teu tipo E, especial né com bacilo coccus, salmonela, mas, depois da proliferação passou de CR\$ 72 para CR\$ 105. Pois é, estão cobrando micróbios como aditivo João. Eu segui as recomendações, comprei um litro de leite, fervei aí coei, tirei a nata fervei de novo sobrou um copo de água purinho. Mas já quebrei o galho, eu tenho uma vaquinha ela deu o quê? Deu neném. Todos os dias as 8 da manhã eu vou lá e ela me dá meu mamar.

Hein João, antes que eu me esqueça, obrigada pela máquina, mas só tenho um dólar, mas pelo galope que vai por esse dólar vai ter herdeiro brigando. Sei o que é, é a oposição que quer te dar uma trégua. João tenho uma proposta para te fazer. Mas, claro João, que estou autorizada, a oposição quer te dar uma trégua e em troca quer a cabeça do Delfim, do Galvêz e do Lugone. João Batista? Desligou. É, mas essa proposta não valia como é que a oposição quer a cabeça do Delfim, do Galvêz e do Lugone? Os três não tem.

Análise do episódio 1:

- Conceito de promessa (Jost):

- Observa-se o cumprimento do conceito de promessa de Jost, pois, consegue entregar ao telespectador o que foi prometido. Um quadro de humor com crítica política, endereçada ao então presidente da República, João Batista de Figueiredo, no programa *Chico Anysio Show*. De acordo com Jost, a promessa se concretiza quando a instância de produção entrega à instância de recepção aquilo que foi prometido e aí acontece o engajamento

do público. Nesse caso, a demonstração do engajamento foi o sucesso indiscutível do quadro que, segundo o próprio Chico Anysio, em seu livro *Sou Francisco* (1992), a Salomé se tornou uma espécie de âncora do programa. Ele conta que exibia o quadro como última atração, uma forma de segurar a audiência até ao final do programa.

- No caso deste episódio, a Salomé abordou dez assuntos diferentes dentro do roteiro, buscando entregar ao público o máximo de crítica política, de forma divertida. São assuntos relevantes para aquele momento histórico que foram mesclados com o humor, como exemplo destacamos algumas dessas abordagens, quando ela diz que está desabando de saudade, por haver dois meses que não falava com o presidente, por conta do recesso. Sabendo que os líderes militares não gozavam de simpatia pública, isso caía como algo divertido; quando critica a má qualidade do leite e o preço alto do mesmo, que subiu de CR\$ 72 para CR\$ 105 (cruzeiros) o litro; ou quando ela menciona que dispunha somente de um dólar e pelo galope atrás dessa moeda norte americana, vai ter herdeiro brigando por ela, ou seja, critica a inflação galopante, e a desvalorização da nossa moeda frente ao dólar. Dessa forma, entendemos que a Salomé conseguia o engajamento do público, considerando seguir um roteiro dentro do que Jost classificou como o conceito de promessa.

- Gêneros ontológico e pragmático (Jost):

- O gênero pragmático defendido por Jost é notado aqui na mistura dos gêneros: humor lúdico e crítica política, atuando juntos do início ao fim do esquete, deixa claro ao espectador toda a malícia da abordagem. Brincando, contudo, chamando a atenção aos desmandos da gestão pública. Ao criticar o discurso do presidente alegando que foi longo, ela o desclassifica como a dizer que não havia nada de importante partindo dele, então ela diz que bastaria que ele dissesse 'viva o gordo e pronto!', fazendo uma alusão a Jô Soares, que usava esse bordão. Salomé intensifica a crítica demonstrando que aquele presidente não tinha nada a dizer a seu povo. Então, estabelece-se a mistura de gêneros, uma situação de alta comicidade, porém, com acentuada crítica política e social.

- Categorização do riso e das ações da narrativa, riso fino, vulgar e zombaria (Propp):

- Outra categoria que entendemos ser visível nesse episódio é o riso da zombaria, classificado por Propp, pelo aspecto negativo da abordagem, buscando desacreditar os principais ministros do então presidente da República, Andreazza, Delfim, Galvêz e Lugone. Evidentemente que o público era levado junto com o riso, zombando daquela situação, como uma forma de desforra diante da truculência por parte do governo autoritário.

- Quando a Salomé diz no final deste esquete: *João, tenho uma*

proposta para te fazer. Mas, claro João, que estou autorizada, a oposição quer te dar uma trégua e em troca quer a cabeça do Delfim, do Galvêz e do Lugone. João Batista? Desligou. É, mas essa proposta não valia como é que a oposição quer a cabeça do Delfim, do Galvêz e do Lugone? Os três não tem, ela provoca o deslocamento do pensamento do telespectador e desperta o riso de zombaria, pois, as pessoas se divertem quando recebem essas insinuações de sentido dúbio.

- Conceito semiótico; teoria dos símbolos; aparato simbólico e construção da unidade narrativa (Bystrina):

- Aqui nos faz lembrar das categorias narrativas de Bystrina, principalmente da construção da unidade, pois, Salomé, ao nosso ver, abusava desse aparato simbólico na construção dessa unidade comunicacional que permite a interação do público com a personagem e a sua mensagem. A teoria dos signos de Ivan Bystrina pode ser observada em todos os episódios, como neste também. Salomé possuía um discurso todo peculiar, expressão e gestual característico de uma velha professora de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul, com sotaque bem gaúcho, demonstrando intimidade com o então presidente da República, João Baptista de Figueiredo, por se insinuar como ex-professora dele lá no sul.

- A produção da Salomé caprichava nos detalhes aparentes. Neste episódio, ela aparece usando um vestido longo de cor rosa salmão, bem claro, com mangas longas; chapéu do mesmo tom da cor do vestido; véu rosa, ainda mais claro, à frente do rosto; luvas brancas calçadas nas mãos; um leque de cor clara que era agitado sempre à frente do rosto; sentada em uma poltrona bonita com braços em madeira trabalhada; tendo uma janela com cortinas claras às suas costas puxadas para os lados; pequenas peças decorativas na parede logo acima; duas mesas pequenas, cobertas com toalhas claras estampadas. A da direita dela contendo encima um jarro de flores amarelas e brancas e a da esquerda, com um pequeno abajur branco com tampa rosa, uma peça pequena de decoração e o aparelho telefônico comum, na cor verde clara. Cabelos grisalhos no estilo chanel penteados à altura, rosto bem pintado, com uma verruga grande à direita do queixo; batom de cor clara nos lábios, adereços como brincos, pulseiras e um lenço rosa no pescoço. Todo esse aparato simbólico, de acordo com Bystrina, contribui para a construção da unidade narrativa ou, o cosmo, como ele conceitua, ou seja, do habitual da Salomé, do seu discurso pessoal, de sua forma de se apresentar, de todas essas funções reunidas. Depreende-se que esse cosmo, esse todo, contribuiu na interação da personagem com o público generalista da TV aberta que passou a se identificar com ela.

- Papel da metáfora; mimesis e diegesis (Genette):

- Quando a Salomé diz ao presidente que ele acabará contraindo um problema de coluna por carregar o Delfim nas costas, está se enquadrando no papel da metáfora de Genette, falando de um possível problema físico, porém, referindo-se a uma questão política e ideológica, considerando que Delfim era, naquela ocasião, ministro do planejamento, mas fora por muitos anos, ministro da fazenda, no regime militar e a economia não caminhava bem. É a maneira de dizer as coisas, em contraposição do que é dito. Genette cita Platão, que denomina algo assim como léxis, ou seja, a maneira de dizer as coisas, por oposição a logos, que designa o que é dito. Entendemos que esse papel metafórico é uma constante no humor de forma geral pois, nesse gênero, o contrário do que é dito, a quebra da lógica, é o que provoca o riso.

- Estrutura geral da narrativa, linguagem articulada e seus estágios; encaixamento estrutural (Barthes):

- Observa-se que a personagem possuía grande capacidade de sustentação da narrativa ao mesclar, neste episódio, dez assuntos diferentes articulando-os cada um em seu estágio, estabelecendo-se o encaixamento estrutural. Destacamos aqui um exemplo do roteiro para ilustrar a nossa observação, quando ela se refere a uma suposta dívida da Polônia para com o Brasil: *João eu soube de uma coisa estarrecedora e eu quero que tu me confirme, é verdade que a Polônia nos deve 1 bilhão de dólares? Barbaridade, é verdade! E não quer pagar? Mas não quer pagar? Isso que dá, negociar com comunistas. Temos que receber, quando é que invadimos? Tá mas dá um jeito fala com o Papa que é de lá, fala com o Lula para ele cobrar do Walesa. Agita João, como o congresso está agitando né, tá um agito né...* notamos que ela promove o encaixamento estrutural quando levanta o problema, demonstra que é uma situação estarrecedora e já começa apontar opções para o presidente.

- Ela tece uma crítica intensa ao dizer que é isso que dá negociar com comunistas, ou seja, o comunismo dominava todo o leste europeu naquele período, região da Polônia e se expandia para outros locais. Os militares entraram no poder justamente com um discurso anticomunista, isso, então, era música para os ouvidos de Figueiredo e daqueles que não concordam com a esquerda política. O público entendia essa jocosidade da narrativa e se divertia com tudo isso.

- Nota-se também os esforços da Salomé na construção do encaixamento estrutural, quando ela cria os *links* ideológicos recomendando ao presidente que falasse com o Papa, que àquela altura era João Paulo II, natural da Polônia; com o Lula para ele interceder junto a Lech Walesa, pois ambos são de extrema esquerda e eram lideranças sindicais destacadas no Brasil e Polônia, que chegaram posteriormente à presidência de seus respectivos países; enfim, que Figueiredo agitasse o assunto com a finalidade

de receber a tal dívida de 1 bilhão de dólares.

- Linguística- princípio estrutural da narrativa; sistema de significação (Barthes):

- Visualiza-se também elementos da linguística, em que Barthes chama-nos a atenção para a significação oferecida pelo texto narrativo. Neste episódio, essa significação faz com que a crítica percorra pela via cômica, porém, alinhada com fatos da realidade política e econômica da época. Isso prende a atenção do público por se tratar de abordagens que impactam no cotidiano das pessoas. Ao mencionar, por exemplo, o alto preço do leite e a má qualidade do produto, está levando o público a indignar-se com a inflação alta que afetava o bolso de todos e a falta de fiscalização por parte do governo que permitia que a indústria oferecesse um produto ruim para o consumo.

- Ou quando se refere a Delfim Netto e outros ministros estratégicos do governo: *Eu acho o Andreazza um gênio, só ele que se sente capaz de explicar ao Delfim. O Delfim que ele quer explicar? É Delfin poupança não é Delfim Ministro? Bueno, logo vi, porque ministro ninguém quer poupar. Em matéria de confiança no Delfim só tu depositas, o resto só retira. Tô sendo o que? Injusta? Eu, injusta, João? Talvez tu tens razão, os três o Delfim, o Galvêz e o Lugone, foram para Nova Yorque para tirar nossa vaca do brejo né. Eu até parece que tô vendo a cena, pois é o Lugone empurrando pelo rabo o Galvêz empurrando pelo chifre e o Delfim sentado num barranco comandando, oh oh oh!.*

- Vemos no trecho destacado acima que a linguística é empregada de forma sorrateira para se fazer entender e ao mesmo tempo divertir o telespectador. Quando a Salomé faz a analogia de Delfim Netto com a Delfin Poupança, está se referindo ao grupo Delfin, do empresário Ronald Guimarães Levinshon⁶⁶, que sofreu intervenção federal em 1982 acusada de corrupção, mas ao mesmo tempo procurando desgastar a figura do ministro e diz que somente ele, Figueiredo, é que deposita confiança nele, porque, segundo ela, o restante da população não deposita, só retira, ou seja, já que havia associado a imagem do ministro com o banco de poupança falido, então utiliza-se dessa significação simbólica para construir toda essa estrutura narrativa de forma bem engraçada.

- Funções da narrativa; teoria semântica e mitológica; sequência de interpretação de enunciados articulados do mito (Greimas):

Entendemos que a Salomé foge da simples narrativa semântica, pela complexidade dos textos apresentados desafiando o entendimento do telespectador, puxando para a compreensão mitológica do texto. Neste episódio, notamos a utilização das funções narrativas quando promove o

⁶⁶ informações no site: www.muco.com.br "Grupo Delfin e as fraudes nos anos 80". Acesso em: 10/03/2015.

encadeamento dos assuntos, mesmo sendo pontos diferenciados, porém, segue a lógica da estrutura textual a que se deseja chegar.

- Observemos que ela intensifica a crítica desde o momento em que afirma que está desabando de saudade do presidente, é notório aí a quebra da lógica, porque fica nítido que isso é uma inverdade; quando critica o presidente por carregar o ministro Delfim Netto nas costas, comparando com o medicamento emulsão de Scott, que traz a figura de um homem carregando um peixe enorme nas costas, ela traduz a crítica para uma linguagem acessível permitindo ao espectador compreender o sentido da metáfora, assimilando a crítica de que o ministro era um peso para o governo.

- Quando critica o preço do leite e a má qualidade do produto, comparando a classificação do leite com coisas deploráveis, como tipo B, de bactéria, tipo C, com coliformes, tipo E, de especial, com bacilos coccus e salmonela e também debochando da inflação, pois o litro que custava CR\$ 72, passou para R\$ 105, ao nosso ver, a personagem percorre os três componentes enunciados por Greimas, que são a armadura, a mensagem e o código. Segue o padrão invariável da armadura que é a própria estrutura do quadro televisivo, a desenvoltura da mensagem por trazer duas isotopias diferentes, ao provocar o sentido dubio de entendimento do texto; e o código quando, pelos exemplos apontados acima, adentra o universo mitológico pelas porções sintagmáticas da narrativa, ou seja, a relação de dependência entre os variados assuntos que se interligam, trazendo, ao final, a compreensão geral de toda a estrutura narrativa.

- Informações extratextuais; isotopia narrativa (Greimas):

As informações extratextuais, ou o entendimento entre linhas, nos leva a crer que se faz presente durante todo o esquete, pois a Salomé sempre diz uma coisa para se entender outra, o que é a lógica natural do humor. Fazer rir, é desconsertar, é promover o deslocamento do raciocínio. Como exemplo, trazemos o trecho final do esquete: *João tenho uma proposta para te fazer. Mas, claro João, que estou autorizada, a oposição quer te dar uma trégua e em troca quer a cabeça do Delfim, do Galvêz e do Lugone. João Batista? Desligou. É, mas essa proposta não valia como é que a oposição quer a cabeça do Delfim, do Galvêz e do Lugone? Os três não tem.* Vemos aqui a Salomé se apresentar como portadora de uma proposta da oposição e isso faz com que o telespectador aguace o raciocínio no sentido de tentar entender como ela recebera tal incumbência e ao final, o arremate que provoca a gargalhada fatal, ao comentar que a oposição quer a cabeça dos três ministros, mas os três não a têm. Ela critica os ministros afirmando que são acéfalos, ou seja, não tem inteligência suficiente para a gestão das funções nas quais estavam investidos.

- Actantes (Greimas):

De acordo com Greimas, actantes designam as funções e todas elas têm um papel actante no texto narrativo. Nesse universo, a Salomé era a principal actante, mas cada detalhe semiótico, cada objeto utilizado, cada personagem agregado ao texto se uniam para compor o todo. Neste episódio, a Salomé menciona o carnaval; Joãozinho Trinta; escola de samba Beija Flor; Delfim Netto; medicamento emulsão de scott; 1 bilhão de dólares, que era a referida dívida da Polônia com o Brasil; Papa João Paulo II; Lech Walesa; Lula; Congresso Nacional; deputado Juruna; leite; inflação e daí por diante. Com base no enunciado de Greimas, tudo isso se configura em actantes que se correlacionam para dar a visão do todo.

Quadro 3 – Episódio 2

Episódio 2	Ficha Técnica
Emissora: TV GLOBO	Direção: Eduardo Sidney
Programa: Chico Anysio Show	Zelito Viana
Personagem: Salomé de Passo Fundo (2)	Produção: Wilson Luiz
Data de exibição: 19/03/1982	Maria dos Anjos
Tempo: 3'23"	Produção Musical: Dario Lopes
	Redação Final: Chico Anysio
	Edição: Paulo Ghelly
	Redação: Arnaud Rodrigues
	Ghiaroni
	Irvando Luiz
	Jombatista
	Mario Tupinamba
	Nani

Fonte: TV Globo

Salomé de Passo Fundo (2)

Salomé de Passo Fundo, como é que tu tá guri? Tu tá Bueno? Mas eu tô desabando de cansaço. Bah! Mas, não para de vir visitas na minha casa, esteve aqui o Lula metalúrgico, aquele do PT saudações. Quando ele foi embora chegou o Jânio aquele que foi sem nunca ter sido, depois veio o Montoro o Franco favorito, o Emiliano Borba das eleições, para o governador dei ibope. Mas ele veio se esconder, fugir do Maluf, daí chegou o Maluf e eu tive que esconder o Montoro no armário João, tu imagina? Que, que o Maluf queria? Aquelas coisas dele né, chegou sentou um pouco no piano e tocou a sinfonia inacabada até o fim. João, eu te vi na TV eu vi que tu tá tri

legal de guapudo, tava guapismo, estava um pão João, e eu estou de acordo contigo João, pornografia tem que acabar. Peguei um dia desses numa dessas revistas para adulto, barbaridade João, as mulheres não tem mais o que esconder, mostrei pro índio ele ficou corado, e o índio estava natural, tu vê? O que? Fala mais alto. Estamos em março e eu não falei da copa? Bah, mas a copa já ganhamos. Mas, João, uma seleção que não tem lugar para o Falcão é imbatível. Claro João! A seleção está rendendo tanto que o Delfim está pensando em pegar 30% do rendimento da fonte. Mas e o Telê guri, o que diz? O Telê tudo que ele bota a mão dá certo falaram que foi ele que ensaiou a império serrano. Se o Telê comprar um carro a álcool, valoriza né João! Tu quer recuperar o prestígio do carro a álcool? Bom daí é milagre. Recuperar o quê? Uma coisa que nunca teve? Mas eu tenho uma ideia pro carro a álcool vender mais. Tu baixa uma portaria que carro a álcool pode andar a mais de 80. Tu sabe quem me ligou hoje? Ronald Reagan, como é que você não conhece ninguém com esse nome? Reagan é aquele da matriz. Mas está tri preocupado João, me deu até pena porque os carros japoneses estão invadindo o mercado americano. Bem feito, quem mandou ganhar a guerra no Japão né. Se tivesse perdido, o Japão é que estava ajudando a eles. Mas claro tu não viu o Vietnã? Os americanos perderam e nunca mais tiveram problema nenhum. João, parabéns pelos 3 anos. Tu tá há 3 anos com as mãos estendidas né guri, mas se a oposição não aperta, tu apertas a oposição. Hoje a noite vou fazer, João, a minha declaração do imposto de renda estou tão abatida pela falta de abatimento João! Escuta Guri, eu posso botar teu nome como meu dependente? Desligou. Não é tri legal ter o presidente com 6 anos de garantia?

Análise do episódio 2:

- Conceito de promessa (Jost):

- Como já foi dito, observa-se em todos os esquetes o cumprimento do conceito de promessa de Jost, pois, consegue entregar ao telespectador o que foi prometido. Um quadro de humor com crítica política, endereçada ao então presidente da República, João Batista de Figueiredo, no programa Chico Anysio Show. De acordo com Jost, a promessa se concretiza quando a instância de produção entrega à instância de recepção aquilo que foi prometido e aí acontece o engajamento do público. Nesse caso, a demonstração do engajamento foi o sucesso indiscutível do quadro que, segundo o próprio Chico Anysio, em seu livro *Sou Francisco* (1992), a Salomé se tornou uma espécie de âncora do programa. Ele conta que exibia o quadro como última atração, como forma de segurar a audiência até ao final do programa.

- Particularizando este episódio, vemos a Salomé transitar por diversos assuntos, dando uma escurachada em personalidades que, segundo ela, teriam ido à sua casa, como o metalúrgico, o Lula; o Jânio, que segundo

ela, é aquele que foi sem nunca ter sido, referindo-se à renúncia dele quando foi presidente da República; o Montoro que ela o classifica como o franco favorito; o Maluf que teria sentado ao piano e tocado a sinfonia inacabada até ao fim. Com essa maneira peculiar, a Salomé conseguia entregar ao público a sua promessa, criticar tanto o presidente da República, como outras representações políticas expressivas que formavam o governo como um todo, conquistando dessa maneira o engajamento do público.

- Gêneros ontológico e pragmático (Jost):

- No percurso de nossa análise, concluímos que o gênero pragmático defendido por Jost é notado em todos os episódios, é a mistura dos gêneros: humor e crítica política, atuando juntos do início ao fim dos esquetes, deixando nítida a presença desse gênero pragmático.

- Podemos destacar como exemplo, a crítica bem humorada sobre o carro movido a álcool, criado no Brasil, pelo governo militar na década de 70, como alternativa à crise do petróleo, mas que já não fazia tanto sucesso na década seguinte. A Salomé, então, brinca com esse assunto dizendo que se o Telê Santana, vitorioso técnico de futebol naquela época, comprasse um carro a álcool, valorizaria os veículos com motor movido por esse combustível alternativo, ou se o governo liberasse, para esse tipo de veículo, a velocidade nas rodovias acima de 80 km por hora, que era a velocidade permitida nas rodovias federais, sob pena de multas elevadas ao condutor, pois a fiscalização por meio de radares nas estradas brasileiras era bastante intensa durante o regime militar. Observa-se o surgimento da crítica política associada ao humor, considerando ser assuntos de interesse geral, carro, combustível, futebol e multa que seguramente mexem diretamente com as pessoas, porém, tratados com deboche. Acredita-se que essa postura despertava nos agentes do governo um desconforto pela crítica direta a projetos elementares da gestão pública, contudo, suscitava o riso do público em geral.

- Categorização do riso e das ações da narrativa, riso fino, vulgar e zombaria (Propp):

- Quando a Salomé menciona nomes de destaque na política dos anos 80, que passaram pela casa dela e tece um comentário sobre cada um de forma jocosa, entendemos que ela está promovendo o riso vulgar e o riso de zombaria, conforme classificações feitas Propp. Podemos observar que ela satiriza Maluf ao dizer que ele se sentou ao piano e tocou uma sinfonia inacabada até ao fim, endereçando uma crítica ferrenha ao oportunismo político de Maluf e debocha de seu perfil considerado de corrupção e sugere incompetência política.

- Salomé critica também o Lula, do PT, saudações àquele metalúrgico, brincando com a sigla do Partido, recém criado, de Lula, que até aquele

momento era apenas o metalúrgico que promovia greves e atividades sindicalistas; quando fala de Montoro, o franco favorito, destaca o favoritismo de Motoro que acabou sendo eleito naquele ano ao governo do estado de São Paulo, mesmo sem o apoio do então governador Paulo Maluf, que pretendia eleger outro candidato, Reinaldo de Barros; de Jânio Quadros que ela diz que é aquele que foi sem nunca ter sido, ou seja, criticando-o pela rápida renúncia como presidente da República em 1961. Entende-se, como já foi dito, que a Salomé motiva nessa passagem os tipos de riso vulgar e de zombaria, conceituados por Propp, ao comicizar situação política grave daquele momento estimulando o deboche sobre todas as figuras políticas citadas em linguagem bem acessível para a compreensão geral.

- Conceito semiótico; teoria dos símbolos; aparato simbólico e construção da unidade narrativa (Bystrina):

- Como já dito na análise do episódio 1, entendemos que as categorias narrativas de Bystrina estão presentes em todos os esquetes da Salomé. O aparato simbólico utilizado por ela contribuía na construção da unidade comunicacional que permite a interação do público com a personagem e a sua narrativa.

- Neste episódio, ela aparece usando um vestido de fundo escuro com estampas claras, com mangas longas; chapéu em tom salmão, combinando com o vestido; véu bem claro à frente do rosto; luvas em tom rosa claro calçadas nas mãos; um leque de cor clara que era agitado sempre frente ao rosto; sentada em uma poltrona simples que não aparece muito, em tom escuro; tendo uma cortina longa em tom rosa claro às suas costas; um suporte com um vaso de samambaia, também atrás, junto à cortina; uma mesa de madeira pequena contendo um aparelho telefônico antigo, estilo *Nelphone Barão*. Cabelos grisalhos no estilo chanel, penteados à altura; rosto bem pintado, com uma verruga grande à direita do queixo; batom de cor forte nos lábios e brincos na orelha. Como já mencionado, todo esse aparato simbólico, de acordo com Bystrina, forma o cosmo, ou seja, contribui na construção da unidade narrativa.

- Papel da metáfora; mimesis e diegesis (Genette):

A fidelidade da Salomé ao interpretar o roteiro da esquete, demonstra-nos uma visão de mimesis, pela imitação de notícias recorrentes daquele momento, que são repetidas em uma fase da narrativa, porém, quando, com criatividade, ela quebra a lógica do raciocínio e fantasia o mesmo assunto, disparando o processo metafórico da comicidade, fazemos, então, a leitura da presença do conceito diegético por conduzir o público a se divertir e, ao mesmo tempo, prestar maior atenção para aqueles fatos, e esse era o objetivo final da esquete.

- Como exemplo, trazemos esse trecho da narrativa deste esquete:

eu estou de acordo contigo João pornografia tem que acabar. Peguei um dia desses numa dessas revistas para adulto, barbaridade João, as mulheres não tem mais o que esconder, mostrei pro índio ele ficou corado, e o índio estava natural, tu vê? Nota-se que o assunto é sério e requer atenção tanto do governo quanto da população, porém, quando a Salomé usa a metáfora do desapontamento do índio, pelo exagero feminino em mostrar o corpo, ela desconserta e promove o deslocamento da atenção que passa de uma possível reflexão sobre a pornografia para a comicidade que descontrai o assunto.

- Estrutura geral da narrativa, linguagem articulada e seus estágios; encaixamento estrutural (Barthes):

Segue o mesmo padrão dos demais episódios de articulação da linguagem em todos os estágios do roteiro, buscando o encaixamento estrutural para se chegar à unidade narrativa. Podemos observar o encadeamento das abordagens na variação das mesmas e a harmonia alcançada pela personagem no transcurso de todo o roteiro. Notamos isso quando a Salomé diz que está desabando de cansaço por receber em sua casa tantas figuras importantes daquele contexto político; quando aborda a questão da pornografia; quando fala da copa do mundo que ocorreria meses após; quando fala de decaída do carro movido a álcool; quando interfere nas questões norte americanas, como atuação dos EUA em guerras; a questão do atrito do governo com a oposição e, como não poderia deixar de ser, encerra o quadro demonstrando novamente sua irritação com o desconto do imposto de renda por parte do governo.

- Ao observar essa performance dinâmica da Salomé, somos levados a admitir que ela colocava em prática os conceitos de Barthes na construção do encaixamento estrutural, dentro dessa estrutura narrativa, reunindo tantos assuntos de forma interligada e dar ao roteiro a visão do todo, sem perder o foco de sua promessa televisiva que era o humor e a crítica política.

- Funções da narrativa; teoria semântica e mitológica; sequência de interpretação de enunciados articulados do mito (Greimas):

- Esse episódio apresenta-se com riquezas de detalhes. Salomé debocha de grandes nomes da política como Lula, Paulo Maluf, Franco Matoro, Delfim Netto e até Ronald Reagan, então presidente dos Estados Unidos. Com isso, a personagem consegue percorrer pelas categorias semânticas e mitológicas de A. J. Greimas. De forma sucinta, podemos dizer que Greimas, na categoria semântica, concebe o texto como um simulacro do mundo real, quando nele são representados sujeitos, fatos, objetos, valores que retratam o mundo. São os recursos que nos parece terem sido utilizados por Salomé ao interpor essas referências do mundo real no quadro fictício de humor; e ao promover uma sequência de interpretação de enunciados

articulados do mito nas narrativas, pode-se dizer que ela envereda por essa categoria que, segundo Greimas, o universo mitológico pode-se elucidar a leitura de um mito-ocorrência comparando-o a outros mitos ou, de maneira geral, porções sintagmáticas da narrativa a outras porções sintagmáticas, como também se pode colocar um elemento narrativo com outros elementos similares.

- Ao agrupar esses expoentes da política da época, o humorista desenvolve os três componentes da estrutura do mito, registrados por Greimas: a armadura; o código e a mensagem. A armadura, quando cria no texto padrão da esquete o posicionamento das personagens; o código, ao nosso ver, fica explícito no interligamento de cada uma delas com o assunto abordado; e a mensagem surge ao divulgar temas da atualidade, de interesse geral, mas, sem perder a linha central que é a da comicidade e do riso. Como exemplo, destacamos o trecho em que a Salomé fala da Copa da Muno de Futebol: *Estamos em março e eu não falei da copa? Bah, mas a copa já ganhamos. Mas João uma seleção que não tem lugar para o Falcão é imbatível. Claro João! A seleção está rendendo tanto que o Delfim está pensando em pegar 30% do rendimento da fonte.*

- Salomé elogia a seleção afirmando antecipadamente que já considerava ganha a Copa de 82, o que não ocorreu, embora a seleção brasileira tenha sido, de acordo com os críticos do futebol, a melhor do mundo naquele certame. Força a barra para que o jogador Falcão seja convocado e alfineta novamente o ministro Delfim Netto sobre a cobrança do imposto de renda, alegando que ele desejaria pegar 30% do rendimento da seleção. Salomé sempre encontrava uma maneira de descontrair dizendo algo engraçado, mas não só o texto em si, também a forma de dizer, passando do sentido semântico para o mitológico, envolvendo o telespectador, revirando o imaginário coletivo.

- Entendemos que enquanto ela falava sobre o bom desempenho seleção, sobre a Copa do Mundo que vinha chegando, o público ia num crescendo, alimentando o clima noticioso, porém, quando menos se espera ela quebra a sequência dos enunciados, tira o público do raciocínio retilíneo e faz com que todos desabem de rir. Não podemos esquecer também de um recurso poderoso utilizado em todos os episódios, como também, por outros humoristas e pelo próprio Chico Anysio em outros quadros, que é a gravação de gargalhadas ao fundo que em uma espécie de sobe som, cresce na hora do desfecho da sátira. Acreditamos que tudo isso tem ligação com a sequência articulada de enunciados que leva ao mito, conforme ensina Greimas.

- Informações extratextuais; isotopia narrativa (Greimas):

- Nos parece clara também a presença de outro componente da teoria de Greimas, que são as informações extratextuais. Quando Salomé

fala que recebeu um telefonema de Ronald Reagan e que o interlocutor, no caso o presidente Figueiredo, teria demonstrado desconhecimento sobre a quem se referia, ela sutilmente diz que é aquele da matriz, ou seja, de forma extratextual insinua que o Brasil tinha séria dependência econômico-financeira junto aos EUA, que uma vez considerando aquele país como a matriz, coloca o Brasil, instintivamente, como uma filial norte-americana. A isto o público se diverte com gargalhadas, porém, o texto deixa um recado duro, de teor crítico-político, que provocava profunda reflexão.

- Quando Greimas fala de lisibilidade dos textos, ou seja, elementos que facilitem a compreensão das narrativas, vemos isso ocorrer nessa peça, quando assuntos políticos de alta complexidade são abordados de forma descontraída e crítica, proporcionando inclusão desses temas junto ao público diverso da TV generalista. Isso nos faz lembrar do que Henri Bergson chama de significação social do riso, isto é, utilizar o quadro do programa humorístico para despertar o desejo de mudanças no rumo político do país.

- Actantes (Greimas):

Neste episódio, vemos as figuras actantes da própria Salomé; o presidente Figueiredo; o Lula; Jânio Quadros; Franco Motoro; Paulo Maluf; Ronald Reagan; Delfim Netto; seleção brasileira de futebol; Copa do Mundo; carro a álcool; escola de samba Império Serrano; Japão; Vietnã. Além de pessoas e lugares, de acordo com Greimas, tudo o que aparece no contexto narrativo torna-se actante, pois tem uma função fundamental na composição narrativa, na complementação do conteúdo a ser apresentado com a finalidade de permitir a assimilação da mensagem por parte da instância de recepção.

Quadro 4 – Episódio 3

Episódio 3	Ficha Técnica
Emissora: TV GLOBO Programa: Chico Anysio Show Personagem: Salomé de Passo Fundo (3) Data de exibição: 07/04/1982 Tempo: 3'15"	Direção: Stepan Nercessian Produção: Wilson Luiz Maria dos Anjos Produção Musical: Dario Lopes Redação Final: Chico Anysio Edição: Paulo Ghelly Redação: Arnaud Rodrigues Ghiaroni Irvando Luis Marcos Cesar Mario Tupinamba Nani Stepan Nercessian

Fonte: TV Globo

Salomé de Passo Fundo (3)

João Batista! Salomé, Salomé de Passo Fundo... claro que te lembrás guri, te vi guri, te peguei no colo; e então, tudo direito aí no Torto? Bah, mas tu está tri legal, estou gostando barbaridade de ti. Mas, ouve João, é verdade; tem uma fofoca que espalharam que o Mário Henrique do Planejamento, que está há oito anos aí, está recebendo férias em dinheiro? Né, bueno, tens que ter cuidado, só tem direito a seis períodos. Perigo de ficar... de ficar com estabilidade igual ao Golbery. Bah, mas o Golbery optou pelo fundo de garantia, é? Isto é ótimo. Mas, ouve João, tu sabes que não gosto de advogar em causa própria, mas nós os aposentados estamos querendo um salário melhor..., senão fazemos greve. Então, já pensastes no perigo: todos os aposentados voltam ao trabalho. O emprego é deles, né? Então, tu, ao invés de ter esses 15% de aposentados, vais ter 15% de desempregados. Bueno, não quero te ensinar o seu ofício mas, nós os gaúchos, temos uma certa prática de teu emprego, não é? Mas, João, já que estamos falando nesse assunto, vê se tens alguém que possa me ajudar numa coisa horrível que está acontecendo comigo. Bueno, bueno, te conto. Mas, é claro que te conto. É que em 1975 eu fui no BNH e peguei 240 mil para comprar uma casinha para mim, com prestação de 4 mil. Agora fui ver, a prestação é de 9 mil e devo 400 mil. Bueno, assim, eu não sabia que de três em três meses corrigiam a prestação e corrigiam a dívida. É que antigamente só se corrigia o que estava errado, mas agora corrige o que está certo também. Sim, sim, a culpa é da inflação. Bueno, bueno, isto explica, fui ao dicionário e vi que inflação é sinônimo de encheção, então já encheu né João? Bem, eu quero vender a casa, mas o perigo é de não ter para onde ir. Mas, tudo está tão caro! Onde vou morar!? Bueno, eu tinha pensão que o meu marido deixou pelo INPS, mas, João, a pensão é tão pequeninha, o que recebo é tão pouco de pensão, que nenhuma pensão me recebe. Escuta guri, tu quando é que vens ao sul? Ah, mas, então te espero, claro que te espero João, olhe, não estranhe se aquela fonte de minha casa, da frente, não tem mais, tirei. Ah, mas o Imposto de Renda queria descontar 30% da fonte. Então, tá, eu te espero.. Outro pra Ti guri! Bah, eu faço a cabeça do João Baptista, ou não me chamo Salomé!

Análise do episódio 3:

- Conceito de promessa (Jost):

Voltamos a ressaltar que, ao nosso ver, o humorista Chico Anysio conseguiu cumprir esse conceito de promessa defendido por Jost, que é o compromisso da instância de produção em entregar o que foi comprometido com o público. Respeitar primeiramente o propósito do quadro humorístico, como também a qualidade prometida, a diversidade das abordagens, a periodicidade do quadro que era semanal, a música padrão das vinhetas de abertura e encerramento para criar a identidade do quadro televisivo e,

obviamente, o gênio criativo e interpretativo do autor em atenção aos mínimos detalhes concernentes à personagem.

- Gêneros ontológico e pragmático (Jost):

- Conforme o que aprendemos com Jost, ontológico é o gênero clássico que é definido pela característica do próprio conteúdo; e o pragmático, é o gênero dinâmico que permite a mistura dos gêneros. Acreditamos que no caso dos esquetes da Salomé, humor e crítica política andam constantemente juntos em perfeita sinergia com o gênero ontológico embora, em alguns momentos, o roteiro passa pelo gênero ontológico quando a Salomé aborda assuntos jornalísticos da realidade brasileira.

- Entendemos que essa prática do humor e crítica política atuando juntos do início ao fim do esquete, aguça no espectador toda a malícia da abordagem e, brincando consegue chamar a atenção aos desmandos da gestão pública. Ao criticar o ministro do interior, Mário Andreazza, teceu uma crítica política em defesa dos mutuários da casa própria insinuando, inclusive, um exemplo de financiamento habitacional dela mesma. Outros exemplos semelhantes são quando a Salomé critica a permanência de Golbery do Couto e Silva como o super ministro do regime militar; ou quando critica o baixo vencimento do benefício da Previdência Social, dando o exemplo da pensão deixada pelo marido que, segundo ela, não dava para nada, de tão baixa. Ao finalizar, escracha a “mordida do leão”, ou seja, o alto percentual do Imposto de Renda, cobrado pela Receita Federal. A personagem utilizava dessa capacidade de misturar o gênero político com o gênero do humor em perfeita harmonia, isso levava o público a se divertir, sem deixar de se preocupar com o lado sério da narrativa, pois era o objetivo a ser alcançado.

- Categorização do riso e das ações da narrativa, riso fino, vulgar e zombaria (Propp):

Neste diálogo, nota-se uma aplicação dos tipos de riso, apontados por Vladimir Propp. Os dois aspectos da comicidade destacados por ele como fino e vulgar. Fino quando a Salomé se dirige de maneira cômica, mas de forma elegante, ao presidente; e vulgar, ao mesmo tempo, ao satirizar temas sérios, porém, apresentando-os de maneira bastante popular, ao alcance e compreensão de todos.

- Salomé, a nosso ver, aplica o riso vulgar e o de zombaria quando aborda a situação do mutuário da casa própria, simulando um caso seu: *Mas, João, já que estamos falando nesse assunto, vê se tens alguém que possa me ajudar numa coisa horrível que está acontecendo comigo. Bueno, bueno, te conto. Mas, é claro que te conto. É que em 1975 eu fui no BNH e peguei 240 mil para comprar uma casinha para mim, com prestação de 4 mil. Agora fui ver, a prestação é de 9 mil e devo 400 mil. Bueno, assim, eu não sabia que de três em três meses corrigiam a prestação e corrigiam a dívida. É que*

antigamente só se corrigia o que estava errado, mas agora corrige o que está certo também. Sim, sim, a culpa é da inflação. Bueno, bueno, isto explica, fui ao dicionário e vi que inflação é sinônimo de encheção, então já encheu né João?

- Nota-se uma narrativa clara que dá ao telespectador a capacidade de entender todo o enredo. A crítica se dá de forma intensa, pois didaticamente faz a simulação de um financiamento e detona as estruturas econômicas do governo ao demonstrar que a inflação estava gigantesca e por isso inviabilizava a compra da casa própria, o que é um sonho da população e que sofria exatamente como demonstrado no exemplo entabulado por ela. Pela forma engraçada da Salomé dizer as coisas e pelo apelo humorístico que faz no desfecho do assunto, ao dizer que a inflação é sinônimo de encheção e que essa situação já encheu, traz o riso vulgar da comédia, e o riso da zombaria, ou seja, a graça da desgraça, que demonstra a insatisfação da população que vê naquele protesto brincalhão, um posicionamento contra aquele estado de coisas no país.

- Conceito semiótico; teoria dos símbolos; aparato simbólico e construção da unidade narrativa (Bystrina):

- Considerando as categorias narrativas de Bystrina, entendemos que a Salomé se apresentava sob um aparato simbólico na construção da unidade narrativa. Ela era fiel ao estilo adotado, desde o seu sotaque de voz, suas vestes, gestual, ambiente da gravação, baseados nisso podemos afirmar que todos esses recursos eram usados para formar o seu discurso dentro do universo comunicacional da personagem. Vamos, então, observar como está a sua apresentação pessoal neste episódio.

- A Salomé aparece usando um vestido de cor azul bem claro liso, com mangas longas; chapéu do mesmo tom da cor do vestido; véu claro à frente do rosto; luvas brancas calçadas nas mãos; um leque de cor clara que era agitado sempre frente ao rosto; sentada em uma poltrona bonita de cor marrom lisa; suportes com plantas dos dois lados; uma peça decorativa na parede logo acima do parêntese de telefone; uma mesinha redonda contendo encima uma escultura pequena de cor escura; e o aparelho telefônico padrão, na cor bege. Cabelos grisalhos, no estilo chanel, penteados à altura; rosto bem pintado, com uma verruga grande à direita do queixo; batom de cor clara nos lábios; adereços como brincos, pulseiras e colar. Salomé mantém o seu gestual insinuando esse diálogo com o presidente, em muitos momentos da conversa ela finge receber uma interpelação para criar o clima do diálogo e, às vezes, essas interpelações do presidente vinham em tom de discordância com ela, dando asas à imaginação do telespectador. Quando ela insiste em algo desproposital, ele desliga o telefone. Todas essas características são marcas simbólicas da personagem que proporcionaram a identidade com o público da TV aberta.

- Estrutura geral da narrativa, linguagem articulada e seus estágios; encaixamento estrutural (Barthes):

- Salomé, nesse episódio, nos lembra as categorias da linguagem articulada da narrativa em seus estágios, promovendo, como ensina Barthes, o encaixamento estrutural quando tece críticas à corrupção insinuando, por exemplo, que o então ministro do planejamento, Mário Henrique Simonsen estaria recebendo férias em dinheiro. Também ao criticar a estabilidade do general Golbery do Couto e Silva que ficou tanto tempo no governo em posição de destaque; seguindo a articulação do roteiro, satirizou o então ministro do interior, Mário Andreazza, responsável à época pelos programas habitacionais do governo, ao que ela se queixava sempre ao presidente, por se sentir prejudicada pela alta inflação que perdurava naquele tempo.

- Nesse mesmo viés da linguagem articulada da narrativa, vemos a Salomé criticar duramente também o Ministro Delfim Netto que fora ministro da fazenda e naquela altura era o ministro do planejamento de Figueiredo, portanto, sendo titular de uma função de suma importância naquele contexto político, não deixaria de receber uma carga sistemática de crítica política.

- Linguística- princípio estrutural da narrativa; sistema de significação (Barthes):

- Entendemos que o sistema de significação apontado por Barthes pode ser observado neste episódio, quando a Salomé segue uma lógica narrativa para se fazer entendida nesse princípio linguístico. Ela critica o baixo salário dos aposentados, promove o encadeamento do assunto quando mostra o reflexo desse valor de ganho que impede a melhoria da cidadania, que seria a aquisição da casa própria, por exemplo, e fecha o roteiro demonstrando que a pensão deixada pelo marido é menor ainda e se queixa da cobrança do imposto de renda pela Receita Federal.

- Reproduzimos um trecho para que observemos como ela consegue, além da crítica política, fazer um percurso recheado de comicidade: *Mas, ouve João, tu sabes que não gosto de advogar em causa própria, mas nós os aposentados estamos querendo um salário melhor..., senão fazemos greve. Então, já pensastes no perigo: todos os aposentados voltam ao trabalho. O emprego é deles, né? Então, tu, ao invés de ter esses 15% de aposentados, vai ter 15% de desempregados. Bueno, não quero te ensinar o seu ofício mas, nós os gaúchos, temos uma certa prática de teu emprego, não é?* Com isso, entendemos que a Salomé suscitava o princípio estrutural da narrativa concatenando assuntos dentro de um mesmo propósito e adicionava a pitada de humor suficiente para fazer rir e simultaneamente conquistar o público para o engajamento na mensagem que garantia a audiência do quadro televisivo.

- Informações extratextuais; isotopia narrativa (Greimas):

- Quando a Salomé se dirige a Figueiredo e diz: *Bueno, não quero*

te ensinar o seu ofício mas nós, os gaúchos, temos uma certa prática de teu emprego, não é?, entendemos que está provocando uma interpretação extratextual. Ela não diz, mas pontua um fato para ser assimilado, quando menciona que os gaúchos tem uma certa prática com o emprego da presidência da República, refere-se aos quatro gaúchos que ocuparam anteriormente aquela cadeira, o Marechal Hermes da Fonseca; Getúlio Vargas; General Emílio Médici e o General Ernesto Geisel. Uma mensagem implícita, extratextual, que se tornava explícita na mente do telespectador pela isotopia que se formava nesse duplo sentido de compreender o mesmo assunto.

- A Salomé abordou também neste episódio a penúria dos aposentados e pensionistas que sempre ganham mal, com poucas exceções e o drama dos mutuários da casa própria naquele período de grande inflação. Ela expõe um caso fictício, porém, imagina-se, situação análoga a de muitos outros. Salomé fala que adquiriu um empréstimo junto ao BNH, Banco Nacional de Habitação, no valor de 240 mil, com prestação mensal de 4 mil, passado um tempo, a prestação já estava em 9 mil e o saldo devedor já ultrapassava os 400 mil, conforme reclama a Salomé. E a professora de Passo Fundo ainda dá um “beliscão” no chefe militar sobre o imposto de renda, cuja mordida do leão era, e ainda é próximo da casa dos 30 por cento sobre os ganhos dos brasileiros.

- Isto nos dá a visão do conceito de isotopia narrativa, elemento da teoria mitológica de Greimas. Depreende-se que a Salomé desenvolve nessa abordagem a sequência de interpretação de enunciados, pois, quando ela simula o financiamento da casa própria, o telespectador se imagina naquela mesma situação e se junta a ela por julgar, além do riso, a justeza daquela reivindicação. De acordo com Greimas, pode-se elucidar a leitura de um mito-ocorrência comparando-o a outros mitos ou, de maneira geral, ligando porções sintagmáticas da narrativa a outras porções sintagmáticas.

- Nesse viés, pode-se inferir que se dá a articulação do mito, a descrição que é levada a utilizar informações extratextuais sem as quais o estabelecimento da isotopia narrativa não seria possível, ou seja, comprometeria o nível de compreensão pois somente o que foi dito, ao pé da letra, sem a assimilação por parte do público do que se encontra nas entrelinhas não se criaria o elã que dá todo o sentido ao esquete como um todo. Entende-se que a Salomé provocava isso, deixando margem para essa interpretação extratextual por parte do público, não só a interpretação como também a imaginação e os telespectadores conseguiam captar o que a personagem dizia e o que ela insinuava.

- Actantes (Greimas):

Os actantes como já abordado no decorrer da análise em outros episódios, refere-se a todos os elementos que compõem as funções que

permitem o conjunto narrativo para atingir a eficácia da mensagem, conforme nos ensina Greimas. Neste episódio, além dela mesma e do presidente Figueiredo, surgem as figuras do ministro Mário Andreazza; Golbery do Couto e Silva; quando refere-se aos aposentados e aos mutuários da casa própria; o INPS, o Instituto Nacional de Previdência Social; o imposto de renda; não nos esquecendo de que, além de pessoas, cada objeto, cada lugar, cada citação torna-se um actante, uma função em prol da compreensão do enunciado dentro do conjunto narrativo.

Quadro 5 – Episódio 4

Episódio 4	Ficha Técnica
Emissora: TV GLOBO Programa: Chico Anysio Show Personagem: Salomé de Passo Fundo (4) Data de exibição: 23/04/1982 Tempo: 3'07"	Direção: Stepan Nercessian Produção: Wilson Luiz Maria dos Anjos Produção Musical: Dario Lopes Redação Final: Chico Anysio Edição: Paulo Ghelly Redação: Arnaud Rodrigues Ghiaroni Irvando Luiz Jombatista Mario Tupinamba Nani

Fonte: TV Globo

Salomé de Passo Fundo (4)

João Batista???? Mas eu tô desabando de felicidade com o novo salário mínimo guri. Buenas mas claro que vi 3 castelos e 1 barão salário de rei! Se eu gostei? Mas eu ri demais... em matéria de gozação, o mínimo é o máximo né. Mas claro João, tu vê, com CR\$ 16.608 pra, morrer de fome, o pobre tem que ganhar dois salários né, mas claro, tu vê como é que o povo fala João? Dizem que no Brasil tudo está caro, mas é mentira, claro! Operário é baratíssimo! O movimento é que morreu, parei! Mas estava uma zorra João, então agora parei, só com hora marcada. Hoje dispensei a produção, o primeiro saiu sentido, o segundo também saiu sentidíssimo, o terceiro saiu sentido, quando saiu o sétimo sentido falei vocês pensam o quê? Querem que eu adivinhe? Não sou Luana Camará. Quê! Quem se queixou de mim? O Andreazza? Mas, não atendo mesmo! Não atendo! Houve um tempo em que ele queria a minha mão agora não larga do meu pé. O Andreazza anda com a estrela? Bueno, pra chegar lá tem que ter quatro né. Já sabe o novo apelido do Andreazza? O apelido novo dele, Gal Costa vive fazendo festa no interior né, João. E a tua viagem? A tua viagem o quê? Mas pela cabeleira

do Magalhaes Pinto! Pela juventude do Montoro! Me liga, não ireis mais João? Mas logo agora depois que o Delfim preparou tudo pra ti? Então? Mas preparou o Delfim, tu podes levar 2 mil dólares, ao invés de 1, então aproveita guri. Mas, João tu fala inglês? Falar “no” já importa, já bueno. Tu vai levar interprete? Toma cuidado João, tu anda muito mal interpretado ultimamente. Mas, tu vai adorar, porque lá é a estátua da liberdade é que anda com os braços estendidos. Mas não esquece João que o Ronald Reagan é artista e o leão também. Então, aqui, pra escapar do leão agente tem que ser o artista, agora lá, para escapar do artista que é o Reagan, tu tens que ser o leão. É brincadeirinha João. Brincadeirinha! Se te convidaram por 6 dias, com tudo pago, tu tá com ele em dia, com o pagamento do carnê. João? João Batista? Desligou! Mas não é tri legal, morar num país que deve os tubos mas não dá o cano?

Análise do episódio 4:

- Conceito de promessa (Jost):

- Como já defendido aqui na análise de outros episódios, entendemos que o conceito de promessa foi alcançado em todas os esquetes da Salomé. Em nosso entendimento, o humorista Chico Anysio logrou êxito com essa personagem conquistando o engajamento do público mediante o cumprimento do conceito de Jost, não deixando de entregar o conteúdo que o público esperava semanalmente dentro de seu programa na TV Globo.

- Gêneros ontológico e pragmático (Jost):

- Renovamos aqui a nossa convicção de que os gêneros ontológico e pragmático defendidos por Jost, são percebidos nos esquetes da Salomé e especialmente neste episódio, pela mistura dos gêneros do humor e da crítica política. Salomé puxava assuntos que por si só já despertavam o interesse da população e, nesse momento via-se, em primeiro plano, a presença do gênero ontológico representado pela realidade daqueles assuntos, mas ela conseguia migrar instantaneamente para o gênero pragmático, quando inseria nessas narrativas as abordagens cômicas e, com isso, promovia o riso, ao mesmo tempo em que se intensificava a crítica política.

- Categorização do riso e das ações da narrativa, riso fino, vulgar e zombaria (Propp):

- Segundo Vladimir Propp são seis os tipos de riso, podendo haver outros: O riso bom; o riso maldoso ou cínico; o riso alegre; o riso ritual; e o riso imoderado. Ele nos esclarece que o cômico é considerado, em geral, algo negativo, inferior e essa concepção negativa vem, segundo o autor, desde o século XIX, quando se afirmava que o âmbito do cômico poderia se estender

pelo domínio da estética, ou fora desse domínio, mas era qualificado como algo baixo, inferior, destorcido da realidade.

- Admite-se que nesse viés é que Chico Anysio construiu a sua personagem, explorando exatamente esse lado torpe, errado, inferior, negativo do governo, mesmo quando comparava com acontecimentos importantes do país e isso é que fazia a diferença perante o público. Promovia o riso de zombaria e o riso cínico ao brincar com as próprias mazelas do país. O telespectador entrava na onda, pois, se sentia representado naqueles esquetes, nutria o sentimento de uma certa vingança, já que não dispunha de uma tribuna para protestar.

- A crítica ao salário mínimo confirma essa realidade. Quando a Salomé diz: *João!? Eu tô desabando de felicidade com o novo salário mínimo, guri. Buenas mas claro que vi 3 castelos e 1 barão. Salário de rei! Se eu gostei? Mas eu ri demais... em matéria de gozação, o mínimo é o máximo né. Mas, claro João, tu vê, com CR\$ 16.608 pra, morrer de fome, o pobre tem que ganhar dois salários né, mas claro, tu vê como é que o povo fala João? Dizem que no Brasil tudo está caro, mas é mentira, claro! Operário é baratíssimo!*

- Essa crítica, certamente despertava o riso cínico, além do de zombaria, pois é sabido por todos que o salário mínimo naquele tempo além de muito baixo, era corroído pela inflação galopante. Era uma abordagem cínica de um assunto tão sério, o salário mínimo constitui-se a base da economia do país. Salomé tratava esses assuntos com menosprezo e os colocava de forma corriqueira, debochando de sua importância, para desmoralizar o poder governante que não conseguia apresentar propostas mais justas ao povo. Ao fazer esse percurso analítico, começamos a perceber os mecanismos que a personagem utilizava para chegar ao público da TV generalista e isso se configura em uma resposta às nossas indagações.

- Esse caráter negativo, insignificante, inferior é que provoca a comicidade, conforme define Propp. E o que impressiona na personagem criada e interpretada por Chico Anysio é o fato de conseguir trabalhar esse aspecto refinado da comicidade, o que Propp considera como comicidade fina, ou seja, que não é vulgar para um público alvo, que mesmo não sendo de nível intelectual mais elevado, conseguia absorver a crítica, pela habilidade do humorista e pela aplicabilidade dessas técnicas comunicacionais que, consciente ou inconscientemente, promovia essa contradição brincalhona, falando e zombando do mais alto líder do governo, mesclando com temas de interesse real da população.

- Conceito semiótico; teoria dos símbolos; aparato simbólico e construção da unidade narrativa (Bystrina):

- Trazemos novamente a teoria dos signos de Ivan Bystrina para observar o requinte tradicional da personagem Salomé com o seu aparato simbólico. Neste episódio, podemos vê-la da seguinte forma: ela aparece

usando um vestido longo de cor azul piscina estampado, com mangas longas; chapéu do mesmo tom da cor do vestido; véu azul claro à frente do rosto; luvas brancas calçadas nas mãos; um leque de cor clara que era agitado sempre à frente do rosto; sentada em uma poltrona bonita de cor marrom estampada; tendo uma janela com cortinas claras às suas costas; um relógio de parede, estilo cuco; uma peça decorativa na parede logo abaixo; uma mesinha de madeira contendo encima uma luminária dourada, estilo abajur; e o aparelho telefônico padrão, na cor marrom. Cabelos grisalhos no estilo chanel; penteados à altura; rosto bem pintado, com uma verruga grande à direita do queixo; batom de cor forte nos lábios, adereços como brincos, pulseiras e colar no pescoço. Todo esse aparato simbólico, de acordo com Bystrina, contribui na construção da unidade narrativa ou, o cosmo, como ele conceitua.

- Papel da metáfora; mimesis e diegesis (Genette):

Pode-se observar neste episódio o conceito de Genette sobre o papel da metáfora, quando a Salomé brinca com o presidente Figueiredo sobre a viagem dele aos Estados Unidos da América: *Me liga, não ireis mais João? Mas logo agora depois que o Delfim preparou tudo pra ti? Então? Mas preparou o Delfim, tu podes levar 2 mil dólares, ao invés de 1, então aproveita guri. Mas João tu fala inglês? Falar “no” já importa, já bueno. Tu vais levar interprete? Toma cuidado João, tu anda muito mal interpretado ultimamente. Mas, tu vai adorar, porque lá é a estátua da liberdade é que anda com os braços estendidos. Mas não esquece João que o Ronald Reagan é artista e o leão também. Então, aqui, pra escapar do leão agente tem que ser o artista, agora lá, para escapar do artista que é o Reagan, tu tens que ser o leão. É brincadeira João. Brincadeira!*

- Vemos que ela satiriza o chefe de estado colocando-o na condição de cidadão comum que, para viajar para os EUA, havia um valor máximo da moeda norte americana permitido para ser levado, demonstrando o controle que se exercia sobre a nossa população. Vemos a audácia da crítica quando ela utiliza-se de mais uma metáfora ao dizer que lá nos EUA a estátua da liberdade é que está de braços abertos, em um rigoroso contraponto à nossa situação ditatorial daquele período; também, como não poderia ser diferente, ela reforça o tom da crítica sobre a cobrança do imposto de renda, dizendo que aqui temos de ser artistas para escapar do leão.

- Percebe-se a utilização de mimesis e diegesis nessa narrativa acima, fornecendo suporte a essas críticas, produzindo sentido às abordagens apresentadas. Genette aponta que, de acordo com Platão, o domínio daquilo que ele chama de léxis, ou seja, a maneira de dizer as coisas, por oposição a logos, que designa o que é dito, é que promove esse sentido da metáfora. Quando a Salomé faz apologia à estátua da liberdade nos EUA, demonstra a nossa posição política em oposição ao país do hemisfério norte. Ela não diz com clareza, mas insinua essa oposição do que é dito, ou seja, a léxis

platônica em oposição a logos. Ela mira em um alvo, com a nítida intenção de acertar em outro, o que acaba conseguindo por manter essa integração comunicacional. A abordagem é feita misturando-se o cômico e o trágico, a comédia quando debocha de nossa situação política e o trágico ao apresentar algo tão refinado capaz de desencadear reflexões profundas sobre o país.

- Entendemos que a mimesis aparece no momento em que a Salomé faz a abordagem direta do fato, ou seja, sintoniza o telespectador com aquela realidade, reproduzindo a notícia, e migra para o conceito de diegesis a partir do relato que imprime sobre o fato, ou seja, quando desperta, em profundidade, a compreensão do público sobre a gravidade do que está sendo dito em comparação com o outro país. Essa dualidade cria o deslocamento na mente do telespectador que, a partir do instante em que entende a intensidade da crítica daquela metáfora, entra em profusão de riso, ao mesmo tempo em que se arma psicologicamente contra aquele estado de coisas criando em si o sentimento de indignação. Podemos afirmar que nessa forma de representação da Salomé, encontramos mais uma resposta aos nossos questionamentos. Ela demonstra que nessa variação de papéis, ora representando; ora interpretando os fatos, conseguia associar assuntos de grande complexidade e ao comicizá-los, tornava-os acessíveis ao público da TV generalista.

Quadro 6 – Episódio 5

Episódio 5	Ficha Técnica
Emissora: TV GLOBO Programa: Chico Anysio Show Personagem: Salomé de Passo Fundo (5) Data de exibição: 17/06/1982 Tempo: 04'33"	Direção: Stepan Nercessian Produção: Wilson Luiz Maria dos Anjos Produção Musical: Dario Lopes Redação Final: Chico Anysio Edição: Paulo Ghelly Redação: Arnaud Rodrigues Ghiaroni Irvando Luiz Jombatista Mario Tupinamba Nani

Fonte: TV Globo

Salomé de Passo Fundo (5)

Alô! Quem quer falar com ela!..? Do Ministério do Interior? Um momento vou ver se ela esta. Barbaridade! Bah será que é ele? Tião Bento da minha vida... pera ai, e agora. Eu atendo ou mando dizer que estou em reunião? Que será que ele quer? Será que fui agraciada pelo finsocial? Mais

ele pode estar com outras intenções? Barbaridade mas esse, de fato, é o ano dos idosos. De qualquer modo este telefonema esta atrasado, atrasadíssimo. É, Salomé, pára de sonhar, não reacenda antigas chamadas. O que tu quer Salomé é impossível mas, como nada é impossível, como diz o Roberto Dinamite... seja o que Deus quiser. Alô ... Alô, fiz doce, caiu a linha. Mas, o João Batista deve saber o que que ele quer. Ah meu Deus..., Andreazza, Andreazza só a mim não deste casa.

A1ô, João Batista? Salomé de Passo Fundo como é que tu tá guri. Deveras, estou desabando de curiosidade. O que é que o teu Ministro bronzado quer comigo? Barbaridade! Autorização para usar o meu nome num conjunto do BNH! Mas, que audácia do Mário! Mas, como homenagem, João? Vai ver dois operários conversando: “Onde é que tu moras?” Moro na Salomé”. mas, então tu pegas o jornal de anúncio: “Aluga-se vaga na Salomé”. Mas claro que não, Jamé! Ele não me deu o sobrenome dele e eu vou dar meu nome pra ele? Tá! Mas, não se fala mais nisso João. Vamos falar da seleção, então? Tu gostou da seleção? Foi tri-legal né? Agora tem que saber onde vai entrar o “Cerezo”, bueno quando nós jogarmos com 12 contra a Rússia. O que tu achas do Cerezo entrar no lugar do juiz? Mais isso é próprio do Brasileiro João, te vê? Foram 24 países para a Espanha, 23 para jogar, para disputar e um, o nosso, para ganhar. Mas, tu vês guri, o Brasil parou. Parou não, mudou para a Espanha. Mas, claro João, atualmente aqui ninguém mais entra: Antônio, Francisco, João, Mário, somos 120 milhões de Pachecos. Até o Delfim, esqueceu de subir o Dólar. Péra ai, mais mesmo que subisse ninguém notava, ninguém tá dando bola pra nada, só estão dando bola pra bola. Claro, amanhã vai ser fácil João, não te grila guri, vai ser fácil, os escoceses não vão oferecer perigo. Lugar de escocês é no bar. E tenho até uma ideia: eles entram com scott e nós entramos com tira-gosto, um franguinho, dependendo do Waldir.

Bah! Mas, não te grilas com isso que depois do bicho acertado, não tem perigo de dar zebra. Mas tu veja João, tá tudo parado até tu parou na TV né? Três programas já entrou em férias. A bem, é só uma paradinha até acabar a copa. Então, tá bem. O que me estranha é que na hora da copa tu tira o time de campo né.

João Batista? João Batista? Desligou. Barbaridade! Mas não é tri-legal ter o povo e o presidente na parada?

Análise do episódio 5:

- Conceito de promessa (Jost):

- Essa é uma categoria que consideramos, como já foi dito, que se aplica a todos os esquetes do quadro criado e interpretado pelo humorista Chico Anysio. Ressalta-se a forma organizada e bem estruturada que Anysio trazia consigo desde o tempo áureo do rádio, de levar a cabo o que fora

proposto em termos de produção para se chegar ao público sem frustrar as expectativas. Esse é o conceito que Jost conceitua de promessa. Se isso não for levado em alta consideração, o telespectador que dispõe de um sem número de possibilidades, inclusive com interatividade, vai abandonar aquela transmissão sem titubeio e migrar para outros conteúdos.

- Gêneros ontológico e pragmático (Jost):

Nos parece também condizente invocar o modelo comunicacional de Jost, quando diz que a estrutura narrativa de um conteúdo, se divide em três mundos: real, fictivo e lúdico. De acordo com ele, cada emissão, cada gênero, faz referência a um mundo e todos os gêneros televisivos estão ligados a esses mundos. Neste episódio, especificamente, como também nos demais, o gênero adotado por Chico Anysio é, naturalmente, o do humor que na nossa visão fica encaixado no mundo lúdico, porém, pela dinâmica do humor e a versatilidade do artista, acaba transitando, em alguns momentos do roteiro, pelos outros dois mundos.

- Jost ensina que no mundo real, são inseridos programas que fazem referência à realidade que apresentam uma verdade incontestável a exemplo dos telejornais, documentários, docudramas, telerrealidade, e assim por diante. No mundo fictivo, segundo Jost, estão presentes os que se referem à ficção, ou seja, que se opõem à realidade. Conta com a presença de atores, como as novelas, séries, minisséries e filmes. E o mundo lúdico, que transita entre o real e o fictivo, faz referência a si mesmo. Mistura realidade e ficção e apresenta-se muitas vezes como um jogo, com o objetivo de estimular prazer e entretenimento.

- Nessa perspectiva, observamos que a narrativa da Salomé transita por esses três mundos, pois ao provocar o assunto que dará origem ao chiste e, nesse caso, trata-se de algo da realidade brasileira, ela percorre nesse momento, ao nosso ver, o mundo real, algo reconhecidamente efetivo e de conhecimento geral mas, quando ela mistura os gêneros e provoca os gracejos, ela conduz o telespectador para o mundo fictivo, porque passa pela imaginação, pela ficção, para depois adentrar, de forma definitiva, no mundo lúdico no qual se enquadra o humor que tem a característica de provocar prazer e entretenimento, conforme conceituação de Jost.

- Propomos aqui um exemplo desse trânsito pelos três mundos de Jost, reproduzindo um comentário da Salomé sobre a Copa do Mundo de 82, extraído do episódio em análise: *Claro, amanhã vai ser fácil João, não te grilas guri, vai ser fácil, os escoceses não vão oferecer perigo. Lugar de escocês é no bar. E tenho até uma ideia: eles entram com scott, e nós entramos com tira-gosto, um franguinho, dependendo do Waldir.* Quando a Salomé se refere à Copa do Mundo, ao jogo contra a Escócia, está falando de uma realidade, pode ser considerada uma notícia jornalística, é a presença do mundo real mas, ao dizer que lugar de escocês é no bar, referindo-se ao whisky, bebida

tradicional daquele país, está passando para o mundo fictivo, está brincando com aquela realidade e, por fim, ao dizer que eles entram com o Scott e nós entramos com um franguinho, insinuando um erro do goleiro da seleção brasileira Waldir Peres, que no futebol quando um goleiro erra e leva um gol fácil, é conhecido como um frango, ela entra definitivamente no mundo lúdico, do risível e do humor.

- Conceito semiótico; teoria dos símbolos; aparato simbólico e construção da unidade narrativa (Bystrina):

- Como estamos distinguindo em todos os esquetes o aparato simbólico com que a Salomé se mostra ao público, vamos observar os detalhes pessoais da personagem vaidosa, no universo narrativo deste episódio: ela aparece usando um vestido longo de cor verde água, com mangas longas; chapéu da mesma cor, porém, um pouco mais escuro; véu na cor verde claro à frente do rosto; luvas brancas calçadas nas mãos; um leque de cor clara sendo agitado sempre frente ao rosto; sentada em uma poltrona bonita de cor marrom escuro, com braços de madeira; tendo cortinas claras na parede às suas costas, um quadro grande com moldura de madeira pendurado na parede, ao fundo; dois outros quadros menores na outra parede; uma mesinha de madeira com um forro pequeno, contendo encima um jarro com flores artificiais em tons marrom e bege, e o aparelho telefônico padrão, na cor cinza claro. Cabelos grisalhos, no estilo chanel; penteados à altura; rosto bem pintado, com uma verruga grande à direita do queixo; batom de cor forte nos lábios; adereços como brincos, pulseiras e colar. Todo esse aparato simbólico, de acordo com Bystrina, contribui para a construção da unidade narrativa ou, o cosmo, como ele conceitua.

- Papel da metáfora; mimesis e diegesis (Genette):

- Neste episódio, observa-se a presença das categorias narrativas de Gérard Genette. Quando Salomé finge receber uma ligação do Ministério do Interior, e camufla sua estada ou não em casa, para se fazer de difícil, vê-se uma atitude de representação da representação pois, mesmo passando a imagem de naturalidade perante o público, não se pode esquecer de que o quadro televisivo já é uma representação.

- Nos parece pertinente fazer analogia com o que Genette defende sobre os conceitos aristotélicos da diegesis que se caracteriza pela representação que se baseia na imitação de forma clássica ou na dramaticidade. Genette alerta que o narrador tanto pode falar dele mesmo quanto pode inserir outro ator, ou mesmo repetir a fala do outro. No caso em tela, a personagem utilizou-se da dramaticidade para sua auto valorização, por entender que poderia estar sendo procurada pelo ministro Andreazza de quem ela insinuava ser apaixonada.

- É na diegesis que o autor explora toda a sua criatividade e leva o

público, o espectador ou leitor à compreensão da arte em sua amplitude, não esquecendo de que na mimesis há também a representação do fato como ele é. Porém, neste caso, entende-se que o autor relata a ação descrevendo com emoção o que está em sua mente, no que tange aos personagens envolvidos, motivo pelo qual consideramos o uso do conceito diegético. A nosso ver, o humorista aplica também a léxis de Platão, que é a maneira de dizer algo, em oposição a logos ao designar o que é dito, buscando reiterar e reforçar o que deseja transmitir, ou seja, dizer algo com a nítida intenção de provocar outra interpretação.

- Estrutura geral da narrativa, linguagem articulada e seus estágios; encaixamento estrutural (Barthes):

- Ao associar as narrativas do diálogo com o presidente à questão da copa do mundo daquele ano, por ser uma paixão nacional, reassume, a nosso ver, o estilo da categoria de Barthes com os estágios articulados, dentro do que ele aponta como encaixamento estrutural, pois a Salomé cria um conjunto de fatos e vai provocando o que Barthes denomina de descrição. Como já mencionado nesta análise, ela deixava tudo claro para o espectador, seguia uma lógica de raciocínio que permitia o entendimento do diálogo, os assuntos escolhidos tinham nexos com a realidade das pessoas, movendo assim o sentimento de pertencimento que agradava o público que se sentia identificado no esquete. O argumento (Izistória); e a ação dos personagens (sintaxe), estão interligados e isso permite o encadeamento do discurso, com os aspectos, tempo e modos da narrativa, conforme depreendido dos conceitos de Barthes.

- Destacaremos a seguir, um trecho do esquete que nos dá uma visão desses conceitos de Barthes aplicados nesse universo narrativo: *Mas tu vês guri, o Brasil parou. Parou não, mudou para a Espanha. Mas, claro João, atualmente aqui ninguém mais entra: Antônio, Francisco, João, Mário, somos 120 milhões de Pachecos, Até o Delfim, esqueceu de subir o Dólar. Péra aí, mais mesmo que subisse ninguém notava, ninguém tá dando bola pra nada, só estão dando bola pra bola.*, nessa hipérbole da Salomé, percebe-se uma estrutura narrativa, com a intenção da personagem em superestimar a paixão brasileira pelo futebol, demonstrando que o país parou por conta da Copa do Mundo, ela diz, que não só parou como se mudou para a Espanha.

- “Somos 120 milhões de Pachecos”, diz ela, dando a ideia de que a população brasileira se transformara em um povo espanhol. A partir desse momento, ela já centraliza a crítica na economia nacional, ao abordar a desvalorização da nossa moeda frente ao dólar, alegando que o ministro Delfim Netto se esqueceu de subir a moeda norte americana que é a referência para a nossa. Ela diz também, que as atenções estão tão voltadas para o torneio mundial de futebol que ninguém notaria esse eventual aumento pois, todos só estão dando bola para a bola. Dessa forma, entende-se que a Salomé promove assim, uma articulação dos estágios narrativos,

ela mistura os assuntos para se chegar a uma sinergia que Barthes conceitua como encaixamento estrutural, que dá ao texto a visão geral da narrativa, demonstrando a intenção da emissão e a compreensão da mensagem passada.

- Actantes (Greimas):

- Outra categoria que consideramos sempre perceptível nas interpretações de Chico Anysio, neste episódio e nos demais, com a Salomé, é a classificada feita por Greimas como actantes, ou seja, é o conceito que determina os participantes ativos em qualquer forma narrativa, isto é, determina o nível das funções e das ações bem definidas nos textos, independente de ser pessoas, objetos ou locais, pois tudo tem a sua função estabelecida na narrativa e isso possibilita a compreensão do público quanto ao discurso que se deseja comunicar.

Quadro 7 – Episódio 6

Episódio 6	Ficha Técnica
Emissora: TV GLOBO	Direção: Eduardo Sidney
Programa: Chico Anysio Show	Luiz Claudio
Personagem: Salomé de Passo Fundo (6)	Produção: Wilson Luiz
Data de exibição: 10/03/1983	Produção Musical: Dario Lopes
Tempo: 04'12"	Redação Final: Chico Anysio
	Edição: Paulo Ghelly
	Redação: Arnaud Rodrigues
	Ghiaroni
	Irvando Luiz
	Mario Tupinamba
	Nani

Fonte: TV Globo

Salomé de Passo Fundo (6)

Franco Montoro? Barbaridade, aquele que o Maluf chama de fraco Montoro? Ora, mais como gozação? Nunca fiz isso, não sou de gozar os mais velhos. Como é que tu queres que lhe chame? Governador? Tá, mais aí tu não é franco, é modesto. Barbado...mas barbado não é o Lula? Ah, tu é barbado bah, mas para de falar que é barbado, de repente periga a barba crescer. Já ganhou? É, Montoro tu fala tanto que já ganhou que qualquer dia eles param com a eleição e tu vai ser governador de prévia. Governador de prévia não toma posse, o maior favorito que eu vi foi o Laudo Natel. Primeiro convém convencer os convencionais pois uma coisa é convenção e a outra é convencimento. Obrigado por me ligar. Claro liga depois, quando

você quiser você pode ligar. Tchau. Barbaridade! Mas pra fazer a cabeça do Montoro eu tenho que ir à lua, cabeça dele tá lá. João Batista! Adivinhe, estou desabando de felicidade meu guri, e então, pois é, agora eu sou uma mulher, uma brasileira atômica. Não, me refiro a Angra I, então, entramos na era nuclear e eu para comemorar eu comi um prato de cogumelos. Mas, não vai ter bomba? Barbaridade, não vai ter bomba? É para fins pacíficos? Bueno João se é pacífico, porque tu fez no atlântico? É só brincadeira, tu sabe que eu sou fissurada na fissão nuclear. Tu sabes João, quem foi que me ligou? Olmiro Chagas. Teixeira? Bah, não sei porque eu falo Chagas, não tem nada a ver uma coisa com a outra. O quê que ele queria!? Não, mas me falou 10 minutos João. Miro tá querendo de mais. Parabéns guri, eu soube que em fevereiro, deu um superávit de cento e tantos bilhões de cruzeiros tu vê, eu fiquei roxa de feliz. O Brasil dando lucro né João! Tu podia pegar um pouco dessa dinheirama e aumentar uns 20% a minha pensão. Então, se reclamar tu fala que eu sou supérflua. Diz que eu sou, pra ti, de primeira necessidade, ah, mas desabei de glória João, já vi...tem razão não assinar, o importante é o país se manter uno e coeso, mas uma coisa não entendo João, Carlos Átila é o rei dos unos, quem é o rei dos coesos? Delfim não é, Delfim é o rei dos tesos. Mas, como implicância guri, mas, como é que tu fala isso João? Implicância? Vou até isolar Bira, Valdomiro, Geraldão três vezes. Tu não sabes, eu adoro Delfim, tudo que eu devo, devo a Delfim. E então João, tu vai continuar com a campanha contra a imoralidade? Mas...claro que eu sou a favor, faz muito bem, temos que preservar os valores cristãos. Eu estou orgulhosa, tenho muita felicidade em ter te pegado no colo. E por falar nisso, não esqueça de rezar antes de dormir como te ensinei. Outro pra ti. Barbaridade! Mas não é tetra legal ter um presidente que além das mãos estendidas, tem as mãos postas?

Análise do episódio 6:

- Conceito de promessa (Jost):

- Estamos registrando esse conceito de promessa de Jost na análise de todos os episódios, por entender que Chico Anysio deixou esse legado aos que se dedicam no campo da comunicação em geral, sobretudo na televisão. Esse legado, é o de entregar ao telespectador o que se comprometeu a fazer, como ensina Jost, uma forma de respeito ao público, mas também, uma estratégia de garantir a audiência do conteúdo a ser transmitido e garantir o faturamento comercial. Pode se inferir que esse conceito de promessa de Jost se caracteriza como um dos grandes fatores a serem observados no campo da comunicação.

- Conceito semiótico; teoria dos símbolos; aparato simbólico e construção da unidade narrativa (Bystrina):

- Como vimos procedendo na análise de todos os episódios, vamos destacar simbolicamente a apresentação pessoal da Salomé. Neste episódio, ela aparece usando um vestido longo de cor marrom escuro, com mangas longas e babados rosa salmão sobre o peito; chapéu na cor rosa salmão; véu na cor rosa salmão à frente do rosto; luvas brancas calçadas nas mãos; um leque de cor clara que era agitado sempre frente ao rosto; sentada em uma poltrona bonita de cor marrom claro com braços em madeira; tendo um suporte com samambaia grande às suas costas; cortinas na cor rosa claro na parede; um buquê de rosas vermelhas à esquerda dela; uma mesinha branca de madeira contendo encima dois aparelhos de telefone, sendo um no modelo padrão, na cor verde claro e o outro no estilo *Nelphone Barão*. Cabelos grisalhos, no estilo chanel; penteados à altura; rosto bem pintado, com uma verruga grande à direita do queixo; batom de cor forte nos lábios; brincos claros. Todo esse aparato simbólico, de acordo com Bystrina, contribui na construção da unidade narrativa ou, o cosmo, como ele conceitua, ou seja, o todo.

- Prosseguindo nesse universo simbólico de Ivan Bystrina, consideramos que o propósito da Salomé era o de se manter no centro das atenções, quando simula receber telefonemas de diversas personalidades, como no caso deste episódio, foi agraciada com a ligação de Franco Mотор, então governador eleito de São Paulo, para depois, então, começar a falar com o presidente Figueiredo que era o seu interlocutor de sempre. Ao encenar esse telefonema de Mотор, entende-se que Salomé adentra a função dos símbolos, definida por Ivan Bystrina como três áreas importantes da psique humana: a que organiza o mundo circundante dos homens, formando o cosmo; os sentimentos que podem ser administrados pelos homens; e os símbolos como estímulos para as ações.

- Acreditamos que a Salomé utilizou-se da imagem do governador do maior estado da federação para impressionar o telespectador e demonstrar que, além da amizade e do espaço que detinha junto ao presidente, gozava também do prestígio dessas figuras importantes da linhagem civil, o que a deixava confortável já que a população não digeriria o regime militar. Ao estabelecer essa ação semiótica, por meio da simbologia montada com esse telefonema do governador, estabelece-se o que Bystrina conceitua como a segunda realidade, pois de acordo com ele, o homem sempre demonstrou inquietação em sua sobrevivência e, nessa busca por uma identidade cultural, estimula atividades imaginativas, criativas, irônicas e grotescas que agem como significantes da segunda realidade.

- Reproduzimos um trecho do esquete que nos mostra essa estrutura geral da narrativa: *É, Montoro tu fala tanto que já ganhou que qualquer dia eles param com a eleição e tu vai ser governador de prévia. Governador de prévia não toma posse, o maior favorito que eu vi foi o Laudo Natel. Primeiro*

convém convencer os convencionais, pois uma coisa é convenção e a outra é convencimento. Obrigado por me ligar!, ela procura passar a ideia de intimidade, de uma espécie de conselheira, alertando o governador eleito quanto a providências necessárias para garantir a sua posse. Nos parece clara a estruturação da linguagem, como conceitua Bystrina, considerando os diversos componentes que ela lançou mão durante todo o esquete, para chegar à essência do que pretendia, que era divertir o público dentro do universo simbólico estabelecido, porém, mantendo o fio condutor da proposta do programa que era oferecer crítica política com humor.

- No âmbito geral, observando o desempenho da Salomé nos demais episódios, com as mais diversas abordagens, nos faz crer que a personagem conseguia percorrer essas áreas da cultura simbólica, delineadas por Bystrina, ao provocar sentimentos em torno da realidade nacional, que não era nada boa àquela altura. Ela cercava-se de toda a simbologia para esse envolvimento do público e conseguia estimular nos telespectadores algum tipo de ação contra a repressão. Evidentemente, a Salomé se firmava no mínimo de respeito que existia ao direito de expressão, afinal, já havia ocorrido a abertura política e, dessa forma, formava o cosmo, conforme o conceito de Bystrina, que redundava na concepção da unidade narrativa.

- Estrutura geral da narrativa, linguagem articulada e seus estágios; encaixamento estrutural (Barthes):

- Mais uma vez invocando os apontamentos de Barthes, nos lembramos da definição dele de que a significação não está ao cabo da narrativa, segundo ele, ela a atravessa. As narrativas de Salomé tem essa peculiaridade de permitir a interpretação livre ao espectador. Nesse episódio, quando ela repete a gozação de Maluf sobre Franco Montoro, ao chama-lo de Fraco Montoro e, ao satirizar a barba de Lula, ela perpassa a narrativa e cria o vácuo na mente do telespectador para que ele mesmo conceba a interpretação ao seu modo: *Franco Montoro? Barbaridade, aquele que o Maluf chama de fraco Montoro? Ora, mais como gozação? Nunca fiz isso, não sou de gozar os mais velhos. Como é que tu queres que lhe chame? Governador? Tá, mais aí tu não é franco, é modesto. Barbado... mas barbado não é o Lula? Ah, tu é barbado bah, mas para de falar que é barbado, de repente periga a barba crescer.*

- Observando esse trecho do esquete notamos as estratégias da personagem no sentido de dar o maior aprofundamento à sua narrativa, para se fazer entendida e com isso, penetrava nesse conceito de Barthes de que a significação não termina ao final da narrativa, mas a atravessa, ou seja, a Salomé agia com a nítida intenção de estimular a reverberação de sua abordagem dando elementos para que vários entendimentos fossem apreendidos de sua narrativa, de acordo com o grau de entendimento de cada receptor de sua mensagem, talvez isso explica o atingimento da crítica política dela para o público geral da TV aberta.

- Barthes afirma que ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras. Nos esquetes analisados, vemos a construção dessas unidades comunicacionais quando se junta temas relevantes, de interesse do público, com a habilidade de transmitir a mensagem e a criatividade da instância de produção, formando a unidade comunicativa.

- Notamos isso quando a Salomé, no trecho acima, repete o deboche de Maluf sobre o governador eleito, ao chama-lo de Fraco Motoro. Ela segue um preceito interessante pois, está dando visibilidade a essa crítica, ou seja, está indiretamente criticando também o governador mas, não é ela quem está dizendo, é o Maluf. Quando ela consulta Motoro sobre como ele gostaria que ela o tratasse e ele diz que por governador e ela responde que então ele não é franco, é modesto, está intensificando a crítica, brincando com o trocadilho do nome dele e, demonstra que modesto, nesse caso, é uma ironia a uma possível arrogância. Salomé, então, provoca o riso com uma crítica contraditória e, na nossa concepção, ela atinge a aplicação desse conjunto implícito de regras comunicativas apontadas por Barthes.

- Informações extratextuais; isotopia narrativa (Greimas):

- De acordo com Greimas, a descrição dos mitos é levada a utilizar informações extratextuais sem as quais o estabelecimento da isotopia narrativa seria possível e que a mensagem se situa em duas isotopias simultâneas e dá lugar a duas leituras diferentes, uma sobre o plano discursivo e a outra sobre o plano estrutural, ou seja, a isotopia permite duas percepções diferentes para um mesmo enunciado, técnica muito utilizada pelo humorista Chico Anysio nos episódio da Salomé.

- Com base nesses preceitos greimasianos, traremos abaixo três passagens do roteiro deste episódio que nos mostram atitudes isotópicas da Salomé que provocam interpretações extratextuais: *João Batista! Adivinhe, estou desabando de felicidade meu guri, e então, pois é, agora eu sou uma mulher, uma brasileira atômica. Não, me refiro a Angra I, então, entramos na era nuclear e eu para comemorar, eu comi um prato de cogumelos. Mas, não vai ter bomba? Barbaridade, não vai ter bomba? É para fins pacíficos? Bueno João se é pacífico, porque tu fez no atlântico? É só brincadeira tu sabe que eu sou fissurada na fissão nuclear.*

- Quando a Salomé diz que comeu um prato de cogumelos, referindo-se à usina nuclear Angra I no Rio de Janeiro, que foi inaugurada na gestão de Figueiredo, em 1985, ela está associando os cogumelos com a bomba atômica, pois quando um arsenal atômico é detonado forma-se um cogumelo após a explosão, portanto, ela está sugerindo que a usina irá produzir bomba atômica, o que estaria sendo negado pelo presidente do outro lado da linha, dizendo que a usina foi construída para fins pacíficos. A Salomé, então, jocosamente, pergunta se é para fins pacíficos, porque a fez no atlântico.

O que parece ingênuo e sem importância, na realidade está carregado de malícia pois, trata-se de assunto da maior estratégia do governo.

- Vamos a outro ponto da mensagem da Salomé: *ah, mas desabei de gloria João já vi...tem razão não assinar, o importante é o país se manter uno e coeso, mas uma coisa não entendo João, Carlos Átila é o rei dos unos, quem é o rei dos coesos? Delfim não é, Delfim é o rei dos tesos. Mas, como implicância guri, mas, como é que tu falas isso João?*, aqui notamos outra isotopia narrativa. Ela critica uma redundância da língua portuguesa pois, uno e coeso são sinônimos mas, critica também a falta de coesão no país naquele regime totalitário, mesmo dizendo o contrário. Quanto ao Delfim, era uma espécie de “saco de pancadas”, ela não perdia a oportunidade de bater nele, dizendo que ele não poderia ser o rei dos coesos, mas, sim dos tesos, ou seja dos rijos, dos ríspidos. Imagina-se que o povo em sua simplicidade, talvez não conseguisse distinguir exatamente o significado de certas colocações ou palavras, contudo, entendia a malícia aplicada, e acabava por acompanhar o raciocínio e, por dedução, chegava-se à compreensão da crítica.

- O outro trecho dizia: *Tu não sabes, eu adoro Delfim, tudo que o eu devo, devo a Delfim*. Normalmente as pessoas dizem que tudo que tenho devo a pessoa tal, mas o que a Salomé disse foi tudo o que devo, devo ao Delfim. Mais uma forma de criticar o ministro do planejamento, contudo, criticando Delfim Netto, está criticando o governo, a inflação alta, a desvalorização do real frente ao dólar e outras moedas fortes, o desemprego e o endividamento das pessoas, aspectos que dificultam a vida da sociedade aumentando a pobreza. Daí dizer que tudo o que devo, devo ao Delfim. A crítica pesada ao regime militar e aos seus representantes, a partir da figura do presidente, vai muito além do trocadilho engraçado que provoca o riso, mas também, chama a atenção de todos para o que era considerado errado e fora das aspirações do povo.

Quadro 8 – Episodio 7

Episódio 7	Ficha Técnica
Emissora: TV GLOBO Programa: Chico Anysio Show Personagem: Salomé de Passo Fundo (7) Data de exibição: 13/10/1983 Tempo: 02'46"	Direção: Eduardo Sidney Luiz Claudio Produção: Wilson Luiz Produção Musical: Dario Lopes Redação Final: Chico Anysio Edição: Paulo Ghelly Redação: Arnaud Rodrigues Ghiaroni Irvando Luiz Mario Tupinamba Nani

Fonte: TV Globo

Salomé de Passo Fundo (7)

Salomé Lady Sá de Passo Fundo. Mas, eu estou desabando, desbaratinada guri, eu acho que me deu Brizola na cabeça, eu vou ter que fazer um curso completo de mineirice, porque mineirice não tinha no primário né. Eu quero que tu me explique, se é que tem explicação: o Tancredo, governador eleito pelo PMDB indicou o Aureliano do PDS para presidente bah! Mas, isso não é mais trégua, já é surrealismo né, faz parte...a política é assim!? É feito disco, lançar é fácil ir para a parada é que são elas né. Mas, João, e o microfone que instalaram no teu gabinete? Já sabe quem foi? Ainda bem que era transmissor, se fosse gravador iam culpar o Juruna. Pelo menos sabem onde foi fabricado? Fabricação de que país, é? De que lugar é?... Mas, João, vamos por eliminação: claro, japonês não é, porque era muito visível. Americano também não, porque os americanos sabem do que falam aí antes, muito antes né! Nem Russo, não pode ser russo, se fosse russo seria tripulado. Brasileiro, mas nem pensar! Como? brasileiro funciona? João, o Andreazza está inconsolável, ele quer falar mas não instala o microfone de escuta na sala dele. Ele tem todas as respostas prontas e ninguém pergunta nada. Eu estou de bronca com a Câmara, é claro que eu estou. O Andreazza se oferecendo e a Câmara fazendo doce para aquele pão. Ele está feito pneu moderno, louco para estourar mas sem câmara. É claro que continuo siderada, se o Andreazza tomar posse algum dia, a algum cargo, adivinha quem vai ser o beijeiro? Mas, João, me dá uma luz, estou preparando minha declaração de renda, eu posso botar o FMI como dependente? João Batista? Desligou! Já tinha um programa de TV agora com transmissor de rádio vai fazer um programa “escute o João”, daqui a pouco vai pintar o “LP”. Mais não é tri-legal ter um presidente cheio de arte?

Análise do episódio 7:

- Conceito de promessa (Jost):

- Aproveitamos para mais uma vez registrar que na nossa visão o humorista Chico Anysio com a Salomé, uma das centenas de personagens criadas por ele ao longo de sua profícua carreira, cumpriu o conceito de promessa de François Jost. Ele entregava ao público tudo o que era prometido e com isso conquistou a adesão da instância receptora. De acordo com Jost, a adesão do público é relativa, pois se em algum momento perceber que a promessa não está se cumprindo, essa adesão é rompida e o público abandona aquela emissão, ou seja, aquele programa. Todavia, no caso da Salomé, fruto de nossa análise, esse engajamento foi de muito sucesso como já foi demonstrado neste mesmo capítulo.

- Gêneros ontológico e pragmático (Jost):

- Percebe-se também neste episódio a mistura dos gêneros de

humor e crítica política, como igualmente notado nos demais esquetes, agindo juntos na formação da unidade narrativa. Jost classifica esse tipo de ação como gênero pragmático por sua dinâmica que permite a junção de outros gêneros como neste caso do humor e crítica política. Entendemos que a Salomé transita pelos dois gêneros; ao abordar assuntos de grande relevância extraídos da realidade brasileira ela utiliza o gênero ontológico, mas ao comicizar esses fatos, levando-os para a perspectiva do humor, do deboche, ela adentra o gênero pragmático, não nos esquecendo que essa dinâmica aplicada tinha também o interesse comercial, de faturamento publicitário, tanto por parte do próprio humorista como por parte da emissora que veiculava o programa, no caso a TV Globo.

- Trazemos um exemplo de humor e crítica política extraído do roteiro acima: *Mas, João, me dá uma luz, estou preparando minha declaração de renda, eu posso botar o FMI como dependente? João Batista? Desligou!*, é de conhecimento geral de que imposto de renda é algo muito sério, cada um tem de prestar contas ao governo e pagar os impostos sobre os seus rendimentos todos os anos. Portanto, um tema político de relevância nacional e é o momento do roteiro em que se aplica o gênero ontológico pela realidade do assunto.

- Mas, o gênero pragmático já se instala quando a personagem brinca com tal assunto e o satiriza, consultando o presidente se pode colocar o FMI como seu dependente na declaração do imposto de renda. A Salomé insere com isso uma crítica política pela tentativa de desmoralizar o FMI, o Fundo Monetário Internacional, do qual o país era tão dependente e que as pessoas não gostavam por conta da cobrança de juros altos que prejudicava a economia. Salomé se divertia com o público, por se tratar de um assunto delicado, porém, muito usual, que é o de colocar pessoas como dependentes para reduzir o volume de imposto a ser pago, pelas regras da Receita Federal.

- Categorização do riso e das ações da narrativa, riso fino, vulgar e zombaria (Propp):

- As categorias do riso conceituadas por Vladimir Propp nos parece presentes também neste episódio. Neste trecho do esquete que destacamos aqui, pode-se notar o aparecimento do riso vulgar: *mas, João, e o microfone que instalaram no teu gabinete? Já sabe quem foi? Ainda bem que era transmissor, se fosse gravador iam culpar o Juruna. Pelo menos sabem onde foi fabricado? Fabricação de que país, é? De que lugar é?... Mas, João, vamos por eliminação: claro, japonês não é, porque era muito visível. Americano também não, porque os americanos sabem do que falam aí antes, muito antes né! Nem Russo, não pode ser russo, se fosse russo seria tripulado. Brasileiro, mas nem pensar! Como? brasileiro funciona?*, o riso vulgar, em nossa visão, aparece de duas formas, na linguagem bem popular usada para fazer rir e, quando expõe a negatividade ao questionar se brasileiro funciona, pois, como ensina Propp, o humor está diretamente ligado a esse

lado negativo, que provoca a quebra da lógica e dispara o processo do riso. Rir da própria desgraça é algo inerente do ser humano, pontua Propp.

- Trazemos mais um exemplo do riso vulgar neste trecho que se segue: *Eu estou de bronca com a Câmara, é claro que eu estou. O Andreazza se oferecendo para falar e a Câmara fazendo doce para aquele pão. Ele está feito pneu moderno, louco para estourar mas sem câmara.*, nessa linguagem chula e comicizada, cremos que a Salomé consegue, além de arrancar o riso do telespectador, penetrar em intrigas entre o poder executivo e o legislativo pois, se a Câmara não convida um ministro de estado que quer falar, é porque algum conflito existe naquele momento. Ela, então, arremata a abordagem com a metáfora irônica de que o ministro Andreazza está igual a um pneu moderno, louco para estourar, mas não possui câmara. Aí fica também a interpretação extratextual, pois câmara nesse caso pode ser entendido como a câmara de ar do pneu, elemento usado na metáfora, ou a Câmara dos deputados que falta ao convite com o ministro.

- Conceito semiótico; teoria dos símbolos; aparato simbólico e construção da unidade narrativa (Bystrina):

- Vamos aqui também destacar os símbolos da apresentação pessoal da Salomé. Neste episódio, ela aparece usando um vestido longo de cor verde limão, estampado, com mangas longas e babados verdes sobre o peito; chapéu na mesma cor, verde limão; véu na cor verde claro à frente do rosto; um lenço verde limão no pescoço; luvas brancas calçadas nas mãos; um leque de cor clara que era agitado sempre frente ao rosto; sentada em uma poltrona colonial bonita de cor marrom escuro, com braços em madeira; tendo duas mesas redondas, pequenas, cobertas com toalhas claras com estampas marrons, contendo encima da mesa que se encontra à direita dela, um vaso de flores de diversas cores e na mesa que se encontra à esquerda dela, um pequeno abajur com tampo na cor salmão e um aparelho de telefone modelo padrão na cor verde escuro; cortinas na cor branca na parede, abertas para os lados. Cabelos grisalhos no estilo chanel, penteados à altura; rosto bem pintado, com uma verruga grande à direita do queixo; batom de cor forte nos lábios; brincos claros. Todo esse aparato simbólico, de acordo com Bystrina, contribui na construção da unidade narrativa ou, o cosmo, como ele conceitua, ou seja, o todo.

- Informações extratextuais; isotopia narrativa (Greimas):

- Neste episódio a Salomé fala das primeiras articulações para as eleições para a presidência da República, pois, àquela altura, o regime militar já não estava conseguindo segurar a pressão que era grande por parte dos movimentos organizados e do próprio povo. Esse era o ano de 1983 e as eleições gerais havia ocorrido no ano anterior, com governadores e demais cargos pelo voto direto, chamado voto vinculado, ou seja, o eleitor votava

para todos os cargos, menos para presidência da República, em candidatos de um mesmo partido, sob pena de anular o voto se escolhesse candidatos de partidos diferentes.

- Salomé já cutucava o assunto, ao questionar o presidente sobre a estranheza de Tancredo Neves, eleito governador de Minas Gerais pelo PMDB, estar indicando Aureliano Chaves do PDS para a sucessão do presidente Figueiredo. PMDB e PDS eram partidos opositores, mas o desejo de por fim ao regime militar era tanto, que valia atitudes como essa. Na agenda política nacional daquele momento histórico valiam todos os esforços para mudar os rumos do país.

- Dessa forma, Salomé ia atuando nas questões políticas e motivando o povo a se posicionar perante o quadro político do país. Como essa influência se dava no campo da comicidade, e aí vale lembrar que foi um empenho conjunto de tantos outros artistas e humoristas, o assunto não ganhava tanto destaque oficial, mas funcionava como sementes germinando no sentimento popular, até que o povo foi às ruas, aos milhões, e conseguiu a reviravolta política no país.

Com essas articulações narrativas assinaladas acima, desenvolvidas pela Salomé, neste episódio, depreende-se que se enquadram nas funções da narrativa e a isotopia narrativa conceituadas por Greimas, ao aplicar o que ele define por armadura que é a base padrão do quadro televisivo com suas características habituais; a mensagem era o que a personagem procurava expor de forma acessível a um público generalista, oferecendo esse intercâmbio entre duas isotopias, ou seja, duas abordagens diferentes, de acordo com a assimilação do público.

- Mas, essas abordagens de dupla interpretação que entendemos por isotopias, tinham valores equivalentes, pois a Salomé brincava e fazia o público se divertir com esses temas, todavia, sem perder o objetivo de se intensificar a crítica política ao regime que já agonizava; e o código, que se impõe no universo mitológico da personagem ao estimular a população a uma tomada de posição tão decisiva que era a mudança do regime de governo, na busca da redemocratização do país. Nisso, percebemos também a aplicação do que Bergson denominava de fenômeno social do humor, ou seja, quando a comicidade reflete na cultura coletiva e interfere nas decisões sociais.

Quadro 9 – Episódio 8

Episódio 8	Ficha Técnica
Emissora: TV GLOBO	Direção: Eduardo Sidney
Programa: Chico Anysio Show	Luiz Claudio
Personagem: Salomé de Passo Fundo (8)	Produção: Wilson Luiz
Data de exibição: 09/12/1983	Produção Musical: Dario Lopes
Tempo: 02'17"	Redação Final: Chico Anysio
	Edição: Paulo Ghelly
	Redação: Arnaud Rodrigues
	Ghiaroni
	Irvando Luiz
	Mario Tupinamba
	Nani

Fonte: TV Globo

Salomé de Passo Fundo (8)

João Batista? Tô gloriosa de saudades de ti, desabando de saudades, estou tão feliz contigo, estou gloriosa de ti. Estamos chegando ao fim do ano João. Bah, eu sempre esperei que chegássemos no fim do ano, mas nunca pensei é que chegássemos vivos né! Mas, me diz uma coisa, é verdade que tu tá falando de eleições diretas? Mas sem querer ofender, é só uma pergunta: o FMI é a favor das diretas? Ele aprova? Pra mim tu podes falar; pode falar pra mim, que eu não sou Ney Gonçalves Dias. O que tu achas das diretas? Só para sondar. Barbaridade! Mas tu tá igual a Paulo e Pedro. Sondagens muitas mas, tu não achas nada né!? Já tem um candidato no bolso do colete? Como é que é? Diz de novo João. O Maluf foi aí e sumiu com o colete? Ora porque tá todo mundo assanhado, tu sabes que com as diretas, os presidenciáveis são outros né?. O Jânio está fora, disse que presidente pra ele no momento, o que interessa é o conhaque; mas tem o Magalhães, aquela cuca brilhante e lustrosa, tu sabes que pra fazer a cabeça do Magalhães só basta uma flanela. E o ministro, como é que vai? Firme como pão de açúcar. Bah! Mas eles se parecem né, são rochas. Sabe qual é o novo apelido do Delfim? Balão mágico. Pois é, tu vai pra onde? Tu vais para a África? Barbaridade! Tu tá dando um jeito de ver as coisas mais pretas do que estão né! Se eu quero algo de lá? Bah tu me trazes treze zebras da loteria esportiva de domingo. João Batista!? Desligou! Mas é por isso que o João não faz mais de 8 pontos na loteria, ele fácil perde a esportiva.

Análise do episódio 8:**- Conceito de promessa (Jost):**

- Na conclusão da análise dos episódios escolhidos para o nosso trabalho, voltamos a registrar que neste último esquete também observamos

o cumprimento do conceito de promessa de Jost. É a responsabilidade de entregar o que fora prometido tanto pelo senso do compromisso assumido, como pelo interesse de liderar a audiência e pelo faturamento comercial. Naquela altura, de acordo com o que foi discutido no capítulo sobre a Televisão no Brasil, o número de emissoras na década de 80 já era grande e, com isso, a disputa era muito acirrada, regra essa que perdura até aos dias atuais.

- Seguindo esse propósito de promessa, a Salomé conquistou o engajamento do público da TV aberta, mesmo trazendo um conteúdo considerado mais sofisticado, que é a crítica política. Entendemos que isso se deu por ela ter conseguido transmitir essa crítica política em linguagem possível de ser assimilada pela população em geral, ao brincar com coisa séria, criticar o presidente militar, aliando essa crítica com o humor, promovendo o riso, sobretudo, os tipos de riso cínico e de zombaria, conforme ensina Vladimir Propp.

- Como já mencionado neste capítulo mais acima, uma demonstração do engajamento do público com a Salomé foi a consagração da personagem durante todo o tempo em que ficou no ar, ou seja, até ao final do mandato do presidente Figueiredo e do regime militar, em 1985. De acordo com Chico Anysio a Salomé se tornou uma espécie de âncora do programa. Ele conta que exibia o quadro como última atração, como forma de segurar a audiência até ao final do programa e que a aceitação era tanta que as pessoas repetiam os bordões da Salomé nas ruas. Após a mudança do governo, de acordo com Chico, em seu livro *Sou Francisco* (1992), não sentiu mais vontade de continuar com a Salomé, mesmo com o grande sucesso alcançado. Ele registrou que a sensação que sentia era a de que Salomé nascera exclusivamente para criticar o presidente João Baptista Figueiredo e, para ele, aquela missão se cumpriu com o final de seu mandato e do regime que marcou de maneira profunda a história política de nosso país.

- Gêneros ontológico e pragmático (Jost):

- Durante toda a nossa análise o conceito de gêneros de Jost foi defendido em todos os esquetes pela característica do conteúdo do quadro que foi escolhido para análise. A mistura de gêneros, levando em conta a crítica social e política, agregada ao humor e ao riso, se constitui na tônica do conteúdo. Na visão de Jost, o gênero pragmático é o que permite essa mistura de gêneros, por ser classificado por ele como um gênero dinâmico que trabalha com essa fusão de enunciados e forma a unidade narrativa. Vamos a um exemplo dessa junção de gêneros no trecho que se segue, constante deste episódio: *João Batista? Tô gloriosa de saudades de ti, desabando de saudades, estou tão feliz contigo, estou gloriosa de ti. Estamos chegando ao fim do ano João. Bah, eu sempre esperei que chegássemos no fim do ano, mas nunca pensei é que chegássemos vivos né!*, essa formulação cômica é muito comum nos esquetes, ou seja, ela brinca com o telespectador, critica o presidente e crava a sua mensagem de forma categórica e isso tornava-se

uma equação que redundava em profusão de riso.

- Como a Salomé poderia estar desabando de felicidade com o chefe maior do nosso país, se estava comemorando por chegar viva ao final do ano? Logo, compreendia-se de que a situação social e econômica era tão grave que não se tinha certeza de vencer mais um ano naquela situação caótica. Podemos afirmar que essa abordagem traz um traço de profunda crítica política, de forma agressiva, intensa, que fazia com que o público se divertisse com a própria desgraça, mas simultaneamente, absorvia o recado que fora passado de indignação diante da falta de cidadania daquele período tão difícil.

- Conceito semiótico; teoria dos símbolos; aparato simbólico e construção da unidade narrativa (Bystrina):

- Como vimos procedendo na análise de todos os episódios, vamos destacar simbolicamente a apresentação pessoal da Salomé. Neste episódio, ela aparece usando um vestido longo de cor verde claro estampado, com mangas longas e babados verdes claros sobre o peito; chapéu na cor verde claro; véu na cor verde claro à frente do rosto; luvas brancas calçadas nas mãos; um leque de cor clara que era agitado sempre frente ao rosto; sentada em uma poltrona bonita de cor marrom escuro com braços em madeira; tendo às costas cortinas na cor branca tapando uma porta arredondada; vários quadros pendurados nas paredes dos dois lados; duas mesas pequenas de madeira com toalhas brancas com estampas escuras, tendo encima da mesa à direita dela um jarro com flores de diversas cores e na da esquerda, um pequeno abajur na cor cinza e um aparelho de telefone padrão na cor cinza. Cabelos grisalhos no estilo chanel, penteados à altura; rosto bem pintado, com uma verruga grande à direita do queixo; batom de cor forte nos lábios; brincos claros. Todo esse aparato simbólico, de acordo com Bystrina, contribui na construção da unidade narrativa, o todo ou, como ele conceitua, o cosmo.

- Informações extratextuais; isotopia narrativa (Greimas):

- Apontamos aqui em nossa análise por algumas vezes, a nossa observação de que os esquetes da Salomé dão margem para interpretações extratextuais, pela forma capciosa de suas abordagens. Essa dupla compreensão para uma mesma mensagem pode ser considerada como uma isotopia, pois de acordo com Greimas, a mensagem, uma das três componentes do mito, (armadura, código e a mensagem) se situa em duas isotopias simultâneas e dá lugar a duas leituras diferentes, uma sobre o plano discursivo e a outra sobre o plano estrutural. Lembrando que o termo isotopia foi criado pelo próprio Greimas, para explicar a interatividade e a reprodução dentro de uma cadeia sintagmática, ou seja, a compreensão de um conjunto de membros significativos idênticos ou semelhantes que conseguem gerar um núcleo homogêneo para a leitura textual que, entende-se, ser a unidade

da narrativa classificada pelo autor.

- Extraímos deste esquete, alguns trechos que, na nossa visão, a ação isotópica e as deduções extratextuais ficam evidenciadas: *Mas, me diz uma coisa (João), é verdade que tu tá falando de eleições diretas? Mas sem querer ofender, é só uma pergunta: o FMI é a favor das diretas? Ele aprova? Pra mim tu podes falar; pode falar pra mim, que eu não sou Ney Gonçalves Dias. O que tu achas das diretas?*, quando a Salomé consulta o presidente se ele está falando nas diretas, está se referindo ao movimento que ficou conhecido como “diretas já”, a eleição pelo voto direto da população para a presidência da República, especulando se o comando do governo está aderindo à essa ideia, o que era aguardado com ansiedade pela população brasileira. Em nosso entendimento, forma-se nessa abordagem uma isotopia, pois ela formula uma pergunta que, além de ser aguardada por todos, tinha o interesse de sentir o termômetro de toda a estrutura do governo sobre o assunto que vinha se tornando iminente, isto é, com duas leituras diferentes para o mesmo enunciado.

- Ao dirigir o segundo questionamento ao presidente, sobre o FMI, Fundo Monetário Internacional, um organismo tido como carrasco do povo brasileiro, se o mesmo era a favor das diretas, se ele aprova a eleição direta para a presidência da República, está extrapolando o limite da crítica política, pois é o mesmo que dizer que o FMI era quem mandava e o que importava é a decisão dele, que fica acima da soberania nacional, isso devido ao amplo grau de dependência econômica do nosso país perante os países ricos dirigentes do Fundo.

- Nessa perspectiva de crítica intensa, a nosso ver, cabem tanto as interpretações extratextuais, diante da mensagem subliminar que pode ser notada pelo telespectador, mesmo não sendo considerado de mente intelectualizada; como também, notamos a presença de outra isotopia pelo fato de a abordagem permitir duas leituras diferentes da mesma mensagem, que na conceituação de Greimas, é a compreensão de um conjunto de membros significativos idênticos ou semelhantes, que conseguem gerar um núcleo homogêneo para a leitura textual que forma a unidade da narrativa.

- Outro exemplo de interpretação extratextual e de isotopia, a nosso ver, ocorre neste trecho que destacamos: *Já tem um candidato no bolso do colete? Como é que é? Diz de novo João. O Maluf foi aí e sumiu com o colete?*, mesmo sendo uma abordagem de duplo sentido, a insinuação sobre possíveis atitudes duvidosas do político Paulo Maluf de desviar coisas, fica bem clara. Contudo, o sumir com o colete pode representar a simples ideia de roubo do colete, como pode também ser interpretado como uma forma de eliminar algum possível adversário, já que ela associa a possibilidade de o presidente ter um nome escolhido, no bolso do colete, para sucedê-lo na presidência da República e Paulo Maluf tinha interesse direto nessa disputa. Portanto, podemos afirmar que aplica-se a interpretação extratextual, ao mesmo tempo em que se nota a presença de duas isotopias, que juntas dão

a ideia de conjunto que completam a narrativa.

- Categorização do riso e das ações da narrativa, riso fino, vulgar e zombaria (Propp):

- Os tipos de riso apontados por Propp são, a nosso ver, observados também neste roteiro. Traremos a seguir três situações expostas pela Salomé que nos confirmam esse aspecto: *O Jânio está fora, disse que presidente pra ele no momento, o que interessa é o conhaque*., Salomé se refere à renúncia do ex-presidente no ano de 1961 e, pelo desgaste sofrido, se sentia fora do páreo para a sucessão de Figueiredo, mas ela também inseriu uma crítica direta a Jânio Quadros, ao associar a metáfora com o conhaque presidente, pelo motivo de o ex-presidente ter enveredado pelas bebidas fortes. Entendemos que a Salomé, nesse caso, provoca o riso fino pela sutileza da crítica sobre a sucessão presidencial; e o riso de zombaria quando associa a posição daquele político a uma bebida popular.

- Na sequência, a Salomé dispara: *mas tem o Magalhães, aquela cuca brilhante e lustrosa, tu sabes que pra fazer a cabeça do Magalhães só basta uma flanela*., nessa abordagem fica nítida a presença do riso de zombaria pois, ela vai direto no que Propp fala do riso provocado por algum defeito físico ou por algo desalinhado do natural de alguém que, no caso de Magalhães Pinto, era a absoluta falta de cabelos na cabeça, o que é popularmente conhecido como careca. Nos dias atuais é até usual, a ponto de pessoas com cabelos normais rasparem a cabeça como moda, mas naquela época, era motivo de deboche e ela explorou isso, dizendo que para fazer a cabeça de Magalhães Pinto, bastava uma flanela para lustrar a cabeça dele, de acordo com brincadeiras que eram feitas nesse sentido a pessoas sem cabelos na cabeça.

- No final do episódio, a Salomé fecha com mais um chiste que, na nossa percepção, provoca os risos vulgar e de zombaria: *Pois é, tu vai pra onde? Tu vai para a África? Barbaridade! Tu tá dando um jeito de ver as coisas mais pretas do que estão né! Se eu quero algo de lá? Bah tu me trazes treze zebras da loteria esportiva de domingo. João Batista!? Desligou! Mas é por isso que o João não faz mais de 8 pontos na loteria, ele fácil perde a esportiva*., inicialmente ela faz uma brincadeira que se fosse nos dias atuais seria politicamente incorreta, ao dizer que o presidente estava indo para a África e passaria a ver a coisa mais preta ainda, querendo com isso criticar as condições políticas, sociais e econômicas brasileiras que não estavam boas. Tem-se a ideia de que ela despertou o riso vulgar, mas a abordagem é preconceituosa e pejorativa, ao comparar as dificuldades de nosso país com a cor da pele dos africanos.

- Quando a Salomé insinua que o presidente pergunta se ela quer que ele lhe traga alguma coisa da África, ela pede para trazer treze zebras da loteria esportiva que era a principal loteria naquele tempo, hoje conhecida

como Loteca, já sem o mesmo prestígio que tinha, entende-se que o riso vulgar e o de zombaria se estabelecem nesse momento pela junção de coisas: o fato de lembrar de súbito perante o público que nas savanas africanas existem zebras; por associar à loteria esportiva que, quando um resultado de uma partida de futebol constante da loteria, apresentava um resultado fora da lógica, é chamado de zebra. A TV Globo, costumeiramente, dava o resultado da loteria esportiva no final do programa Fantástico, após os jogos de domingo, com um desenho de uma zebra que ficava no vídeo postada ao lado de um painel que reproduzia o formulário da loteria com os jogos. Quando havia um desses resultados fora da lógica, a zebrinha dizia com uma voz robótica: “olha eu aí! Zêêebra!”.

CAPÍTULO 2

A TELEVISÃO NO BRASIL

Buscando entender a história da televisão no Brasil, verifica-se que ela surgiu bastante atrelada ao rádio. Ambos são veículos de radiodifusão, ou seja, comunicação de sons e imagens transmitidas por ondas eletromagnéticas. Foi o rádio que influenciou e forneceu a base necessária para o começo e a estruturação da televisão no país. É sabido que os programas de auditório, com apelos culturais, musicais e humorísticos foram a inspiração das primeiras programações da televisão nascente. Outro exemplo é a segmentação, tão utilizada atualmente no seguimento televisivo no país, prática que já era utilizada pelo rádio muito anterior ao surgimento da TV. Para Sérgio Mattos (2002), “é indispensável que os estudos e análises para construir a história da TV estejam conduzidos sem dissociá-la do sistema brasileiro de comunicação do qual é parte” (MATTOS, 2002, p. 115).

De acordo com Antonio Costella (1984), o rádio no Brasil conhecido antes por alguns amadores, tornou-se um fato de domínio público em 1922, durante as comemorações do centenário da Independência do país. Ele conta que na então capital brasileira, o Rio

de Janeiro, houve grande exposição internacional e a empresa norte americana *Westinghouse* apresentou uma emissora, cujo transmissor de 500 watts foi instalado no alto do Corcovado e, sob o prefixo SPC, emitiu músicas e alocações captadas em 80 receptores, importados para a ocasião e colocados em vários locais na cidade, para diversas pessoas da sociedade carioca. Costella afirma que “por meio desses receptores, puderam ouvir em casa o discurso do Presidente Epitácio Pessoa transmitido em 7 de setembro de 1922 e, durante as semanas seguintes, óperas recebidas diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro” (COSTELLA, 1984, p. 176).

No início da era do rádio, a audiência se concentrava na elite social, econômica e intelectual. Da programação constavam temas de literatura, ciência e música clássica. Porém, com sua massificação, no final da década de 1920, ocorreu também uma modificação no conteúdo da programação, passando a ter programas de entretenimento, variedades, humorísticos e musicais, alguns feitos em auditórios com a presença física dos ouvintes.

Não obstante o fato dessa breve lembrança dos primórdios do

rádio, até pela forte ligação dele com a televisão, entramos no nosso enfoque principal nesse capítulo, que é o surgimento da televisão no Brasil. De acordo com Costella, foi realizada, no dia 18 de setembro de 1950, às 17 horas em São Paulo, a primeira transmissão de imagens no Brasil pela TV Difusora, PRF-3, uma emissora do Diários Associados de Assis Chateaubriand, tornando-se depois TV Tupi de São Paulo. Ele lembra que foi também a primeira TV na América Latina. Teve como primeiro diretor Cassiano Gabus Mendes. “O programa de estreia constituiu de um espetáculo musical montado por Ribeiro Filho, incluindo como principal astro o cantor Frei Mojica”. (COSTELLA, 1984, p. 196). Costella recorda que a antena da primeira TV foi instalada no topo do edifício central do Banco do Estado de São Paulo e que havia, naquele início, 200 aparelhos receptores disponíveis em pontos estratégicos da cidade. Foi um espanto geral para aqueles privilegiados que puderam ver as primeiras imagens transmitidas no Brasil.

O grupo de Chateaubriand, quatro meses depois da instalação de sua primeira emissora, inaugura outra emissora, a TV Tupi-Rio, no Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1951. “Os primeiros anos da televisão, tanto da Tupi de São Paulo como da do Rio, foram marcados pela falta de recursos e de pessoal e pelas improvisações. Em fins de 1951, já existiam mais de sete mil televisores entre Rio e São Paulo” (MATTOS, 2002, p. 81). A TV iniciante trouxe para a telinha os principais talentos do rádio, os radioteatros se transformaram em teleteatros.

No ano de 1953, além das duas emissoras de Chateaubriand que já estavam no ar uma em São Paulo e a outra no Rio de Janeiro, surgiram em São Paulo a TV Paulista, canal 5 (hoje TV globo) e a TV Record, canal 7. Costella comenta que apesar das improvisações com os profissionais do rádio tendo que se adaptarem de forma abrupta às luzes e câmeras, as TVs brasileiras conseguiram criar bons programas, nessa fase conhecida como heroica.

Mattos (2002) reforça esse ponto afirmando que a televisão brasileira “teve de se submeter à influência do rádio, utilizando inicialmente sua estrutura, o mesmo formato de programação, bem como seus técnicos e artistas” (MATTOS, 2002, p. 49), diferentemente da televisão norte-americana que se desenvolveu apoiando-se na forte indústria cinematográfica.

Costella nos informa que passada a década de 1950, considerados os anos mais difíceis, a televisão no Brasil, ganha a partir dos anos 60 grande desenvolvimento. A quantidade de aparelhos receptores já era muito grande e isto provocava a popularização do conteúdo televisivo. Com isso, a televisão se viu na obrigatoriedade de “desenterrar os modelos de programas vitoriosos do rádio e os travestiram para o vídeo. Novos ídolos de popularidade emergiram: Sílvia Santos, Chacrinha, Hebe Camargo, Flávio Cavalcanti, dentre outros” (COSTELLA, 1984, p. 198).

Uma autora que também trabalhou com detalhes o surgimento da Televisão no Brasil é a jornalista Vera Íris Paternostro, em seu livro *O Texto na*

TV da editora Elsevier. Ela comenta com entusiasmo o fato da inauguração da emissora de Chateaubriand em São Paulo, no memorável 18 de setembro de 1950.

Enfim, TV na Taba, o espetáculo de estreia foi ao ar e, na base do improviso, durou quase duas horas. Cassiano Gabus Mendes comandou artistas como Mazzaropi, Walter Forster, Lia Aguiar, Hebe Camargo, Lima Duarte, Wilma Bentivegna, Lolita Rodrigues, entre outros – estava dada a largada! A TV brasileira era uma realidade. Quatro meses depois, em janeiro de 1951, entrava no ar a segunda emissora do país, a TV Tupi do Rio (PATERNOSTRO, 2006, p. 30).

Paternostro comenta que até o final da década de 1950, funcionavam as TVs Tupi, Record (1953) e Paulista (1952) em São Paulo; Tupi (1951) e Excelsior (1959) no Rio de Janeiro; Itacolomy (1956) em Belo Horizonte. Ela recorda que nesses primeiros dez anos da TV no Brasil a programação foi dirigida apenas para a elite, pois era considerada um artigo de luxo. Íris registra que em 1954, existiam apenas 12 mil aparelhos no Rio e em São Paulo; e em 1958, eram 78 mil. Mas essa estatística começou a mudar a partir da década seguinte. Segundo essa autora, nos anos 60, a TV se consolida no Brasil e na disputa pelas verbas publicitárias ela assume, definitivamente, o seu caráter comercial e começa a briga pela audiência.

O VIDEOTAPE

O surgimento do *videotape*, deu à televisão outra cara. “A chegada do ‘videotape’, por volta de 1960, dera nova flexibilidade à produção e maior penetração às emissoras de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em 1969, por exemplo, 24 telenovelas circulavam pelo Brasil, em fita, sendo retransmitidas de norte a sul. (COSTELLA, 1984, p. 198).

Vera Íris ressalta que o videotape foi utilizado primeiramente pela TV Tupi de São Paulo. A TV gravou a inauguração de Brasília em 21 de abril daquele ano e exibiu a gravação em diversas cidades.

Estava instaurada a revolução do VT: operações atualizadas, racionalizadas da produção, economia de custo e de tempo, melhor qualidade nos programas. Nessa época, as primeiras máquinas de videotape tinham 2 metros de altura e pesavam quase 1 tonelada. As fitas de gravação tinham duas polegadas de largura (PATERNOSTRO, 2006, p. 31).

Vera conta que a TV Excelsior foi uma das primeiras emissoras a

aproveitar o potencial que os recursos do videotape ofereciam. “Em 1962, o programa *Chico Anysio Show*, dirigido por Carlos Manga, passou a ser gravado e as cenas se sucediam em uma sequência de cortes e montagem inovadora para a época” (PATERNOSTRO, 2006, p. 32). Ela reforça que o videotape deu grande impulso às telenovelas que ganharam muito em qualidade.

Mattos (2002) corrobora esse ganho com a chegada do VT. Para ele, o que ajudou a televisão a passar por esse período de transição e tomar o seu próprio caminho foi a criação do videoteipe (VT), possibilitando criar estratégias para atingir maior audiência e com isso obter mais anúncios publicitários, aumentando assim o lucro das emissoras.

O uso do VT possibilitou não somente as novelas diárias como também a implantação de uma estratégia de programação horizontal. A veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana criou o hábito de assistir televisão rotineiramente, prendendo a atenção do telespectador e substituindo o tipo de programação em voga até então, de caráter vertical, com programas diferentes todos os dias (MATTOS, 2002, p. 87).

A TV Excelsior, como é de conhecimento geral, foi um grande exemplo de alta produtividade na TV brasileira. Como pode-se ler no capítulo sobre o artista Chico Anysio, quando ele próprio define a Excelsior como a *hollywood* da televisão no Brasil. Por lá passaram os grandes nomes da TV daquele período, que promoveram grandes produções. Íris destaca que a TV Excelsior, além das novelas, com grande audiência, investia no *Chico Anysio Show*, Teatro Nove, Times Square, Bibi Ferreira e a série Brasil 60. “Em 1963, a Excelsior contratou a maior parte do elenco da TV Rio e passou a disputar os primeiros lugares da audiência” (PATERNOSTRO, 2006, p. 32).

Paternostro nos traz a informação de que a primeira novela brasileira, ainda ao vivo, foi “Sua Vida me Pertence”, escrita e interpretada por Walter Forster, que a TV Tupi colocou no ar em capítulos de 15 minutos, duas vezes por semana, em 1951. Porém, de acordo com Vera Íris, a chegada do videotape transformaria definitivamente o cenário das novelas. A TV Excelsior lançou a primeira novela diária, a *2-5499 Ocupado*, com Glória Menezes e Tarcísio Meira, e partiu em seguida para uma sucessão de títulos: *Ambição*, *Redenção*, *A Muralha*, *A Moça que Veio de Longe*, *A Deusa Vencida*, dentre tantas outras.

Nesse embalo das emissoras de televisão nos anos 60, não obstante a radical mudança política no país, com a tomada do poder pelos militares, que tão logo assumiu o comando, já passou a exercer o controle sobre toda a mídia do país, escrita, radiofônica e a televisiva, surge no cenário da comunicação brasileira, a TV Globo. “Em 1965, surge a emissora das

Organizações Globo, do Rio de Janeiro. No dia 26 de abril, às 10h45 da manhã, entrava no ar a TV Globo, criada pelo jornalista Roberto Marinho, que se transformaria em uma das maiores redes de televisão do mundo” (PATERNOSTRO, 2006, p. 32).

Essa autora nos lembra que a TV Globo começa com uma programação voltada para a linha popular, com shows de Chacrinha, Dercy Gonçalves, Raul Longras e Silvio Santos. Íris registra que em 1966 a TV Globo compra a TV Paulista e se associa ao grupo norte americano Time-Life e implanta o esquema de *network*, comprando emissoras e buscando adesão de afiliados para expandir o seu sinal. Justamente nesse período é que se constitui a empresa Embratel que interligava o país por antenas de micro ondas e em breve tempo já passaria a oferecer a retransmissão via satélite, pois aderira ao consórcio internacional para utilização do Intelsat, satélite de comunicações.

A TV Globo lançou o primeiro programa em rede nacional: às 19h56 do dia 1º de setembro de 1969 entrou no ar o Jornal Nacional, feito no Rio de Janeiro e retransmitido ao vivo, via Embratel, para as emissoras da rede, mostrando imagens de várias cidades brasileiras que haviam sido geradas para a sede no Rio de Janeiro pelo satélite (PATERNOSTRO, 2006, p. 33).

Imagina-se que nem se faz necessário registrar aqui que esse programa noticioso, Jornal Nacional, alavancou a emissora de Roberto Marinho e deu a ela todas as credenciais para se consolidar rapidamente como a líder de audiência e de captação dos recursos institucionais do governo e da publicidade comercial. A terminologia se deu pela lógica daquele momento de ser o primeiro programa em rede e vislumbrar a cobertura em todo o país.

De acordo com Paternostro esse foi um período de grande dificuldade financeira para as demais emissoras. A Excelsior, que detinha grande fatia da audiência, acabara de lançar a novela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, considera um marco na história da telenovela brasileira, pela inovação de linguagem e de interpretação, contudo, não conseguiu evitar os problemas políticos com o regime militar e o Grupo Simonsen viu sua poderosa emissora, a TV Excelsior, ter sua concessão pública cassada pelo regime totalitário. Isso contribuiu fortemente para a arrancada da TV Globo que herdou todo o prestígio da Excelsior e a maior parte de seu elenco de ouro.

A historiadora nos informa ainda que em São Paulo, naquele final da década de 60, a Record e Bandeirantes foram abaladas por incêndios e com isso tiveram suas produções prejudicadas. A Record partiu para uma programação baseada em filmes norte americanos e a Bandeirantes experimentou produções de música popular brasileira, de boa qualidade, porém, de pouca audiência. Com isso, a TV Globo foi ganhando terreno cada

vez mais.

Os anos 70 chegam com a TV brasileira consolidada e cheia de novidades e grande espaço conquistado junto à população. No campo político, o regime de exceção aperta o cerco da liberdade de imprensa e contingencia as produções jornalísticas e culturais. “É a fase da censura prévia ao conteúdo de programas de todos os gêneros. Até mesmo Chacrinha e Dercy Gonçalves sofrem o veto da censura e a TV Globo os tira do ar” (PATERNOSTRO, 2006, p. 33). Essa realidade só vai melhorar no final da década de 70, quando o regime suspende a censura prévia e permite a “abertura” que, segundo Paternostro, a criatividade na televisão começa a ressurgir.

TV EM CORES

As transmissões coloridas surgiram, de forma restrita, por ocasião da copa do mundo do México em 1970, porém, lembra Costella, que em 1972, durante a Festa da Uva, de Caxias, no Estado do Rio Grande do Sul, a transmissão em cores foi oficialmente inaugurada, com a presença do então presidente da República Emílio Garrastazu Médici. As transmissões coloridas trouxeram maior fascínio aos telespectadores que já se viam conquistados pelo novo veículo de comunicação. Vera Íris nos lembra de que em janeiro de 1973, foi ao ar a primeira novela em cores. *O Bem Amado*, de Dias Gomes, produzida pela Rede Globo.

Ao observar o registro da presença do então Presidente Médici no evento em Caxias do Sul, quando foi feita a primeira transmissão televisiva em cores, nos instiga a entender que, curiosamente, com o advento do golpe militar, a televisão, bem como os demais meios de comunicação, mesmo sob censura, ganhou muito espaço, dentro da visão de segurança e integração nacionais dos militares, que tinham como base o desenvolvimento econômico, tendo a industrialização como carro chefe do novo governo. Nessa perspectiva, de acordo com Mattos, “os meios de comunicação de massa se transformaram no veículo através do qual o regime poderia persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o *status quo* após o golpe” (MATTOS, 2002, p. 34).

Segundo Mattos, a ditadura militar contribuiu para o desenvolvimento da TV no Brasil, ao criar vários órgãos estatais que lidavam com a produção cultural, ao formular leis e decretos, ao congelar as taxas dos serviços de telecomunicação, ao dar isenção das taxas de importação para compra de equipamento, ao proporcionar a construção de uma estrutura nacional de telecomunicações em redes e ao fazer uma política de crédito facilitado. De acordo com ele, a indústria brasileira começou a produzir aparelhos de televisão e em 1974 já dispúnhamos de mais de 9 milhões de aparelhos televisivos, isto representava àquela altura 43% dos lares brasileiros.

A TV era considerada pelo governo da Ditadura como um serviço de interesse nacional, daí o apoio direto do governo central com o fito de

fortalecer os veículos para o cumprimento desse papel patriótico. Mattos registra que Para garantir que tal postura fosse válida, os militares criaram várias medidas legais, como leis, decretos e decretos-lei – entre os mais expressivos estão a Nova Constituição de 1967, a Lei de Segurança Nacional e o Novo Código Penal Militar. Igualmente organizaram diversas autarquias e órgãos estatais como o Contel, o Dentel, o Fistel, o Intelsat, a Embratel, a Telebrás, entre outros. Ele mostra que a censura era muito presente, porém, mesmo com esse controle a TV Globo é inaugurada nesse período.

No período compreendido entre 1968 e 1979, os veículos de comunicação operaram sob as restrições do Ato Institucional no 5, o qual concedia ao Poder Executivo federal o direito de censurar os veículos, além de estimular a prática da autocensura, evitando assim qualquer publicação ou transmissão que pudesse levá-los a ser enquadrados e processados na Lei de Segurança Nacional. Ironicamente, o desenvolvimento da televisão, principalmente da TV Globo, aconteceu durante esse período de maior restrição governamental. Além do controle através das concessões de licenças e da censura, o governo fazia recomendações diretas e indiretas a respeito do conteúdo dos programas (MATTOS, 2002, p. 92).

Um fato que marcou sobremaneira a história da televisão brasileira é que ao mesmo tempo em que a TV Globo se despontava com todo apoio do governo federal, a TV Tupi, bem como todo o grupo Diários Associados e a TV Manchete, e todo o grupo de comunicação Bloch Editores, foram entrando em declínio. É aí que surge vários rumores de que o grupo dos Marinho detinha maior alinhamento com o regime dominante em detrimento da posição contrária dos Associados e da Manchete que apontaram posição mais definida sobre o golpe militar.

Todavia, não se pode negar a grande competência da TV Globo em desenvolver o seu padrão global de qualidade e a capacidade criativa que envolveu de forma abrangente toda a população com a sua capacidade de gerar conteúdos de qualidade e cobertura de sinal. Roberto Irineu Marinho (1995) registrou que o objetivo da Rede Globo, desde o seu começo é “satisfazer nossos clientes, que são os telespectadores e os anunciantes. As mudanças que fizemos ao longo dos anos – e que foram inúmeras – e as que iremos fazer, estarão sempre voltadas para acrescentar valor ao telespectador e ao anunciante” (MARINHO, 1995, p. 67).

Paternostro deixa também o registro de que no final da década de 70, o empresário Sílvio Santos ganha uma emissora de TV, no Rio de Janeiro. Em 1976 ele sai da TV Globo e começa a produzir o seu programa aos domingos na TV Tupi de São Paulo, retransmitindo-o pelo seu canal, a TVS do Rio, que

viria a ser atualmente o SBT, Sistema Brasileiro de Televisão, e que ganharia naquele período a vice-liderança na audiência, lugar hoje disputado com a nova TV Record. Vera Íris traz também a triste notícia para a TV brasileira:

Em julho de 1980, chega ao fim a história da primeira emissora do país: com problemas financeiros, a Rede Tupi de Televisão é cassada pelo governo. E suas emissoras são divididas por dois grupos empresariais: Silvio Santos e Adolfo Bloch, a TVS passou a integrar o SBT – Sistema Brasileiro de Televisão. Com uma programação bem popular, o SBT conseguiu, rapidamente, atingir altos índices de audiência em determinados horários. A Rede Manchete de Televisão (Grupo Bloch) é inaugurada em junho de 1983, com uma programação diferenciada por documentários e programas (PATERNOSTRO, 2006, p. 33).

A TV Manchete não teve vida longa. De acordo com matéria disponibilizada na internet, “em 08 de maio de 1999, depois de várias reuniões, concretizou-se a venda da Rede Manchete para o Grupo TeleTV, organização presidida pelo empresário Amilcare Dallevo Júnior” (www.microfone.jor.br, acesso 18/01/2015). Era o fim da Rede Manchete de Televisão e o início da Rede TV!.

TV GENERALISTA/TV POR ASSINATURA

A TV generalista, TV aberta, com programação para todo tipo de público, é muito censurada por diversos críticos que afirmam ser esse tipo de mídia manipuladora e com isso prejudica o debate público na busca de solução para os problemas sociais e culturais das comunidades.

Como já foi abordado neste trabalho, não obstante o fato da explosão de audiência da TV, as críticas a esse meio são ferrenhas diante do poder mágico e manipulador desse veículo de massa. Adorno e Horkheimer (1947), afirmam que o esclarecimento, dentro do conceito de indústria cultural, torna-se instrumento de mistificação das massas. Esses autores afirmam que o lucro é o principal foco dos veículos de massa, e esse interesse econômico, segundo eles, promove uma padronização do pensamento coletivo, tirando o direito de raciocinar e da livre escolha. Para eles, a racionalidade técnica é a racionalidade da própria dominação.

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De facto, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroactiva, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais

coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre as sociedades (ADORNO HORKHEIMER, 1947, p. 57).

Essa aparente contraposição, de crítica e arroubo de audiência, intriga os pesquisadores da televisão. Diante desses dois universos, pode-se inferir que por ser a televisão um veículo já consolidado, não tem mais volta, seguirá se modernizando e conquistando cada vez maior espaço junto ao tecido social, promovendo em si mesma as devidas inovações, sobretudo nas transmissões generalistas, dadas as opções tecnológicas, como a internet, por exemplo, que acaba por ocupar espaço de diversificação no imaginário popular.

Trazemos também aqui a posição firme de Jesús Martín Barbero no livro *Os Exercícios do Ver*, em parceria com Germán Rey, editado pela editora Senac, no qual comenta esse viés dominador da TV generalista. Ele afirma que dentro do interesse meramente comercial da comunicação, importa o ocultamento do real, produzido pelo discurso audiovisual da informação, “no qual a substituição da cifra simbólica, elo entre o passado e o presente, pela fragmentação exigida pelo espetáculo transforma o desejo de saber em mera pulsão de ver” (MARTÍN BARBERO, 2004, p. 16). Ele argumenta que se alguém, por simples que seja, tem o direito de escolher o presidente de seu país, é inadmissível que não possa escolher o que ver na televisão.

Pois, encante-nos ou nos dê asco, a televisão constitui hoje, simultaneamente, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos novelescos e dramáticos do ocidente com as matrizes culturais de nossos países (MARTÍN BARBERO, 2004, p. 26).

Para Barbero, todas essas lutas não chegariam, no fundo, à natureza perversa de uma mídia que, segundo ele, nos idiotiza, nos poupa de pensar e nos rouba a solidão. “Então que política educativa seria cabível? Nenhuma, pois é a televisão em si mesma, e não algum tipo de programa, que reflete e reforça a incultura e a estupidez das maiorias” (MARTÍN BARBERO, 2004, p. 27).

Ele prossegue argumentando que não importa em nenhuma possibilidade, nem necessidade de formar uma visão crítica que distinga

entre informação independente e informação submissa ao poder econômico e político, entre os programas que buscam se conectar com as tradições, as dores e as esperanças de nossos países e aqueles que nos fornecem evasão e consolo. Barbero também critica as experiências com as linguagens, entre o esteticismo formalista que explora as tecnologias de maneira exibicionista e a investigação estética que incorpora o vídeo e o computador à construção de nossas memórias e à imaginação de nossos futuros.

Todavia, Barbero não deixa de reconhecer a força da televisão no tocante ao despertar das massas para questões políticas e sociais, nas quais a comunicação de massa acaba por trazer significativa contribuição:

De outra parte, a televisão se constituiu em ator decisivo das mudanças políticas, em protagonista das novas maneiras de fazer política, ao mesmo tempo que é nela que o permanente simulacro das sondagens suplanta a participação cidadã e onde o espetáculo trapaceia até dissolver o debate político. Porém, espaço de poder estratégico, em todo caso: pela democratização desta 'esfera pública eletrônica', que é a televisão, passa em boa medida a democratização dos costumes e da cultura política. E também esteticamente a televisão se tornou crucial na América Latina, pois está convocando – em que pesem os antolhos dos negociantes e os preconceitos de muitos dos próprios criadores – boa parte do talento nacional, desde diretores e artistas de teatro e cinema até grupos de criação popular e as novas gerações de criadores de vídeo (MARTÍN BARBERO, 2004, p. 41).

Ele ainda vai dizer que nas brechas da televisão comercial, e nas possibilidades abertas pelos canais culturais, regionais, locais ou comunitários, a televisão aparece como um espaço de cruzamentos estratégicos com certas tradições culturais de cada país: orais, gestuais, escritas, teatrais, cinematográficas e novelescas, dentre outras.

No Brasil, a força da televisão, desde o seu surgimento, foi sempre a TV generalista. Mesmo com o crescimento da TV e do interesse do público, a realidade brasileira demorou muito para o início do processo de instalação da TV por assinatura no qual uma grande variedade de canais é disponibilizada para os assinantes. O sistema implantado foi o popular, que possibilita um acesso massivo à recepção do sinal. Dessa maneira, os telespectadores não dispõem de maior poder de escolha e acabam por se ajustar aos conteúdos oferecidos pelos canais disponibilizados. E nisso consiste a principal característica da televisão generalista que é o seu modelo massivo. A TV generalista, como o nome já diz, se caracteriza naquela em que um mesmo conteúdo é destinado a todos de forma dirigida, hermética.

A chegada da TV por assinatura, conhecida também como TV

paga, trouxe consigo a opção de variedade de canais e, conseqüentemente, programação diversificada e conteúdos para todos os gostos. Canais de filme, esporte, jornalístico, musicais, infantis, etc. Contudo, o acesso a esses canais ainda é restrito às classes A e B da população, dado ao preço das mensalidades cobrado dos assinantes.

Trazemos novamente a contribuição da jornalista Vera Íris Paternostro por ter participado da criação do canal Globo News, na TV por assinatura, o primeiro canal só de notícias do Brasil. Ela nos conta que o embrião da TV a cabo se deu nos EUA ainda na década de 1950. Com a TV norte americana em franco crescimento, os lojistas da região da Pennsylvania, ávidos por vender os aparelhos, já que as vendas por lá não eram boas, dada a região montanhosa, tiveram a ideia de instalar uma torre encima de um morro e passaram a disponibilizar, via cabo, a recepção do sinal das TVs aos clientes. Com isso, as vendas aumentaram e a iniciativa ganhou força e começaram mais tarde, a partir dessa iniciativa, a disponibilizar programações diversificadas e vende-las para os assinantes interessados. Foi aí que surgiu, já na década de 1970, o que foi chamado de *pay TV*, a TV por assinatura, que obteve grande sucesso junto ao público norte americano.

No final dos anos 70, as três grandes redes de TV norte-americanas (broadcast), também chamada de TV aberta – ABC, NBC e CBS –, tinham, em conjunto, 91% de audiência total dos telespectadores. Nos anos 80, com a explosão da TV paga, a audiência das abertas começou a cair até se estabilizar em um pouco menos de 60% de audiência total nas três emissoras.

Na metade da década de 1990, o cabo já alcançava mais de 90% dos domicílios norte-americanos e cerca de 70% da população possuía TV por assinatura. (...) Em outubro de 1998, pela primeira vez, a audiência dos canais a cabo considerados básicos (cerca de 200) alcançou um índice histórico, superando a audiência conjunta das quatro grandes redes abertas (*the big four broadcast networks*) (PATERNOSTRO, 2006, p. 41).

Vera comenta a explosão de sucesso que se tornou a CNN, primeiro canal especializado somente em notícias nos EUA. Em 1980, Ted Turner, empresário e publicitário estadunidense, que já se destacava com um canal a cabo desde de 1970, lançou a CNN, *Cable News Network*, canal para transmitir notícias 24 horas por dias, nos 365 dias do ano. Já contabilizando uma grande conquista, ele abre a CNNI, para cobertura internacional. Iniciou-se pela Europa e depois pela Ásia. Em pouco tempo, de acordo com Íris, a CNNI passou a ser assistida por mais de 175 milhões de domicílios em todo o mundo. Dentre as grandes coberturas da CNN, destaca-se a primeira transmissão ao vivo de uma guerra. Vera assegura que foi aí que o prestígio

internacional da CNNI se consolidou pelas mãos do repórter Peter Arnett em 1991, durante a Guerra do Golfo. “Estados Unidos e Grã-Bretanha lideraram uma força multinacional aliada para invadir o Iraque e derrubar o presidente Saddam Hussein. Pela televisão, assistimos, ao vivo, aos combates aéreos sobre a capital, Bagdá” (PATERNOSTRO, 2006, p. 43).

Vera ressalta que a TV por assinatura chegou com atraso no Brasil. Mais de dez anos depois da Argentina, e bem depois do Chile, da Colômbia e da Bolívia. Como era reconhecidamente um bom negócio, principalmente nos EUA, os dois maiores grupos de comunicação do país, o Grupo Abril e as Organizações Globo se interessaram em desenvolver esse sistema aqui. A Abril comprou o canal + que já dispunha de um certo número de assinantes e o ampliou e mudou o nome para TVA, TV Abril. De acordo com Vera Íris, a TVA como programadora foi pioneira em oferecer canais como HBO, Eurochannel, Bravo, ESPN Brasil, dentre outros. De acordo com ela, em 1993 a GloboSat, até então programadora e operadora, foi desmembrada e passou a concentrar suas atividades somente na programação e no conteúdo dos canais, ente os quais, o canal Brasil, de filmes brasileiros e o Futura, de educação. A autora frisa que mesmo chegando com atraso a TV por assinatura provocou uma mudança no comportamento de uma determinada faixa de público. Ao longo dos últimos anos, os canais se ampliaram e, diferentemente da TV aberta, na TV fechada o espectador escolhe, entre tantas opções, o quer assistir.

Seguindo os instintos de Ted Turner nos EUA, com a CNN, as Organizações Globo também apostou em um canal *All News*, ou seja só de notícias, criando o canal Globo News. “O primeiro canal brasileiro de jornalismo 24 horas entrou no ar no dia 15 de outubro de 1996, terça feira, às 20h30, com uma programação especial que exibia as principais atrações do canal” (PATERNOSTRO, 2006, p. 47). A Globo News se consolidou rapidamente e logo em seguida surgiram os canais noticiosos BAND News e Record News, também com boa estrutura técnica e profissional, que conquistaram boa audiência, porém, sem incomodar a liderança do canal pioneiro das Organizações Globo.

TV INTERATIVA/DIGITAL

Antes e, não há tanto tempo assim, havia um grande aparelho na sala principal das casas, diante da qual sentavam-se os membros da família para assistir à programação televisiva. Nos tempos atuais com o advento da TV Digital, o acesso à programação das TVs segue outra lógica, antes inimaginável. Pelo computador, pelo telefone, ou mesmo em pequenas telas ambulantes nos carros, os usuários acessam a qualquer momento e pelos recursos interativos participam da programação opinando, criticando e, em certos programas, até enviando conteúdos gravados a partir de micro câmeras que captam imagens com boa qualidade e que muitas vezes vão ao ar com a tarja de filmagem amadora, porém, com forte impacto para os demais telespectadores, impondo assim uma nova dimensão para o universo

das narrativas televisuais.

Alexandre Kieling (2013) em seu artigo “Convergência e a TV Social: a narrativa expandida e a Sala Virtual”, aborda essa nova configuração da cobertura da televisão. Para ele, a convergência midiática que é uma tendência indissociável da digitalização dos suportes da televisão, sobretudo da TV Digital, exigem uma atualização nessas relações entre as instâncias de produção e recepção. “Essas instâncias, com o advento da digitalização da TV, vêm configurando um fenômeno que envolve as construções narrativas cujo referente é o mundo real” (KIELING, 2013, p. 157). Esse autor sustenta que essa convergência presente nos relatos jornalísticos e documentais demonstra a expansão do espaço televisivo, não só pelo percurso da narrativa audiovisual, mas pela absorção do telespectador desses conteúdos.

De acordo com Kieling, as novas tecnologias promovem maior sociabilidade e interatividade da instância de recepção com a instância de produção.

A emergente configuração do uso de múltiplas telas, das ofertas interativas e dos processos de interação, estimulada pelas possibilidades das novas tecnologias digitais e pelos hábitos de consumo que surgem com as gerações que nascem em meio ao mundo destes aparatos, embaralha gramáticas discursivas originadas de formatos narrativos sedimentados. Necessariamente os produtores recorrem às estratégias de atualização enquanto o público segue sendo chamado a ativar diversas competências de leitura. Porém, verifica-se uma tensão mais equilibrada entre as instâncias de produção e recepção. Observam-se variações cognitivas do espectador que agora trazem demandas para o produtor (KIELING, 2013, p. 158).

Nessa perspectiva, Kieling nos convida à percepção de que dentro dessa ambiência midiática digital, as organizações produtoras, em seus sistemas de criação e profusão de conteúdos, seguem seu esforço de formatar e controlar o sistema midiático, criando um círculo retro alimentador de todo o processo do marketing, promovendo deslocamentos dentro de sistemas de função autorreferentes em todo o leque dos meios de distribuição: TV, Internet, Cabo, Satélite, Rádio e Telefonia, em ações transmidiáticas. “O sistema dos meios e suas interfaces forma uma rede sociotécnica muito parecida com um hipertexto. Em alguns momentos, alguns nós desta rede se ativam e começam a relacionar-se com outros dando lugar a novas configurações” (KIELING, 2013, p. 160).

Kieling destaca que a chegada da televisão digital no Brasil, na primeira década do século XXI, pode ser considerada um momento de experimentação de novas linguagens e formatos audiovisuais digitais que ganham dimensão

econômica e social de relevância nos países em desenvolvimento. Experiências que envolvem não apenas a expansão de um conteúdo televisivo para outras telas, mas que mobilizam as audiências em processos mais dinâmicos. Ele lembra que no Brasil esse mesmo comportamento de telespectador já vem sendo mapeado e algumas experiências vêm ocorrendo em transmissões esportivas, telejornais, carnaval, novelas e outros, quando o os espectadores são estimulados a opinarem sobre tais transmissões. Cria-se, com isso, um espaço de midiosfera digital que promove a expansão do simples ato de ver televisão, para fazer parte dela.

Contudo, o citado autor, ressalta que deve haver criatividade das instâncias de produção para estimular o interesse do espectador na interatividade, caso contrário, o objetivo será frustrado. “a estrutura textual necessita de núcleos dramáticos (plots) não ficcionais, mas que introduzam personalidades que inspirem emoção ou comportamento passível de algum nível de interação paralela ao fluxo principal da história. Planos de drama e emoção precisam surgir de maneira intensa” (KIELING, 2013, p. 166). Segundo ele, as histórias devem contemplar questões sociais, motivações de temas cotidianos. Até mesmo objetivos do percurso narrativo traçados pelo realizador devem ser passíveis de ramificações que permitam compartilhar e interagir com a audiência. “O caminho sugere um embaralhamento narrativo no qual o código comunicacional tende a ser permanente negociado entre produção e recepção” (KIELING, 2013, p. 167).

Entende-se que a interatividade ganhou força e velocidade a partir das novas mídias e telas que foram sendo colocadas à disposição dos usuários, como modernos palimpsestos gregos. O que antigamente ocorria por meio de cartas e depois pelo telefone, ganhou, com os novos instrumentos tecnológicos, a instantaneidade delirante. Para isso, a digitalização da TV trouxe colaboração indispensável. Vera Íris Paternostro (2006) fala do surgimento da TV Digital no Brasil, ressaltando que abriu um caminho para que todos venham a ter uma televisão com tecnologia de ponta, como nos países desenvolvidos já possuem há muito tempo.

Vera lembra que a Rede Globo e a Rede Record disputam o posto de pioneira na transmissão do sinal de alta definição.

A Record realizou uma grande festa no Memorial da América Latina, em São Paulo, no dia 6 de junho de 1998, um sábado, e transmitiu de sua torre localizada no bairro da Barra Funda, um vídeo totalmente produzido no sistema digital (a captação de imagens, a edição e a transmissão) para os convidados da festa. Foi uma transmissão em circuito fechado, para um público exclusivo.

A Globo aproveitou a Copa do Mundo na França para, no domingo, 7 de junho de 1998, fazer a primeira

transmissão digital intercontinental, ao vivo. O jornalista Pedro Bial apresentou o *Fantástico*, de Paris, poucos dias antes do início da Copa, gerado direto do IBC, o International Broadcast Center, em HDTV. Todos que assistiram em casa perceberam apenas a diferença entre o formato 4x3 (sistema analógico) e o 16x9 (sistema digital) – mais largo do que o convencional. Privilegiados, somente os frequentadores de um shopping center de São Paulo, onde foram colocados aparelhos digitais, viram as vantagens: nitidez da imagem, sem ruído ou fantasma, luminosidade, clareza de detalhes e som similar ao Compact Disc (PATERNOSTRO, 2006, p. 62).

Sem nenhuma pretensão em aprofundar a análise técnica sobre o sinal digital, trazemos aqui algumas considerações apontadas por Vera Íris, para se ter uma ideia da diferença sobre os sinais analógico e digital. Vera registra que o formato analógico converte intensidade luminosa (pontos de luz) em sinais eletrônicos que variam no tempo e na frequência, gerando sinais de variadas amplitudes que trafegam em uma banda específica do satélite de comunicação. Os telefônicos tradicionais funcionam pelo sistema analógico. Já o formato digital transforma os sinais de áudio e vídeo em dados ou bits de um computador, ou seja, gera e processa informações digitalizadas. Os telefones celulares e os satélites de comunicação, por exemplo, funcionam pelo sistema digital.

Ainda observando os apontamentos de Vera Íris, o formato analógico só recebe um sinal com boa qualidade se não houver obstáculos entre a torre retransmissora e a antena do televisor. Caso contrário, diz ela, o sinal chega com chuviscos, ruídos, fantasmas. No formato digital, não importa se existe ou não obstáculo entre a transmissão e a recepção. Quando digitalizados, os sinais de áudio e de vídeo podem trafegar por vários meios de transmissão, satélite ou cabo, sem sofrer qualquer prejuízo. A vantagem, segundo Vera, é que os sinais chegam à casa do telespectador com a mesma qualidade que saíram da emissora de onde foram gerados. Todavia, é bom lembrar que o sistema digital para ser implantado e disponibilizado para toda a população tem um custo de investimento altíssimo, daí o nosso atraso na disponibilização dessa nova tecnologia.

De toda forma, a digitalização dos sinais trouxeram maior velocidade e qualidade nas transmissões de áudio e vídeo e ampliou generosamente as opções de acesso e de participação do usuário. Isso, certamente, impactou na interatividade constante das instâncias de produção com as instâncias de recepção. Como abordou Alexandre Kieling, é a “sala expandida”, ou seja, o acesso rápido, na palma da mão, onde quer que esteja, na rua, em casa, no trabalho, no metrô, na praia, no bar, enfim, em toda parte. Essa nova realidade provocou mais uma mudança nos costumes das famílias, que têm se desdobrado para acompanhar a modernidade desses novos tempos.

GÊNEROS DA TV

Gêneros na televisão, na esteira da alta tecnologia dos tempos atuais, implicam em muita criatividade, pois, as instâncias de recepção das emissões têm sido cada vez mais exigentes, uma vez que dispõe de ferramentas que lhes permitem a escolha de programação a um leve toque em telas miniaturizadas a qualquer momento e em qualquer lugar. Essa realidade, têm forçado as instâncias de produção a quebrarem os limites da inteligência criativa, provocando, inclusive, a interatividade como meio de medir o contentamento ou não dos espectadores.

Neste capítulo, nos ampararemos nos apontamentos de François Jost (2007), para a busca do entendimento dessa profusão de gêneros na TV. Jost fala dos esforços dos veículos em tentar sanar as dúvidas do telespectador utilizando-se de etiquetas que evidenciam o conteúdo a ser exibido e que também estimulem a curiosidade, necessidade incoercível do espírito humano de tornar conhecido o desconhecido. “Etiquetas essas que permitem reagrupar um conjunto de emissões dotadas de propriedades comparáveis e que caracterizam o que se convencionou chamar de gênero” (JOST, 2007, p. 60).

Em uma sequência bem didática, Jost enumera os principais tipos de gêneros na televisão. Traremos todos aqui, à guisa, de ampliar a nossa compreensão sobre o assunto. Ele questiona: “tomando etiquetas de diferentes épocas: de um lado, documentário, *reality show*, teledrama; de outro, drama, *soap opera* (novela) docunovela, docudrama, docuficção, o que se pode aprender sobre as emissões?” (JOST, 2007, p. 60). Jost, então, passa a enumerar:

Documentário vem de documento, termo que os programadores preferem hoje em dia, e que frequentemente se opõe à ficção. Por sua derivação, o termo remete à própria materialidade do programa, considerando mais como um documentário que com um filme.

Reality show, denominação americana, importada pela França no início dos anos 90, remete à realidade, mas sob o aspecto distanciado do show, como a maior parte dos nomes de gêneros americanos.

Telerrealidade, surgida na França em 2001, remete não mais a um tipo de documento, mas identifica a mídia à própria realidade, apagando simultaneamente a ideia de mediação.

Drama, nome de gênero herdado do rádio, no qual se deram as adaptações teatrais de um texto, dos anos 50 aos anos 70, remete por sua etimologia a um espetáculo, o teatro (JOST, 2007, p. 60-61).

O autor, dessa forma, passa toda a ideia de gêneros ajustados para a televisão. Observemos que muitos deles vêm de mídias anteriores, como o teatro, o cinema e o rádio. Jost faz uma observação sobre o telerrealidade, que essa passagem do nome que caracteriza um gênero pela sua materialidade (documentário) para um nome que reenvia a um mundo (a realidade), igualmente, se observa do ponto de vista dos gêneros fictivos, afirma o autor. François Jost ainda destaca outros gêneros televisivos:

Soap opera (novela) data, para a televisão, dos anos 50 e refere, igualmente, às artes da cena e o modo de financiamento (os patrocinadores).

Docudrama, data dos anos 70 e designa o fato de dramatizar acontecimentos, fazendo-os representar pelos atores (ROSE, 1985, p. 185).

Docuficção, nascido por volta de 2003 para qualificar as emissões que reenviam à realidade, mas são representadas por atores.

O gênero não está muito longe do docudrama, mas deve sua denominação não ao teatro, mas a uma categoria bem mais ampla: a ficção (existem ficções em todos os tipos de arte) (JOST, 2007, p. 61).

O modelo de comunicação televisual de François Jost baseia-se na promessa que se configura em duas naturezas de gênero: a ontológica e a pragmática. A primeira caracteriza o programa ao gênero ao qual pertence; e a outra, a pragmática, tem a função de resumir o programa para se utilizar de forma publicitária. De acordo com esse modelo, primeiramente o gênero e o mundo serão definidos. A partir disso, acontecerá o desdobramento da análise de qual mundo o programa pertence. É necessário, então, verificar qual é a promessa do programa. A partir disso será montado uma figura com as características desse programa.

O gênero ontológico é o gênero clássico, no qual a própria palavra já o define: a comédia existe para fazer rir; o drama para emocionar o espectador; a entrevista porque traz a realidade; o documentário porque é a história revisitada e assim sucessivamente. Já no gênero pragmático, os produtores constroem mais, exercem uma criatividade maior. A televisão passou a usar mais frequentemente o gênero pragmático, pelo seu dinamismo, vai misturando os gêneros, e com essa mistura, ela precisa explicar com maior clareza qual é a promessa. E aí, fica caracterizado o gênero pragmático, aquele que se misturam os gêneros. No caso da análise do objeto de nosso trabalho, fica nítida essa mistura, quando Chico Anysio junta humor com a crítica política.

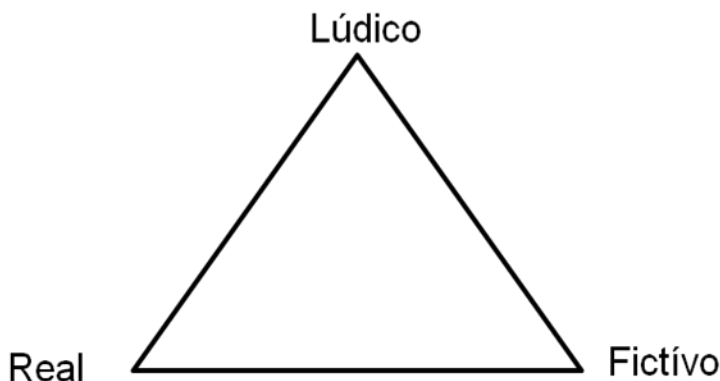
O modelo comunicacional televisual antes usado para análise era o de contrato. Jost explica que o contrato é um acordo em que o emissor e

receptor reconhecem que se comunicam e o fazem por razões compartilhadas, sendo essa proposta baseada na semiótica. Os analistas do discurso e os semioticistas falam que a relação entre a instância de produção e a instância de recepção na televisão, na comunicação como um todo, ela se dá pelo contrato de leitura, ou seja, há códigos tácitos entre quem produz e quem recebe e nesses códigos é que há uma leitura e uma interpretação do que é proposto no conteúdo.

Mas, contrato também é, segundo Jost, uma dupla finalidade de credibilidade e captação entre uma mídia que oferta informação e espetáculo, e um receptor, consumidor de conhecimento e espetáculo, sendo esse o conceito da análise do discurso. Entretanto esse conceito apresenta os gêneros ligados a duas vertentes, o real e a ficção. Portanto, remete-se sempre à essa dualidade, já existente na ciência. François Jost assegura que isto não é real, que é preciso trabalhar competência de recepção, como defendem os pesquisadores Ingleses dos estudos culturais, seguidos por alguns nomes latino-americanos, que igualmente compartilham desse conceito. A recepção cada vez que vai trabalhar com uma tecnologia, ela precisa de competências para trabalhar com essa inovação. E Jost ainda vai além, ao afirmar que não é somente a tecnologia, mas também a narrativa, a estrutura narrativa de cada emissão.

Já o modelo de comunicação televisual proposto por Jost, que trabalha o conceito de promessa, sai totalmente da lógica do contrato. Ele afirma que é preciso promover antes e, ao prometer e explicar ao telespectador tudo o que é proposto, fica o compromisso de conseguir entregar tudo conforme prometido. É aí que vai a adesão, o engajamento do telespectador, se este conferir que a promessa se cumpriu, haverá o engajamento. Mas esse engajamento, segundo Jost, é relativizado, porque se em algum momento o processo fugir do proposto o espectador abandona aquela emissão.

A estrutura narrativa de um conteúdo, de acordo com o modelo comunicacional de Jost, se divide em três mundos: real, fictivo e lúdico. De acordo com ele, cada emissão, cada gênero, faz referência a um mundo e todos os gêneros televisivos estão ligados a esses mundos. No mundo real, são inseridos programas que fazem referência à realidade. Apresentam uma verdade incontestável a exemplo dos telejornais, documentários, docudramas, telerrealidade, e por aí vai.



No mundo fictivo, estão presentes os que se referem à ficção, ou seja, que se opõem à realidade. Conta com a presença de atores, como as novelas, séries, minisséries, e filmes. E o mundo lúdico, que transita entre o real e o fictivo, faz referência a si mesmo. Mistura realidade e ficção e apresenta-se muitas vezes como jogo. O objetivo é o prazer e entretenimento. Transcrevemos abaixo o esquema organizado por Jost para demonstrar sua visão dos três mundos, no conceito de promessa no modelo televisual: Jost argumenta que o fato de uma emissão enviar a um mundo real, fictivo ou lúdico, não prejudica a maneira como ela realiza esse ato. Cita o exemplo de um professor que pode adotar postura muito séria perante seus alunos, como também pode utilizar-se de uma forma bem humorada, a isso, ele define que uma emissão pode se referir à realidade ou à ficção, portanto, sob vários tons, para uma mesma realidade.

Todos os gêneros estão ligados a um dos mundos aqui definidos. Mas, se essa ligação parece ir além, em certos casos (informação, reportagem: real, filme, telefilme, séries, ficção, etc.), não é sempre tão natural que se possa crer neles *a priori*. As emissoras podem ter interesses diversos para ancorar um programa nesse ou naquele mundo: assim, em um período de desconfiança em relação à informação televisual, o rótulo telerrealidade é destinado a conferir essa autenticidade de que o público necessita depois dos reality shows, que, há dez anos atrás, surgiram com a mesma finalidade. Para aumentar a credibilidade de uma ficção, uma emissora pode igualmente escolher autenticá-la por um anúncio que insiste em sua ancoragem no mundo real, por exemplo, mantendo deliberadamente a confusão entre o personagem e o ator (JOST, 2007, p. 67).

Pode-se inferir que o objeto de nosso trabalho, a personagem Salomé,

interpretada pelo humorista Chico Anysio, na TV Globo, conseguiu cumprir esse conceito de promessa de François Jost, atingindo assim, o engajamento do público com as esquetes apresentadas, utilizando-se do conceito de gênero pragmático, misturando os gêneros do humor com a crítica política.

CAPÍTULO 3

CHICO ANYSIO – PERFIL E TRAJETÓRIA

Neste capítulo, será apresentado breve relato da trajetória do humorista Chico Anysio que trouxe grande contribuição para a comunicação brasileira, sobretudo ao rádio e a televisão. A principal base de informação é o livro de memórias do próprio autor, intitulado *Sou Francisco*, publicado pela editora Rocco em 1992.

O INÍCIO

Francisco Anysio de Oliveira Paula Filho é um dos nomes de destaque da história da comunicação brasileira. Ator, escritor, pintor, comentarista, diretor, radialista, comunicador de televisão e humorista, profissão esta que sempre o caracterizou, e que ele faz questão de ressaltar entre as suas atividades. E, justamente o humor elaborado por ele na televisão, é o foco desta pesquisa. Chico, era como gostava de ser chamado, porém, afirma que se dava ao luxo de ser um Francisco que foi chamado por Chico somente mais tarde em sua vida, quando ele próprio aceitou sugestão do diretor Carlos Manga.

Eu sou o único Francisco que só foi Chico quando

quis. Todos na minha casa me chamavam de Oliveirinha, porque meu pai era chamado de Oliveira e eu tenho o mesmo nome dele. Desde que entrei para o colégio me chamavam de Anysio e de Anysio eu também era chamado pelos meus contemporâneos do rádio. Na televisão acontecia o mesmo. O nome artístico 'Francisco Anysio' existiu até 1960 e todo mundo daquela época me chamava de Anysio. Até então ninguém, em nenhum lugar, me chamara de Chico. Quem mudou isso foi o Carlos Manga" (ANYSIO, 1992, p. 86-87).

Afirma que quando foram criar um novo programa contendo vários personagens, já utilizando o videoteipe, na TV Rio, Carlos Manga o fez mudar de nome, pois queria algo que soasse melhor. "Aí eu já era Chico, porque o Manga me convenceu: 'Chico Anysio Show é melhor, soa melhor, tem ritmo'. Em 1960, portanto, passei a ser Chico, por sugestão do Manga que, se não foi meu padrinho de verdade, foi meu real criador. Qualquer coisa, ponham

a culpa nele” (ANYSIO, 1992, p. 89).

Chico nasceu na pequena cidade de Maranguape, no Ceará, em 1931, em um sítio que, de acordo com ele, ainda pertence a membros da família em grau distante. Era um dos cinco filhos de Dona Haydée e seu Francisco (Elano, Lupe, Lilia, Chico e Zelito). Sua infância foi coroada de alegrias e das travessuras de menino no sítio em que morava com a família na redondeza da cidade. Recorda-se dos banhos de rio e da vida bucólica naquele local que, segundo ele, um Éden que carregou pelo resto de sua vida. Quando mais adulto é que conseguiu enxergar as dificuldades enfrentadas pelos seus conterrâneos, a ponto de afirmar em suas memórias: “O fato de ser nordestino significa que estar vivo já é um grande prêmio” (ANYSIO, 1992, p. 11).

Chico diz que a família era “quase-rica”, pois o pai era proprietário de uma empresa de ônibus, o que garantia um padrão financeiro mais elevado do que a maioria das famílias daquela região. Seu pai, seu Francisco, era chamado de coronel pelos moradores da cidade. Mas, eis que surge algo trágico: um dia a garagem de ônibus do pai pegou fogo e tudo que eles tinham foi perdido, não havia seguro. Após isto, a família se mudou para Fortaleza e posteriormente para o Rio de Janeiro. Any시오 afirma que com oito anos ficou pobre e se viu com a família embarcando no navio ‘Itapajé’, com destino ao Rio de Janeiro, cidade na qual, sem saber, construiria, no futuro, a sua carreira artística.

O RÁDIO

Era um domingo quando a família oliveira desembarcou na cidade maravilhosa, após oito dias de viagem. Chico faz saudosa referência a esse momento e até esquece as indisposições estomacais que sofreu durante toda a viagem, “eu estava no Rio, com oito anos, calças curtas, um pé enorme e uma magreza inacreditável”, registrou com emoção em suas memórias (ANYSIO, 1992, p. 15). O que mais agradava ao menino Francisco àquela altura era o futebol, pois seu pai fora o presidente do Ceará Sporting e o time ficava concentrado no sítio da família em Maranguape antes dos jogos e isto despertou nele, já naquele tempo, toda ligação com o futebol.

Controvertido, Chico tornou-se torcedor do Vasco da Gama, só para contrariar o pai que era botafoguense, apesar de passar horas treinando no campo do Fluminense e ter também simpatia pelo tricolor carioca. Registra que morou com a família em uma pensão na Rua Silveira Martins na qual, segundo ele, residiam também Ciro Monteiro e o cantor Francisco Alves. Any시오 destaca que Ciro era bem acessível, era comum encontra-lo no bar da esquina tomando umas cervejinhas e distribuía balas para a meninada da rua. Já Francisco Alves, não, ele era famoso e quase ninguém o via, ressalta.

Fez o primário no *Licée Français* (hoje, Colégio Franco-Brasileiro). Estudou também no colégio Atheneu São Luiz e após uma reprovação, a

mãe, Dona Haydée, o transferiu para o colégio Zaccaria e, posteriormente, para o Anglo-Americano. Depois ainda ficou um ano no colégio interno Independência, no bairro do Engenho Novo, o que ele se refere como um período muito ruim, pois os alunos recebiam até comida estragada. “Éramos 26 alunos internos apenas, e foi um período muito desagradável. Como revide, fiquei um mês sem aceitar a folga dominical, passando os trinta dias no colégio. Alguma coisa como ‘já que minha família não me quer, também não a quero’” (ANYSIO, 1992, p. 16).

Com isso, dona Haydée o levou de volta ao Atheneu. Como era aficionado em futebol, matava aulas para ir para a Quinta da Boa Vista jogar bola com os amigos ou ainda ir ao Cinema Trianon ou ao Capitólio para ficar a tarde inteira assistindo às ‘sessões de passa tempo’ que traziam trailers, documentários e jornais americanos. A partir daí, ele descobriu que tinha facilidade para imitar as vozes dos locutores do cinema, todavia sem qualquer cogitação de se tentar isto de forma profissional.

Chico não tinha mesada e passava frustrações pela falta de dinheiro para ir ao cinema ou para ver um jogo de futebol, já que os colegas recebiam dinheiro de suas famílias. Ele diz que se sentia humilhado. Então, como ganhar algum dinheiro, pensava ele, além de ir ao colégio a pé, para vender os passes do Bonde e ficar com os poucos trocados? Nessa busca de autossuficiência, recebeu de bom grado a sugestão de um dos amigos do Fluminense, clube onde jogava as ‘peladas’ de futebol para que ele tentasse os programas de calouros no rádio, pois segundo ele, Chico imitava todos os locutores tão bem quanto o Zé Vasconcellos, famoso imitador da época. Motivado por esta ideia, o rapazola tomou de um caderno que, segundo ele, deveria ser o de matemática, e escreveu 28 piadas (imitações) para um número na Rádio Nacional. Com a timidez que lhe era peculiar registrou o nervosismo com que entrou no ar, como calouro. Chico lembrou esse momento marcante em sua vida: “Eram cinco páginas que eu segurava com as mãos e os joelhos tremendo. Somente minha irmã Lilia sabia que eu até já tinha feito a inscrição no programa Papel-Carbono, do Renato Murce, líder de audiência na Rádio Nacional” (ANYSIO, 1992, p. 19).

Qual não foi sua surpresa quando, ao final, o primeiro lugar foi conferido ao jovem Francisco, de 16 anos. Ninguém em casa sabia dessa façanha, exceto a irmã Lilia, que nada comentou, evitando assim qualquer proibição. Todos imaginavam que ele havia ido ao futebol e depois para a casa de um amigo, contudo, ele fora sozinho para a Nacional, onde fez o ensaio às três da tarde e ficou esperando até o momento de entrar no palco. Ao anúncio de Suzy Kirby: ‘cópia número nove. Uma cópia de vários locutores, Francisco Anysio Filho’, ele entrou e foi bem recebido pelo apresentador Renato Murce, “com muita elegância”, relembra, pois, “ele travava todos os candidatos com muita dignidade”. O ‘contra regra’, observando a tremedeira do jovem, trouxe uma estante de partituras para que Chico pudesse apoiar o papel que trazia nas mãos. Ele diz que respirou fundo e fez sua apresentação

e com 399 votos, venceu o programa naquele dia 7 de setembro de 1947. “Foi um grande sucesso, tanto que nem me lembrei mais do agudo da cantora lírica que se apresentara tão bem antes de mim. No corredor, ao sair do palco, recebi abraços de profissionais da Nacional e colegas concorrentes” (ANYSIO, 1992, p. 21).

Dessa forma, ele ganhava o seu primeiro cachê, de cento e cinquenta mil réis, que usou para comprar uma bicicleta com a qual presenteou Zelito, o seu irmão caçula. Daí para frente, Chico foi aprimorando sua técnica de imitações e passou a ganhar praticamente todos os programas de calouros em que participava. Ele comenta que chegou um momento em que já não mais o aceitavam como calouro no Rio de Janeiro, porque ganharia inapelavelmente. Foi aí que se animou a participar de um programa em São Paulo, *A Hora do Pato* apresentado por Vicente Leporace, no qual também saiu vitorioso. Chico se refere com muita deferência ao respeitável locutor Jorge Cury que apresentava *A Hora do Pato* na Nacional do Rio de Janeiro. Jorge Cury tratou Francisco como profissional, considerando-o como colega. “Foi a primeira pessoa do meio radiofônico a acreditar em mim”. Ao final do programa, “deu-me um abraço e cochichou em meu ouvido ‘Você vai longe garoto’” (ANYSIO, 1992, p. 23).

Ainda naquele ano, 1947, Chico estava motivado a tentar se encaixar no rádio. Já tinha decidido começar sua carreira e assim passava os dias ouvindo rádio na tentativa de encontrar a emissora ideal que pudesse se oferecer como imitador. Na Nacional, a líder de audiência naquele período, não poderia ser, pois, a vaga de imitador já estava ocupada por José Vasconcellos, até então imbatível no seguimento.

A Rádio Guanabara foi a escolhida pelo jovem Francisco para apresentar o seu trabalho de imitações. Comenta que durante seis meses foi religiosamente de segunda a sexta-feira para tentar falar com o diretor. A secretária pedia um momento e ele se sentava na sala de recepção no aguardo da audiência que nunca acontecia. Um dia, segundo ele, o diretor abriu a porta para falar com o contínuo e só encontrou aquele rapazola insistente. Secamente questionou: O que você quer? E Chico, nesse momento disse que ficou até sem voz, mas, no susto, respondeu: quero entrar para o rádio. O diretor, de forma direta, objetou sem titubeio: isso todos querem, mas o que você faz de diferente? Sou imitador, respondeu Chico. Então, o diretor levando-o para a porta de saída disse: “me traga um programa de imitações, para vermos o que se pode fazer”.

Considerando ser uma grande oportunidade, Any시오 voltou para casa e passou o final de semana escrevendo seu primeiro programa. Na volta levou consigo as folhas que acabaram lhe garantindo um programa às terças feiras, no horário de cinco da tarde, mas sem nenhuma remuneração. O programa não decolou e após alguns meses foi demitido pelo diretor da emissora justificando pequena audiência. Foi a “ducha” de água fria nas pretensões do pretendente a radialista, concluiu que seria o ponto final

em sua carreira. “Nesse dia desisti de ser artista. Não havia razão que me impelisse a continuar. Nada que justificasse uma insistência. Se de graça eu estava saindo caro para a emissora, como imaginar ser possível viver disto?” (ANYRIO, 1992, p. 26).

Ele conta que passou, então, a fazer suas imitações somente para sua irmã Lília que adorava suas imitações e se divertia muito com elas. A partir daí, decidiu que seria advogado. Passou a ler grande quantidade de livros ligados a área do direito. Imaginava-se como um criminalista e diz que ‘babava’ quando passava em frente a uma faculdade de direito no centro do Rio e via os acadêmicos entrando e saindo e dizia para si mesmo que em alguns anos estaria ali e em mais alguns estaria nos tribunais.

Mas, nesse momento, de forma inesperada, a carreira de ator entrou de volta em sua vida. Foi em um final de semana quando ia jogar bola com os amigos no campo do Fluminense e lá havia uma exigência para que todos jogassem com os pés descalços para não estragar o gramado. Chico estava lá, antes do horário combinado, aguardando os amigos, quando soube que o jogo fora transferido para o campo do Aliança, onde não se poderia jogar descalço, pois o campo era de terra batida.

Chico lembra que voltou em casa para buscar seu tênis quando deparou com a irmã Lupe e o amigo da família Oromar Terra, ambos de saída com destino à Rádio Guanabara para fazerem teste de atores. A irmã Lupe se encarregou de convencê-lo a ir com eles, já que não se mostrou muito propenso a aceitar o convite, considerando o compromisso com os amigos para o jogo de futebol. Lupe disse a ele que passariam lá campo e avisariam aos amigos. E, nesse dia, o quase desistente da carreira artística no rádio carioca conquistou o sétimo lugar como ator e o segundo como locutor.

De acordo com Chico, foram aprovados 25 concorrentes e dentre eles estavam Beatriz Segall, Batista Rodrigues, Antonio Carlos, Nádia Maria, Ezequias Marques Junior, Jayme Barcelos e Lupe Gigliotti. Entre os locutores, Celso Teixeira ficou com o terceiro lugar e o primeiro lugar ficou com o também iniciante Silvio Santos que já demonstrava que seria um ícone da comunicação no Brasil. A partir daí, Anyrio tornou-se um profissional do rádio, fazendo o horário da meia noite às três da madrugada como locutor oficial da Rádio Guanabara do Rio. Com isso, passou a chegar em casa às quatro e não conseguia mais acordar às sete para ir ao colégio, deixando assim a vida acadêmica. “Tive de parar no colégio. Já ganhava quatrocentos mil-réis por mês para fazer meus trabalhos (...). Minha mãe compreendeu que eu já achara meu caminho e não se aborreceu com o meu abandono dos estudos” (ANYRIO, 1992, p. 35).

Já como profissional do rádio, Chico começou também a escrever e produzir peças para outros programas, a exemplo do show ping-pong na Guanabara, dentre outros. Diz que se sentia orgulhoso quando alguém o apresentava como produtor de rádio. O radialista cearense gostava muito de escrever e de representar, afirma que amava o que fazia, adorava o programa

que fazia na madrugada, a ponto de saber diversos tangos de cor, pois, nas quartas feiras era o “Tangos na Madrugada”, que considerava o seu xodó.

Eu fazia três coisas gostando. Se não se gostar do que faz, nada será bem feito. Eu devia fazer bem o meu serviço, porque antes de completar um ano fui aumentado. Dobraram o meu salário. Não por imposição ou pedido, mas por reconhecimento. Devia fazer direitinho as coisas que me davam a fazer. Eles não sabiam que os quatrocentos mil-réis estavam de bom tamanho. Quando eu recebia meu pagamento sempre pensava: e eles ainda me pagam, Senhor! (ANYLIO, 1992, p. 36).

Chico relata sua experiência negativa nesse período, apostando em corridas de cavalos. Perdeu muito dinheiro e ainda ficou devendo uma boa soma aos agiotas pelas seguidas apostas que fazia. Ele conta que em um momento de aperto financeiro, foi salvo por um amigo do meio radiofônico. Precisava ganhar mais para quitar as dívidas e para comprar gasolina, pois já havia comprado em sociedade com sua mãe um Fiat Pulga do ano. Nesse cenário surge o locutor esportivo Raul Longras que o convidou para ser o repórter atrás do gol nos jogos em que irradiava pela Guanabara. Com isso, levantou o valor necessário para saldar as dívidas e aprendeu mais um ofício dentro da emissora (ANYLIO, 1992, p. 37).

Além do aprendizado da nova modalidade radiofônica, ele recorda que teve a oportunidade de presenciar jogos com nomes famosos do futebol daquela época tanto entre os cariocas quanto do cenário nacional. Foi um tempo auspicioso na Rádio Guanabara, Chico guarda boas lembranças do grupo que agia como se fosse uma família, faziam tudo juntos desde os programas diários até os especiais. Contudo, em 1949 tudo mudou. A emissora foi vendida para Adhemar de Barros que pretendia utilizá-la com interesse político visando sua eleição para a presidência da República.

Com a mudança da direção, relembra o artista, a linha editorial e ideológica da emissora se transformou completamente, a programação passou a obedecer a outros ditames que não eram o do papel cultural do rádio e isto desagradou profundamente a todos os profissionais da emissora. Muitos se demitiram, a exemplo de Fernanda Montenegro e Carlos Lacerda. Após ter os seus textos tolhidos pelos novos editores da rádio, Lacerda cortou o que lhe foi pedido, mas, ao entrar no ar, ao vivo, abandonou os referidos textos do programa e, de surpresa, disse com veemência que aquela seria a sua última vez ali, pois a rádio havia sido comprada por Adhemar de Barros e ele não trabalhava para ladrão.

De acordo com Chico, grande tumulto se formou nas dependências da Rádio. Policiais começaram a chegar imediatamente na emissora e o Lacerda teve de se esconder na sede da Fundação Getúlio Vargas que

ficava no 19º andar do prédio e só conseguiu sair no outro dia pela manhã e nunca mais voltou à Guanabara. A partir daí, teve início o processo de desmantelamento da emissora, que perdeu a identidade e consequentemente a boa audiência que possuía. Francisco foi convidado para a Mayrink Veiga, mas sua permanência lá não foi muito longa. Se desentendeu com o diretor, o sr. Varela, por demorar para tirar a carteira profissional e logo foi desligado da emissora.

Anysio conta que já na saída da rádio Mayrink Veiga, encontrou-se com Ronaldo Lupo para quem havia escrito roteiros de dois filmes e este ao saber que ele estava desempregado, telefonou para Arnaldo Pinto, dono da Rádio Clube de Pernambuco, oferecendo o trabalho de Chico. O empresário fechou por telefone com Lupo um contrato de três anos com aumentos de salários sucessivos ano a ano (ANYSIO, 1992, p. 47).

Aos 19 anos, Anysio desembarcou na capital pernambucana para a nova experiência de trabalho. Não se adaptou muito bem, se sentia rejeitado pelos demais da emissora, era “o de fora” perante os colegas. “Eu em Recife era o Íbis Futebol Clube: só derrota” (ANYSIO, 1992, p. 52). Depois de nove meses, a situação ficou insustentável. Teve de firmar um acordo com o proprietário da Rádio de Pernambuco, pois o contrato previa uma multa pesada em caso de rescisão. A opção encontrada foi se comprometer a pagar com textos que escreveria e mandaria semanalmente do Rio para Recife, o que foi aceito e ele, então, voltou ao Rio de Janeiro a convite do irmão Elano, também radialista, acenando com a possibilidade de um contrato com a Rádio Clube do Brasil, sob a direção artística de Dias Gomes e direção geral de Sérgio Vasconcellos.

Chico recebeu um convite feito de forma bem discreta por parte do Vasconcellos que o levaria consigo para a Nacional já que estava de mudança acertada. Chico, confiante na ideia de ir para a Nacional, passou a se esquivar de Dias Gomes para não assinar contrato na Rádio Clube. Passados três meses, Vasconcellos de fato foi para a Nacional e Chico ficou aguardando o convite do amigo, mas isto nunca ocorreu.

Para piorar, Chico foi demitido da Clube dentro de um grupo de 50 funcionários, principalmente por se encontrar sem contrato. Desempregado, de novo, foi, de forma anônima, à Nacional tentar falar com Vasconcellos. A secretária pediu que esperasse. Depois de quatro horas, Sérgio saiu da sala, abriu um sorriso e perguntou: “E então? O que é que deseja? Que é que manda?” Deixando claro que não tinha a intenção de contratá-lo. Naquele instante Chico teve a certeza de que fora traído. “Fiquei calado, mas por dentro não o chamava apenas de traidor, mas me chamava de idiota por ter acreditado na sua promessa. Ah, por que não assinara o contrato da Rádio Clube?”, questionou-se. (ANYSIO, 1992, p. 59).

Chico se sentia humilhado e passou por um período muito difícil, a ponto de receber dinheiro as escondidas da irmã Lupe. Ele fez questão de registrar que o que mais doía não era o desemprego, mas o fato de ter

sido enganado. Nessa ‘maré baixa’, apelou para um serviço que arranhou no Sindicato dos Economistas e aproveitava para fazer o serviço mais rápido para dar uma passadinha nas emissoras.

Porém, acabou por conseguir uma vaga na Rádio Tupi ao falar com o diretor Paulo de Grammont. A Tupi e a Tamoio pertenciam aos Associados e funcionavam em um prédio amplo na Avenida Venezuela. A Tupi tinha um grande auditório que era conhecido como o ‘Maracanã dos auditórios’. Ficou acertado com o Grammont seu ingresso na Tupi. No caminho para casa, ao invés de seguir pela Avenida Rio Branco como sempre fazia, resolveu seguir pela rua dos Beneditinos e ouviu alguém que o chamou, era Haroldo Barbosa que perguntou onde ele estava trabalhando. Ele respondeu que acabara de acertar com a Tupi. Porém, Haroldo disse que um grupo de atores tinha saído naquele dia da rádio e que iam para a Mayrink Veiga e estendeu o convite para que Chico também fosse com eles.

No caminho para a nova emissora, Barbosa explicou que o grupo era formado por Nancy Matinhos, Antonio Maria, Cesar Ladeira e Luiz Jatobá, além de Zé Trindade, Antônio Carlos, Duarte Moraes e Abel Pêra. Na chegada à Mayrink, Haroldo, dirigindo-se ao diretor Gilson Amado, disse para ele contratar Chico, pois “o garoto era bom” e ele seria seu avalista. E assim foi feito. Na mesma noite, o contrato já ficou assinado. “Nesta noite, numa passada, sem nenhuma explicação lógica pela Rua dos Beneditinos, meu futuro apareceu numa voz que me gritou: Garoto! Olhei e vi na calçada do lado de lá o Haroldo Barbosa”. (ANYSIO, 1992, p. 61).

Chico fez questão de registrar que voltou à Tupi e se justificou com o Grammont sua desistência em função da nova oportunidade. No seu retorno à Mayrink passou a comandar três programas noturnos: Este Norte é de Morte (segunda-feira, às oito), Me dá Meu Boné (quinta-feira, às nove e meia) e Ângela Maria Canta (às oito e meia de sexta-feira). Depois entraria em outros tantos programas da emissora sempre com seus tipos e vozes. Observa-se que esse período de solidariedade profissional marcou de forma profunda as lembranças de Chico, conforme se lê nos trechos em que registrou em suas memórias:

A Mayrink Veiga foi um grande sucesso. Usando uma gíria de turfe, ela ‘sobrava na turma’. Além da maioria do elenco de comédia da Rádio Tupi, havia os comediantes que já pertenciam à casa, dentre eles Aloysio Silva Araújo, autor e ator do programa mais ‘diferente’ de que já participei, no rádio: Recruta 23. E não podem ser esquecidas as presenças dos três locutores de São Paulo, contratados – acredito – desde a direção anterior: Nélson de Oliveira, Carlos Henrique e Cid Moreira. (...) O ambiente era tão profissional que era inacreditável que pudesse existir uma convivência melhor. Alziro Zarur, ex-diretor do radioteatro, já saía. Já estava fazendo na

Rádio Clube do Brasil o mesmo programa iniciado na Mayrink: a Legião da Boa Vontade. No lugar de Zarur assumira, interinamente, o Urbano Lóes, o 'Seu Sarja', do recruta 23 (ANYRIO, 1992, p. 63-64).

Ao finalizar este tópico, conclui-se que o Rádio, de modo geral, foi determinante na vida de Chico Anyrio. Foram muitas as experiências em diversas emissoras entre idas e vindas. Mesmo quando ele tentava evitar ou quando se via demitido de alguma emissora, quando pensava que não mais atuaria como radialista, ou quando se pôs a se preparar para o estudo do direito, contudo, a sua volta ao meio radiofônico era inevitável, era compelido por uma força inexplicável que o atraía para voos cada vez maiores naquela que foi considerada a era de ouro do rádio brasileiro.

É importante salientar que a maioria das atuações de Chico Anyrio foram no campo do humor e da comicidade. Sempre desempenhava papéis de imitações cômicas e interpretava, escrevia ou até mesmo dirigia peças de humor, algo assim, identitário de Chico, a sua marca registrada. Obviamente, não se esquecendo de sua múltipla capacidade de criação, como comentarista esportivo, pintor, escritor, dentre outros. Muitos de seus personagens mesmo da televisão que surgiu depois, foram criados nessa rica passagem pelo rádio.

A TELEVISÃO

Ainda com um pé no rádio, Chico já vinha se aproximando do mundo da imagem. Escrevia roteiros para filmes da Atlântida, sobretudo para as chanchadas. "A chanchada foi, sem sombra de dúvida, o único formato realmente nosso de fazer cinema. Ninguém no mundo fazia aquele tipo de filme: com uma estória romântica como 'pano de fundo' e a comédia em destaque (...)". (ANYRIO, 1992, p. 72). Chico registra que os jornais da época anunciavam com deboche o surgimento de mais uma chanchada da Atlântida, porém, segundo ele, o povo amava esse deboche e lotava as salas de cinema: "Era gol garantido".

Afirma que escreveu roteiro, argumento ou diálogo para dezoito chanchadas, muitos desses trabalhos juntamente com Haroldo Barbosa, por quem nutria grande amizade. E foi pelas mãos desse amigo, Haroldo Barbosa, que chegou à TV. Haroldo escalou Chico para fazer um papel no programa "Aí vem a dona Isaura", que tinha como intérprete Ema D'Ávila, na TV Rio. Chico ficou com o papel de um tio nordestino de Isaura, acumulando, desta forma, dois empregos, esse novo na televisão e ainda se mantinha na Rádio Mayrink Veiga. Foi a partir daí que Chico Anyrio percebeu a força no novo veículo e afirma ter sentido a queda de audiência do rádio:

A televisão começava a dominar o rádio. Isso me dava uma pequena dor por dentro, porque o rádio sempre foi para mim uma escola da maior importância. Foi no rádio

que eu aprendi, que me criei. Não me trazia nenhuma felicidade esse nocaute que a televisão se preparava para impor ao rádio e muito me desagradou o rádio ter jogado a toalha, entregado a luta” (ANYSIO, 1992, p. 78).

Foi no ano de 1957 que Chico, então com 26 anos, entrou para a televisão, como já foi dito, pelas mãos de Haroldo Barbosa que escrevia para a TV Rio. Anysio relembra que naquele ano aconteceram coisas inesquecíveis em sua vida. Comprou sua primeira casa, na Ilha do Governador, nasceu Lug, o seu primeiro filho, “e em 57, estreei na televisão” (ANYSIO, 1992, p. 77).

Com a conquista do espaço popular pela televisão, muitos artistas do rádio foram migrando para o novo meio. Foi nesse período, na TV Rio, que Chico teve seu contato mais criativo com os demais profissionais do humor, no novo veículo. Após a TV Rio, ele ainda passaria na Excelsior, voltaria para a TV Rio após uma discussão com Carlos Manga, de onde foi para a Record de São Paulo e por fim para a TV Globo onde ficou por mais de 30 anos como funcionário.

Dessa trajetória na TV, Chico Anysio se lembra com muito carinho de alguns profissionais por acreditar que eles participaram ativamente de sua formação profissional, a maioria desde o rádio: Haroldo Barbosa, Carlos Manga, Max Nunes, Péricles do Amaral, Grande Othelo, Zé Trindade, Dercy Gonçalves, Manoel da Nóbrega, Ronald Golias, Maria Tereza, Murilo Amorim Correia, Renato Corte Real, Moacyr Franco, Jorge Loredó, Antônio Carlos, Aloysio Silva Araújo, Vagareza, Wilton Franco, Antônio Maria, Mário Lúcio Vaz, José Vasconcellos, Luiz Carlos Barreto, Arnaud Rodrigues, Walter D’Ávila, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Daniel Filho, Jô Soares, Renato Aragão e tantos outros.

A alguns, especialmente, Chico diz dever mais. José Vasconcellos, um humorista consagrado por suas imitações e quem o inspirou no início de sua carreira; Grande Othelo foi outro professor e amigo. Eles trabalharam juntos no rádio e também nas chanchadas; Na lista de ícones que ajudaram Chico está Carlos Manga, a quem ele atribui um talento absoluto como diretor e a didática necessária para indicar caminhos aos atores nos estúdios ou nos sets de filmagem com firmeza e segurança; Também não se pode deixar de registrar a admiração dele por Antônio Maria, a quem acredita ser o autor mais original que já escreveu humor no país. Credita ao escritor a criação de alguns dos melhores textos, mais brilhantes e inteligentes que teve o privilégio de ler; Chico diz que quando começou na Mayrink Veiga era o texto de Maria que procurava imitar. Após ser deixado pela mulher, Maria, passou a beber mais que o normal e a escrever crônicas, entre elas uma das melhores na opinião de Chico, ‘Brasileiro, profissão: esperança’.

Anysio registra que na madrugada do dia 15 de outubro de 1964, Antônio Maria parou na porta do restaurante *Le Rond Point* para trocar um cheque e teve um infarto fulminante, nem chegou a pegar o dinheiro. “Morria

ali uma glória da arte popular do Brasil” diz Chico (ANYLIO, 1992, p. 95); Haroldo Barbosa de certa forma foi além de amigo um “avalista” de Francisco ao levá-lo para a Mayrink Veiga.

Para o jovem cearense, Haroldo foi o primeiro a acreditar em seu trabalho como autor de textos humorísticos e como ator. Ele chamava Chico de garoto e ensinava: “... quando há um cômico em cena, tudo que ele disser tem de ser engraçado. Se não der para ter graça, ele tem que falar de um modo diferente do comum. O cômico é especial. Não use, nas falas de um cômico, uma linguagem neutra. Se não tiver num dia bom e a graça vier com dificuldade, procure, no mínimo, ser inteligente. Dez piadas ótimas não reabilitam uma bobagem” (ANYLIO, 1992, p. 128);

Outra personalidade reverenciada na biografia de Chico é José Bonifácio Sobrinho, o Boni, ex-diretor da TV Globo, de quem Anylio afirma: “Não existe, no mundo inteiro, ninguém que entenda de televisão mais que o Boni. A rapidez de raciocínio, o faro do sucesso, a mão de comando, a justiça das decisões, a imparcialidade, o talento, a palavra certa na hora exata, tudo nele funciona como um Rolex” (ANYLIO, 1992, p. 104);

Na mesma turma estava Walter Clark, a quem Anylio o chama de o melhor diretor comercial de TV que já conheceu. Segundo ele, ninguém vendia mais e melhor do que ele uma programação. Foi Clark que vendeu o primeiro projeto de Chico na TV Rio e depois o incentivou a produzir mais; Outro diretor de TV a quem o humorista credita parte de sua carreira é Daniel Filho, com quem trabalhou na TV Rio, Excelsior e na Globo. Segundo Chico, ele sempre deu palpite mais do que certos nos programas onde trabalharam juntos; Entre os nomes gravados na memória do humorista está o da atriz Dercy Gonçalves que descreve como a “maior artista cômica do mundo” e a pessoa por quem nutre grande respeito.

Todas estas pessoas e outras tantas passaram pela vida de Francisco Anylio enriquecendo sua carreira com a criação de papéis em programas, dicas de como atuar, de como escrever, de como dirigir. Chico relembra o romantismo da forma como era feita a programação de TV, de forma improvisada, sem tantos recursos, porém, tudo funcionava. Hoje tudo é mais fácil, diz ele, há mais profissionais, melhores condições de trabalho.

Embora tenha sido o rádio o veículo pelo qual Chico Anylio se introduziu no mundo artístico, porém, foi na televisão que ele se tornou um ator conhecido nacionalmente. Foi o rádio a sua grande escola e de onde veio boa parte de seus personagens, mas, foi a televisão que deu a visibilidade dimensional do seu trabalho e o popularizou como um grande humorista brasileiro na década de 80, no período da redemocratização do país. E é nesse viés que concentramos a nossa pesquisa. A crítica social e política do humor de Chico Anylio na televisão.

Anylio lembra que naquele tempo não havia essa coisa de exclusividade e os artistas atuavam em mais de uma emissora. “Mesmo

estando na TV Rio, pude aceitar o convite do Maurício Sherman para participar dos Espetáculos Tonelux na TV Tupi. Na Tupi eu lancei dois tipos: Santelmo e Urubulino, além do Dr. Madeira” (ANYSIO, 1992, p. 77). Outra participação de Anysio foi no Noite de Gala, de Abrahão Medina na TV Rio. “Eu escrevia ali alguns quadros. A parte de humor do programa estava entregue a mim” (ANYSIO, 1992, p. 78). Chico entrou com muita disposição na TV e foi absorvendo espaços. Lançou no Noite de Gala o personagem prof. Lourenço que descaradamente protegia uma aluna gostosa. Criou também o ‘Seu obturado’ com Walter D’Ávila e Renato Consorte, que fez muito sucesso no Noite de Gala, programa que estreou o repórter Flávio Cavalcanti. Lá ele criou cinco personagens.

A essa altura, se acirrava a briga pela audiência. A empresa Ibope já havia sido criada para medir a audiência das emissoras. A TV Tupi comandava o Ibope, mas, de acordo com Chico, a TV Rio arregaçou as mangas e partiu para a briga. O seu diretor comercial era um jovem, quase menino, de valor sem tamanho: Walter Clark. O diretor artístico, um experiente profissional também oriundo do rádio e que acreditava em primeiro lugar no humor: Péricles do Amaral. “Fizemos uma reunião os três e eu sugeri que a TV Rio fizesse sua programação semelhante á da Mayrink Veiga: uma base firme e concreta no humor. Quem quiser divertimento real, quem quiser rir, liga na TV Rio” (ANYSIO, 1992, p. 79).

O já famoso artista de televisão informa que não houve titubeio, pois, esta era igualmente a opinião do Walter e do Péricles. Cita ainda uma frase dita por Clark que considera de grande importância, ‘inventem os programas que eu os vendo todos’. Chico ressalta que ninguém vendia os programas melhor e mais do que Walter Clark. Na avaliação de Anysio a TV Rio nasceu depois dessa decisão. E, com esse fortalecimento da TV, ocorreu o falecimento do teatro de revista. A TV Rio contratou todos os atores e atrizes do chamado teatro rebolado para compor seu elenco. “O teatro não podia competir com a televisão em matéria de salários e, com o peito apertado, ajudei a fechar a tampa do caixão” (ANYSIO, 1992, p. 79).

O humor estava de ‘vento em popa’, foi se tornando o carro chefe da programação das emissoras de TV que, por sua vez, vinha consolidando seu espaço nos lares dos brasileiros.

Foi uma época deslumbrante para o humor. Tudo deu certo na TV Rio. Noites Cariocas tinha índices do Ibope acima de sessenta pontos percentuais e oitenta por cento dos personagens conseguiram sucesso total. A nata do humor brasileiro fazia parte do elenco da TV Rio, porque além dos humoristas cariocas (a maioria) ainda contávamos com o que havia de melhor em São Paulo, como Maria Tereza, Murilo Amorim Correia, Renato Corte Real e toda a Praça da Alegria, comandada pelo talento, elegância e simpatia de Manoel da Nóbrega. A Praça

cobria as noites das terças-feiras, fazendo explodir este fenômeno que Ronald Golias e lançava no mundo do riso Moacyr Franco. (...) Completavam a terça-feira outros dois programas: *Milhões de Napoleões*, escrito por mim, para o elenco da casa, estrelado por Nancy Wanderley; e *Rio, Te Adoro*, versão carioca do São Paulo, Num Te Aguento, do Aloysio Silva Araújo, criador do *Recruta 23*" (ANYSIO, 1992, p. 79-80).

Chico registra que a competição era praticamente interna, pois, a supremacia da TV Rio era inquestionável. Porém, a TV Tupi tinha dois programas escritos por Max Nunes, que Chico o considerava como monstro sagrado do humor: *A boate do Ali Babá* e *Em Casa de Família de Todo o Respeito*, esses dois programas primorosos de Nunes eram uma 'pedra no sapato' dos concorrentes. Contudo, a TV Rio continuava na dianteira da audiência com seus programas de humor: *Folias das Mercearias*, Domingo Alegre, *Romeu e Julieta*, com Zé Trindade e Nancy Wanderley. A Atlântida entrava em queda, certamente pelos custos elevados de produção dos filmes.

Foi nesse momento que Chico propõe a Péricles do Amaral e Walter Clark a contratação de um diretor de cinema para comandar um programa aos sábados: Carlos Manga. De acordo com Chico, ele relutou um pouco, pois, preferia cinema, mas acabou por aceitar e foi dirigir, na TV Rio, o programa *O Riso É o Limite*, em contraponto ao grande sucesso da TV naquele ano, *O Céu É o Limite*, feito em São Paulo pelo Aurélio Campos, e no Rio pelo Jota Silvestre. Com a chegada do Manga acirrou-se ainda mais a competição interna dos produtores e apresentadores da casa.

O *Riso É o Limite* tinha como redator principal Aloysio Silva Araújo e fizemos ali uma competição incrível. Noites Cariocas e o *Riso É o Limite* jogavam semanalmente um Fla-Flu, um Grenal, um Cruzeiro e Atlético. Era uma briga de cachorro grande. Os índices oscilavam acima de 85 pontos. Lembro de uma semana em que um deu 91 pontos e o outro, 93. Sempre com vantagem para O *Riso É o Limite*. O meu *Noites Cariocas* não venceu uma vez, mas isso não me entristecia. Eu trouxera o Manga para a TV Rio e participara da criação do *Riso*. Além do mais, sempre torci, como torço até hoje, pelo sucesso dos programas de humor. O humor é a minha praia" (ANYSIO, 1992, p. 83).

Chico afirma que um fato impactante na época foi a ida de Manoel da Nóbrega para a TV Tupi. Com ele, naturalmente, seguiu todo o elenco da *Praça da Alegria*, incluindo o talentoso Ronald Golias. A pedido de Walter Clark coube a Chico Anysio, convencer Moacyr Franco a permanecer na TV

Rio.

Chico conta que o convidou para um passeio em seu Aero-Willys e saiu rodando pela praia, fez o trajeto Leme-Leblon umas dez vezes, conta. Moacyr se mantinha fiel ao 'Seu' Manoel. Fizeram uma proposta salarial dez vezes maior do que ele receberia lá na Tupi. Moa, como é conhecido, disse que só aceitaria se houvesse aquiescência do 'Seu' Nóbrega. Levaram ao conhecimento dele e Manoel da Nóbrega de maneira muito justa o liberou para continuar na TV Rio. Foi aí que o Moa teve a oportunidade de se desenvolver também como cantor, além de bom comediante que era. Sua célebre marchinha vencera o carnaval daquele ano:

*Ei, você aí,
Me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí.
Não vai dar?
Não vai dar não?
Você vai ver a grande confusão
Que eu vou fazer
Bebendo até cair.
Me dá, me dá, me dá...
Me dá um dinheiro aí.
(ANYSIO, 1992, p. 84).*

A TV Rio lançou um programa estrelado por Moacyr Franco com o título *Suave é a Noite* que jogou Moacyr ao topo do sucesso e o *Show Doçura* bateu a *Praça da Alegria*, sempre. Anysio conta que com esse feito a TV Rio continuava em alta e buscava alguém que suprisse a falta do Golias. Chico buscou no teatro o Vagareza. Ele estreou no *Milhões de Napoleões* e foi um estrondoso fracasso. Murilo Nery, da direção da emissora, disse: 'esse não, Chico, é um chato'. Duas semanas depois Murilo já pensava diferente. Vagareza já era simplesmente o maior sucesso da televisão brasileira.

Anysio comenta que Vagareza passou a fazer, na 'Escolinha do Professor Raymundo', quadro que encerrava o *Noites Cariocas*, o aluno embromador (Aristides Barlavento), quadro similar ao que o Rogério Cardoso (Rolando Lero) representava na Escolinha moderna.

Quando Carlos Manga deparou-se com a primeira máquina de videoteipe, considerou que estava diante de uma locomotiva que inovaria todo o processo televisivo. Chico lembra de que Manga ficou encantado, poder-se-ia gravar tudo e editar o material. Eram os recursos que ele conhecia no cinema que estavam chegando à televisão. Manga visivelmente entusiasmado procurou Chico com uma proposta de um programa totalmente inovador, com diversos personagens.

Manga contou-me das possibilidades da máquina e eu vi abrir-se ali a chance de realizar definitivamente o meu sonho. A partir da impossibilidade de ser engraçado como o Oscarito, o Costinha ou o Golias e não conseguir o estágio de um Walter D'Ávila ou Brandão Filho, eu resolvera criar a minha estrada: eu serei aquele que faz vários. Já representava o Santelmo, o Urubulino, o Soldado Grã-fino, o Dr. Madeira, o 'Só tem tantã', com o Castro Barbosa, o professor Raymundo. A ideia do Manga era juntar todos os meus personagens num programa só. Uma coisa inédita no mundo. Eu falaria comigo, passaria por mim, etc. Pércles do Amaral foi contra: 'esse programa te liquida em dois meses. Dentro de sessenta dias ninguém mais de aguenta. É o fim de sua carreira. Esse programa é um verdadeiro suicídio' (ANYRIO, 1992, p. 87).

Chico teve de enfrentar um bom desafio, já que a sua ideia e de Carlos Manga não foi aprovada pelo diretor artístico, mesmo sendo aprovada por Walter Clark. Segundo ele, tiveram que se unir e criar uma produtora independente, a empresa Zoom, para produzirem o programa idealizado. O nome do programa seria Francisco Anyrio Show. Foi aí que o Manga o convenceu de que Chico Anyrio Show soava melhor e ele passou, então, a ser o Chico, conforme foi comentado no início deste capítulo. Com o prestígio do Manga, foi conseguido o estúdio sem ônus para gravação do programa piloto, e o elenco também aceitou gravar sem custo.

Concordaram que programa seria ambientado e a cada semana seria gravado em local diferente. O primeiro ocorreria em um shopping center, em uma loja de departamentos. Haroldo Barbosa, Antônio Maria, Roberto Silveira e Sérgio Porto foram corredadores. Além dos personagens existentes outros teriam que ser criados. Chico lembra que remexeu o seu arquivo e de lá tirou alguns personagens que haviam sido desprezados pelos diretores. Achou o coronel João Pessoa, um tipo que o Rafael de Carvalho não tinha gostado. Rebatizou-o com o nome de coronel Limoeiro. Ventania, um tipo que o Antônio Carlos tinha recusado, ganhou o nome de Quem-Quem e recebeu voz fanhosa e o emprego de garçom. O Valentão, um nordestino briguento e mal-humorado, também dispensado pelo Rafael, passou a se chamar Bim-Bim e a ele incorporou um afilhado chamado Fafau e vivido pelo Iran Lima. Sérgio Porto criou para o Chico, um personagem curioso, um cientista português chamado Robespierre d'Almeida e Beira Baixa. "Na redação final percebi que um tipo sozinho tinha vida curta. Sempre era melhor se ele pertencesse a um 'núcleo'. Assim juntei ao coronel Limoeiro a mulher dele que se chamaria Adalgisa" (ANYRIO, 1992, p. 88).

Na realidade Chico acabou buscando um nome mais comum para a mulher de Limoeiro. Pensou em Terezinha, mas, quando estava à máquina

escrevendo o roteiro, viu entrar a atriz Maria Tereza e disse a ela: “vou botar o seu nome num personagem”, e foi assim que a mulher do coronel Limoeiro ficou com o nome de Maria Tereza. Chico garante que não tinha nenhuma intenção de satirizar a então primeira dama do país, dona Maria Tereza Goulart.

Por várias vezes Anysio em seu livro de memórias frisa que não era bom de datas. Portanto, informa que o Chico Anysio Show entrou na programação da TV Rio e da TV Record aos domingos, às 20:30h, mas não diz a data. “Foi uma verdadeira revolução. (...) O próprio Péricles do Amaral, que previra minha ‘morte’ em dois meses, mudou de ideia e passou para o time dos elogiavam o programa” (ANYSIO, 1992, p. 89). Chico menciona com entusiasmo o sucesso do seu *Chico Anysio Show*. “Tudo dava certo. Havia um avião do Rio para Brasília que saía às oito da noite. Por pedido dos deputados, o voo foi transferido para as dez horas. Ninguém queria perder o programa. Muitos cinemas cancelaram as sessões das oito aos domingos por falta de público” (ANYSIO, 1992, p. 90).

Ele comenta que os bordões dos personagens eram repetidos no país inteiro. Ainda não havia a rede de televisão, então, as fitas seguiam do Rio para o nordeste e de São Paulo para o centro e o sul do país. O dia do programa variava, dependendo da cidade, mas a recepção era a mesma. Chico começou, então, a aumentar o número de personagens para evitar monotonia. Haroldo Barbosa criou o Zé Tamborim, um sambista que tinha como parceiro um malandro interpretado magnificamente pelo Ary Leite, ator lançado pelo próprio Chico na *Escolinha do Professor Raymundo* no papel de Caqui, um gago. Roberto Silveira criou o Juventino, marido de uma mulher feia e apaixonado pela empregada, cujo bordão era gritar para a mulher: ‘senta aí’. Esse personagem foi revivido com sucesso por Chico como o Nazareno.

Chico Anysio, nessa fase de muitas criações, para atender ao interesse do público continuou suas façanhas. Criou a Dona Dedé, uma doméstica velhinha que possuía um macaco chamado Azevedo e que era capaz de tudo. Um ‘macaco humano’, tudo fruto da imaginação da velhinha, dizia ele.

Até então, eu vivia dentro de aviões. Minha vida era tão ‘voada’ que eu tinha tudo dobrado. Havia sempre uma mala pronta. Trabalhava no Rio às terças-feiras, fazia programas no canal 5 de São Paulo (então TV Paulista) às quartas e quintas, atuava sexta-feira no Rio (Noites Cariocas) e aos sábados em Recife (Noite de Black Tie). Gravava aos domingos. Na segunda-feira, tinha um dia especialíssimo. Era quando eu fazia, na TV Itacolomy, de Belo Horizonte, Banco da Praça. Acho que foi o maior sucesso da minha vida. Íamos todas as segundas para BH: Mara Di Carlo, Jorge Loredó (Zé Bonitinho), Wilton

Franco e eu e, lá, incorporava-se ao nosso grupo uma dupla mineira da maior categoria. Lady Francisco e Mauro Gonçalves, os dois começando suas carreiras (ANYSIO, 1992, p. 91).

O consagrado artista relembra que o programa parava a cidade de Belo Horizonte. Um dia a TV Itacolomy, mesmo sendo a única emissora de BH, resolveu fazer um levantamento do Ibope e confirmou audiência de 98%. O programa ganhou três prêmios Roquete Pinto no ano do seu lançamento: melhor programa de humor, melhor ator e melhor diretor. Ancorado por todo esse sucesso, Chico começou a receber convites para fazer show em todo o Brasil. No início, relutou um pouco, até por timidez, segundo ele, mas, acabou topando o desafio e fez o primeiro de incontáveis shows, afinal, o dinheiro que se ganhava era muito bom. “A televisão é uma vitrine indispensável a quem quer fazer esse tipo de trabalho e eu tinha essa vitrine. Os shows foram de muito sucesso. Fiz shows por esse Brasil inteiro. Atuei em centenas de clubes, cinemas, teatros, circos, campos de futebol e ginásios” (ANYSIO, 1992, p. 92).

Chega o ano de 1964 e o golpe militar muda o rumo da história brasileira, inclusive para os profissionais e veículos de comunicação. O que causou estranheza em Chico foi a omissão da direção e da equipe de jornalismo da TV Rio. Nada foi gravado, nada foi filmado, nada foi documentado. Sua percepção naquele momento era de que a emissora estava a caminho do fim. Sobre isto, falaremos com detalhes mais à frente.

Diante dessas mudanças todas, Chico decidiu sair da TV Rio, mesmo se sentindo machucado por deixar lá o amigo Walter Clark. Recebeu um convite para ir para a TV Excelsior, canal 9 de São Paulo. A Excelsior tinha acabado de ser comprada por Mário Simonsen e o filho dele Walinho Simonsen. Chico aceitou com a condição de que o Manga fosse junto. Contrataram o Manga e mais 45 outros profissionais, deixando, segundo ele, a TV Rio arrasada. Na Excelsior Chico passou a apresentar dois programas por semana: *Chico Anysio Show* e *O Homem e o Riso*.

O humorista registra que nunca conheceu pessoalmente o Mário Simonsen, mas conhecia a capacidade de investimento do grupo. Compravam tudo, por qualquer preço, aliás, não se perguntava o preço de nada. Adquiriram o cinema Astória por telefone, por uma cifra enorme. Foi um período importante que Chico diz que entrou para a Excelsior mais para trazer o Manga do que por ele mesmo, pois, tinha como ganhar dinheiro com os shows e o Manga não teria como continuar na TV Rio que estava em queda livre. Contudo, Chico registra que quando o Manga quebrou um acordo entre eles de não aceitarem cargos de direção na Excelsior, ele saiu. E, Ao sair, acabou voltando para a TV Rio, levando consigo alguns amigos, nomes importantes do humor da Excelsior: João Roberto Kelly, Manoel da Conceição, Cheiroso (Nezinho do Jegue), Mário Tupinambá e Jota Ruy.

A TV Rio estava sem dinheiro, sem um grande elenco, mas havia um diferencial, comenta com entusiasmo, um novo diretor de programação: um jovem chamado José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Repetimos aqui o comentário de Chico sobre o Boni: “Não existe, no mundo inteiro, ninguém que entenda de televisão mais que o Boni. A rapidez de raciocínio, o faro do sucesso, a mão de comando, a justiça das decisões, a imparcialidade, o talento, a palavra certa na hora exata, tudo nele funciona como um Rolex” (ANYRIO, 1992, p. 104).

A volta de Chico à TV Rio foi muito improdutivo. Tudo que ele tentou, segundo ele, dava em nada. “Chico Anyrio Show estreou numa quinta feira. A Excelsior botou o Times Square em cima de mim e acabou comigo. (...) O domínio da Excelsior, muito justamente, era avassalador. Tudo lá dava certo. Nada aqui servia” (ANYRIO, 1992, p. 104-105). De acordo com Chico, a Excelsior reinava absoluta naquele momento. Nem a TV Rio, nem a TV Tupi chegavam a fazer cócegas na Excelsior. “O Brasil ligava na Excelsior e adeus”, comentou. Como as coisas não se encaixavam na TV Rio, Chico acabou sendo convencido por Manga a voltar para a Excelsior.

Passou a participar do programa Times Square. O Haroldo Barbosa escreveu a cena da estreia. Era o coronel Limoeiro, um de seus personagens já famosos, conversando com Dercy Gonçalves. “Foi a única vez que contracenei com a Dercy e isso me aumentou demais a alegria de estar na Excelsior. A Dercy não é apenas a maior artista cômica do mundo, mas também uma pessoa a quem eu muito devo” (ANYRIO, 1992, p. 106).

Chico destaca que dessa vez ficou em São Paulo por quase dois anos. Tornou-se também comentarista esportivo fixo na Excelsior, compondo a equipe do locutor Geraldo José de Almeida, além dos programas de humor. Para ele, Geraldo José foi um dos maiores locutores esportivos de todos os tempos. Em seguida, de acordo com Chico, a TV Excelsior começou a se desintegrar. Começou a faltar dinheiro e o seu programa foi suspenso. Nesse ínterim, recebeu um telefonema do Dr. João Calmon dos Associados. Ele propôs a Chico assumir, na TV Tupi do Rio, o comando do Telecentro, uma central de shows, com o objetivo de bater a TV Record de São Paulo. “A Record já começava a dominar a situação com O Fino da Bossa, Esta Noite Se Improvisa, Bossaudade, É uma Graça Mora e Família Trapo. Faziam programas de duas horas, duas horas e meia, de duração e o povo estava adorando aquela novidade” (ANYRIO, 1992, p. 111).

Chico relembra que aceitou, mas não se ajustou bem no comando do Telecentro. Para ele os Associados tinham uma gestão um tanto complicada. Pertenciam a mais de vinte donos e a coisa era confusa. Houve uma época, diz Anyrio, que os Associados possuíam a TV mais vista, a rádio mais ouvida e o jornal mais lido de todas as capitais do Brasil e ainda assim não deram certo. Foi aí que ele sugeriu deixar o Telecentro e ficar apenas como apresentador de seus programas e indicou para o comando do Telecentro, o Boni. Foi feito de tudo, mas a Record continuou subindo e superando a Tupi.

Mesmo se considerando ruim de datas, Chico acha que isto foi por volta de 1967, o Boni se encheu e foi para a TV Globo. Foi sozinho, pois, não podia levar ninguém. A TV Globo estava começando nesse período e ainda não estava na briga com as demais TVs. A TV Tupi entrou em derrocada. Muitos artistas saíram. O Renato Aragão foi para a Record e outros mais. “Não havia nada mais a ser feito. Tudo lá era tão estranho que o Sr. Lucena, diretor comercial, me passou para a Record. Ele queria se livrar do meu salário e me ofereceu ao Paulinho Machado de Carvalho” (ANYRIO, 1992, p. 114).

A Record não era uma empresa, era uma família, diz Chico. O dono da casa, Dr. Paulo Machado de Carvalho, nunca aparecia por lá. Tomavam conta da Record os três filhos: Paulinho, dirigindo a parte artística, Alfredo, dirigindo o setor comercial, e Tuta, dirigindo a técnica. Mas, a simpatia da Record ganhava tudo. Anyrio comenta que o Brasil achava que a Record era uma coisa hollywoodiana. Que engano, lembra. Eram dois teatros e um estúdiozinho no aeroporto. O telejornal era feito num corredor. Ficava uma pessoa tomando conta e pedindo silêncio, enquanto o jornal ia ao ar. Só que o elenco era um deslumbramento.

Quem não estava na Record não existia, lembra. Porém, Chico considera que a emissora foi um tanto amadora e acabou não indo tão longe, embora tivesse tudo para se concretizar como uma força da televisão brasileira. “Mesmo sendo uma estação do tipo ‘feita em casa’, foi responsável por muita coisa de fundamental importância, como o lançamento da Jovem Guarda, por exemplo. Roberto Carlos ‘nasceu’ na Record, assim como o movimento por ele encabeçado e que se transformou numa febre nacional” (ANYRIO, 1992, p. 115).

A TV Record gozava de boa audiência e tinha bons programas, dentre eles, *Esta Noite Se Improvisa*, que segundo Chico, nenhuma rede de televisão do mundo teve ou terá a oportunidade de colocar no palco o que a Record conseguia: ídolos competindo e sem ganhar cachê. Esse programa lançou Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, MPB4, e muito outros, era um grande sucesso, recorda. De repente, de maneira inexplicável, mudaram totalmente o formato do programa, inserindo um quadro de mímica. Chico afirma ter ficado inconsolável com tal mudança. “A modificação estapafúrdia no formato do *Esta Noite Se Improvisa* foi a foice que abriu a picada por onde começou a caminhada da TV Globo” (ANYRIO, 1992, p. 119).

Com isso, Chico deixou a TV Record e se concentrou em seus shows. Pensou que dessa vez desistiria mesmo de televisão e, assim, passou todo o ano de 1968. Todavia, a TV estava em seu DNA e mais uma vez foi convencido a voltar. Um diretor do Supermercado Disco o convidou para fazer um programa patrocinado por eles para a TV Globo. Aceitou e lá reencontrou o Boni, o Daniel Filho e alguns outros amigos. Entre idas e vindas, segundo ele, permaneceu lá na Globo, por mais de 30 anos. *Chico Especial*, *Chico City*, *Chico Total* e *Escolinha do Professor Raymundo* foram os programas

que consolidaram a presença de Chico Anysio na Globo, não se esquecendo também de suas aparições no programa *Fantástico* aos domingos.

Mais da metade da minha vida de artista foi na Rede Globo. Acredito que hoje não haja vinte artistas mais antigo do que eu na emissora. Fui dos que ajudaram a Globo a chegar ao ponto em que ela está. Há 23 anos meu programa, seja com que nome for, está no ar ininterruptamente, semanalmente, com exceção de 1981, quando ele era mensal. Então, eu comecei a me preocupar com o futuro. Disse um dia e os jornais repetiram várias vezes uma frase: de quem meus netos vão rir? (ANYSIO, 1992, p. 174).

Outros personagens

Os personagens dos programas de Chico Anysio foram surgindo desde suas imitações no rádio, de acordo com as necessidades. Como já foi dito, seus personagens ganharam destaque com a importante ajuda de Carlos Manga, com o advento do videoteipe. O Canaveira, prefeito de Chico City se chamaria Walfrido Cajazeiras, porém, relembra Chico, que o produtor de *O Bem Amado*, Regis Cardoso, pediu para mudar o nome, pois, na novela havia as irmãs Cajazeiras. Canaveira encarna o protótipo do político corrupto; Severino Pandolé, era o homem dos passarinhos; Dr. Aristóbulo, o médico da cidade; Pantaleão, que encerrava o programa contando grandes mentiras, com a conivência de Terta, segurava a audiência; havia também o Pedro Bó, sobrinho de Pantaleão; o Professor Raymundo foi criado desde a rádio Mayrink Veiga, pelo Haroldo Barbosa, para encerrar o programa *A Cidade*.

Chico comenta que Haroldo passou a ele o direito de usar o personagem como quisesse; O Linguinha, criado para as crianças; Azambuja era outro personagem que ganhou o público; a Negra Brechó; o Coalhada; Roberval Taylor; Alberto Roberto; Coronel Lidu, um velho gordo de barbas longas; o Profeta, que dava a sua mensagem sentado em um barco; o Popó; o Gastão; o Nazareno. Chico comenta com satisfação que a Salomé, uma velha chique, foi criada exclusivamente para “dialogar” com o então presidente da República, João Batista Figueiredo; Justo Veríssimo, surgiu de um papo com Agnaldo Timóteo que disse ao Chico que a na Câmara dos Deputados não se encontra oito que pensem no Brasil, e de outra conversa com Alceu Valença que contou de um certo deputado do sertão pernambucano que após a eleição, não permitia que pobre chegasse perto dele. ‘Na campanha vale tudo, depois de eleito, muda tudo, sou pior do que Hitler, não quero pobre perto de mim’; o Bexiga, que surgiu como uma homenagem ao Adoniran Barbosa; Kenny Rocha, um personagem country; Rolando Lero; Seu Peru, e tantos e tantos outros. Chico, com seus colaboradores, se tornou uma usina de produzir personagens, sempre baseados em figuras reais. Esses

personagens ficaram imortalizados no imaginário popular.

Anysio recorda que uma pergunta que sempre fazem a ele é: como é que você faz um personagem? Ele diz que há variações entre ‘como nasce um personagem’ ou ‘de onde você tira seus personagens’. Ao que ele sempre responde: “do mundo”. Diz se inspirar na vida cotidiana das pessoas, nas ruas, nas calçadas, nos campos de futebol, nos estúdios, nas casas que frequenta, nos restaurantes. “O mundo é a minha inspiração”.

Crítica social e política durante o Regime Militar

O golpe militar em 1964 chega com profundas transformações. O novo regime muda o rumo da história brasileira, inclusive para os profissionais e veículos de comunicação. Chico Anysio conta que no dia 1º de abril de 64, por volta de 10h da manhã, quando chegava a pé para o trabalho na TV Rio, deparou com uma barricada no cruzamento da Avenida Copacabana com a rua Francisco Otaviano. Soldados Armados, carros de combate e um clima muito tenso. Ao ser barrado por um dos soldados, perguntou o que estava acontecendo, já que não havia visto ainda notícias naquele dia, e o milico respondeu: Revolução. O país está em Revolução.

Ele relembra que o clima tenso e os militares nas ruas, até onde a vista podia alcançar, comprovava o que o soldado estava dizendo. Pediu para passar, pois, queria chegar à sede da TV Rio, trabalhava lá, argumentou. Só com autorização do tenente, respondeu o soldado.

O tenente me levou até a porta da TV Rio e eu entrei. Naquele primeiro de abril eu comecei a perceber a deterioração da TV Rio. Tudo acontecia ali, defronte à emissora, e o jornalismo não gravava nada, não perguntava, não fuçava, omitia-se, apenas. Eu e o Léo Batista vimos, da janela da TV, o então coronel Montanha tomar sozinho o Forte de Copacabana. Ele inventou um nome: você está contra ou a favor do Fulano? Como, perguntou o soldado. Me dá esse fuzil. E assim foi tomando os fuzis e os revólveres de todos e os jogando para um canto, sempre com a pergunta: você está contra ou a favor do Fulano? Nem Clint Eastwood seria capaz daquela façanha. O general Montanha pode bater no peito e dizer: ‘eu sou o UM do forte’, porque ele tomou o Forte de Copacabana sozinho com sua estratégia brasileira (ANYSIO, 1992, p. 96).

O que causou estranheza em Chico, como já mencionado, foi omissão da direção e da equipe de jornalismo da emissora. Nada foi gravado, nada foi filmado, nada foi documentado. Sua percepção naquele momento era de que a TV Rio estava a caminho do fim. Sentia-se isto nas deliberações, nas

não renovações de contratos importantes, nas diretrizes erradas que eram tomadas. Walter Clark brigava sozinho pela manutenção daquele quase império. “A TV Rio era o circo do país e a lona deste circo já apresentava emendas e, pior, muitos furos. Havia goteiras. Eu tinha sido comunista, depois simpatizante e em 64 era esquerdista. Humor é coisa que se faz na esquerda. Não se faz humor na ‘direita’” (ANYSIO, 1992, p. 97).

Anysio registra que os seus textos eram nacionalistas e que isso, para os ‘homens’ significava ser comunista. Diz que fazia piadas contra os americanos, porque vinham comer de graça em nosso quintal e isto incomodava. Conta que o cunhado dele era secretário de Saúde do governador Carlos Lacerda e telefonou avisando-o de que o nome de Chico estava na lista dos militares e que era melhor ele sumir por uns tempos. Ele agradeceu mas continuou em casa. Certo dia, por volta do dia 20 de abril, chegaram três militares em sua casa, um suboficial e dois soldados. Confirmaram se ele era o Chico Anysio e disseram que vieram convidá-lo para fazer um show nas Agulhas Negras. “Fiz dois shows. Um para os soldados e outro para os cadetes e oficiais. Estavam presentes: o general Garrastazu Médici, comandante da Escola, o general Costa e Silva, ministro da Guerra e o marechal Castelo Branco, presidente da Revolução” (ANYSIO, 1992, p. 97-98).

Chico comenta que fez as mesmas piadas de sempre para que não pensassem que o que ele falava era outra coisa que não nacionalismo. Ele acredita que o seu humor, que considerava de esquerda, tenha divertido muito os militares da alta patente da Revolução. Com isto, acredita que dissipou qualquer dúvida sobre sua posição política e sua coragem.

Eu costumava me definir assim: sou como Jesus: socialista cristão. Hoje vejo que isso é pretensioso, mas não me envergonho de ser um homem de esquerda nem penso que isso seja perigoso. Sou de esquerda e sempre me dei bem assim. Inclusive no futebol, eu jogava com a camisa número dez. Meia esquerda. Hoje a esquerda está acabando, por seu radicalismo, como o comunismo acabou, por seu sectarismo. Meu nacionalismo, no entanto, continua intacto. Eu acredito neste país e acho que meus netos terão orgulho de ser brasileiros. Mas, isto não vem ao caso. O fato é que 1964 começou a mexer com o país e a destruir a minha TV Rio. Isso doía, mas eu já tinha onde ganhar meu dinheiro. Eu estava com meu show em cartaz no teatro Record, em São Paulo. Chamava-se Chico Anysio Só. Fiz um apanhado dos números que apresentava nos clubes e montei um espetáculo de hora e meia acompanhado pelo Manoel da Conceição. As casas lotavam. Tanto quanto a TV Rio se esvaziava (ANYSIO, 1992, p. 98).

Àquela altura, Chico decidiu sair da TV Rio, mesmo se sentindo machucado por deixar lá o amigo Walter Clark e foi para a TV Excelsior, canal 9 de São Paulo.

Depois, conta que deixou a Excelsior pela segunda vez e passou pela TV Tupi do Rio. Anysio entrou para a TV Globo, no finalzinho da década de 60, e lá permaneceu até a sua morte. Teve de lidar com as exigências da censura durante todo o regime militar e estava em pleno sucesso com seus programas na década de 80, quando o país alcançou a sua redemocratização.

Creio que as crianças gostavam do meu trabalho pelo visual de cada tipo, mas não acredito que nenhuma delas entendesse o que era falado, já que meu humor sempre procurou fazer crítica social. Humorista não tem o menor poder para resolver qualquer problema do país, mas tem o dever de denunciar qualquer mazela, todos os erros. Assim, eu sempre trabalhei (ANYSIO, 1992, p. 131).

A crítica humorística de Chico Anysio voltada para as questões políticas do país, utilizando-se de veículo com grande poder de comunicação como a televisão, e em uma emissora que já liderava a audiência, a Rede Globo, alcançavam bons resultados. De acordo com Anysio, o prefeito de Chico City, o Canaveira, por exemplo, que era um ladrão e corrupto, provocou um abaixo-assinado de centenas de prefeitos nordestinos, porque nas suas cidades todos os chamavam de Canaveira.

Por estar no regime militar, a censura exercia forte pressão e mandavam mudar muita coisa já pronta. “O pior é que faziam censura depois de o programa gravado e não no texto. Isso era terrível. Muita coisa tivemos que cortar, muitas cenas tiveram que ser regravadas por imposição dos censores que não admitiam argumentos. Diziam: corta isso. E ‘isso’ tinha que ser cortado” (ANYSIO, 1992, p. 127). Porém, Chico afirma que uma coisa ou outra se conseguia contornar e manter o sentido do texto, dizer o que devia ser dito, mesmo nas entrelinhas. “Tirar do humor o direito da crítica é amputar-lhe os dois braços. Trabalhamos amputados muitos anos, mas realizamos um trabalho bonito e muito simpático” (ANYSIO, 1992, p. 128).

Ainda assim, segundo Anysio, o programa dele foi líder de audiência durante todos os anos em que esteve no ar, em plena ditadura militar, conseguindo tecer suas críticas e se manter em destaque mesmo com tantas restrições impostas pelo governo de exceção.

A narrativa bem elaborada do humor é algo intrínseco para se conseguir sucesso. Chico conta que o Haroldo Barbosa era um gênio da criação e foi uma das pessoas mais importantes em sua vida artística, além de ter sido o seu avalista no início da carreira, quando o levou para a Rádio Mayrink Veiga e conseguiu três programas semanais para ele. Em um dos muitos ensinamentos de Barbosa ao Chico, ele mostrou a importância da

ordem do discurso:

Garoto – era assim que ele me chamava – quando há um cômico em cena, tudo que ele disser tem de ser engraçado. Se não der para ter graça, ele tem que falar de um modo diferente do comum. O cômico é especial. Não use, nas falas de um cômico, uma linguagem neutra. Se não estiver num dia bom e a graça vier com dificuldade, procure, no mínimo, ser inteligente. Dez piadas ótimas não reabilitam uma bobagem (ANYRIO, 1992, p. 128).

Voltando à ditadura, os artistas enfrentavam como podiam a censura e até mesmo as perseguições e exílios sofridos. Chico conta que se sentia um devedor a Caetano Veloso e interveio junto ao governo militar para ajudar na sua absolvição e de Gilberto Gil. “Um dia em Brasília, conversando com o Fernando Augusto, um jornalista e radialista morador na capital, pedi a ele um jeito de falar com o filho do presidente Médici. Eu não tinha entendido nunca a prisão e a expulsão do país do Gil e do Caetano” (ANYRIO, 1992, p. 140).

Chico diz que tudo o que se falara sobre a paródia do Hino Nacional que eles teriam cantado na Sucata era mentira. Duas noites depois, após o show de Chico no teatro, em Brasília, o Fernando trouxe o Sérgio Médici em seu camarim. Chico comenta que trancou a porta e pediu que Sérgio intercedesse junto ao presidente em favor da volta de Caetano e Gil. Argumentou que o que disseram sobre eles era mentira e que esse ato de trazer de volta dois ídolos da música se tornaria uma atitude simpática do governo. Sugeriu que o show da volta dos dois fosse em Brasília. Sérgio se comprometeu em falar com o pai. Pegou o telefone e em 15 dias ligou para o Chico dizendo que a volta dos dois fora liberada, mas o show em Brasília não. Eles, então, voltaram de Londres com suas famílias e fizeram um belo show no Canecão.

Anysio comenta que gravou um show em Nova York e fala dos cuidados por conta da censura aqui no nosso país. “Como o show seria gravado para ir ao ar no Brasil, tive que gravar dois em um. Naquele ano (81) o palavrão já estava liberado no teatro. A censura fechara tanto a parte política que, para compensar, abriu o direito ao palavrão. Já havia muitos no meu show. Mas, não poderia ser exibido na TV” (ANYRIO, 1992, p. 152-153).

Ele conta que decorou novamente um show antigo (sem palavrão nenhum) e o ensaiou, com a parte musical gravada. Foi como se o show tivesse duas partes: a primeira, o show antigo e a segunda, o show atual. Na primeira parte, gravada para a TV, entrou em cena de smoking, e na segunda, só para a plateia do Carnegie Hall, entrou de Jeans, jaqueta e muito palavrão.

A maneira menos traumática, apesar de mais trabalhosa, que Chico encontrou para minimizar o efeito dos censores em seu trabalho. Ir a Brasília com o texto do show antecipadamente e se reunir com os sensores. “Era

desagradável, mas foi o jeito que encontrei”, desabafa. Ele comenta que na realidade fazia uma apresentação antecipada para uma plateia composta de 8 censores. No início era ainda mais difícil, pois, segundo Chico, o show tinha que ser aprovado em cada cidade, de acordo com o humor dos censores de cada localidade. Até que, com tanta reclamação de todos os artistas, veio uma ordem do Dr. Rogério, chefe da censura, em que autorizava uma única revisão, valendo para todo o território nacional.

Sobre isso Chico traz um fato marcante que se deu em Belém no Pará. Ele chegou para apresentar um show e um censor por nome de Anésio, querendo fazer uma graça para a noiva que estava com ele, cortou quatro monólogos da peça. Ele não podia discutir, aliás, ninguém podia discutir, apenas acatar as ordens. Chico, então, se limitou a dizer que sem aqueles monólogos não apresentaria o show, pois era o mesmo show que já havia sido aprovado no Rio e em São Paulo. E mandou avisar a plateia que não haveria o show e informou o motivo. A plateia ficou furiosa. “Liguei para Brasília e comuniquei o acontecido ao Dr. Rogério. Ele demitiu o censor paraense e reforçou a ordem a todos os censores do país. Acabou o ensaio para a censura. Meu prejuízo em Belém valeu muito para a classe” (ANYSIO, 1992, p. 156).

Chico lembra que se encontrou com Dercy Gonçalves que faria um show em Santos na semana seguinte e contou o ocorrido com ele em Belém. Ele comenta que Dercy, então, com estilo desbocado disse: ‘se proibiram o teu show... puta que pariu. A mim, vão prender’.

A Salomé

O surgimento da Salomé era uma forma de crítica política ao regime militar. Chico diz que já fazia esse personagem com o Sherman no *Super Show*, na TV Tupi. Dava um telefonema para um tio imaginário, que se supunha o Tio Sam e contava os acontecimentos da semana. E aproveitava para comentar em forma de piada os acontecimentos do país. Foi baseado nisto que teve a ideia de ter uma mulher ligando para o presidente da República. Teria que ser uma mulher a quem o presidente Figueiredo devesse respeito. “Uma professora”, pensou. Teria de ser do sul, pois Figueiredo tinha ligações com o Rio Grande. Pronto, só faltava o nome. Chico comenta que pensou em Salomé, pelo fato de ter sido a personagem bíblica que pediu a cabeça de São João Batista em uma bandeja. Estava decidido que seria uma velha chique.

A Salomé arrebentou. Foi capa da Manchete, segurou o programa por dois anos e até me levou a fazer um show no Palácio da Alvorada, no jantar de fim de ano do presidente e seus ministros. O engraçado é que o presidente Figueiredo levava a Salomé a sério. Um dia eu gravei um monólogo (Marcos César era quem

escrevia) em que dizia: João, tu dizes que estás com a mão estendida para o povo, mas tu és canhoto, né, guri? Uma semana depois, num discurso em Niterói, o presidente disse: falaram que estendo a mão para o povo mas sou canhoto...Era ele respondendo a Salomé. Numa outra ocasião, por motivo de viagem, gravei dois quadros da Salomé. O primeiro terminava com a Salomé irritadíssima: tu mexestes com as crianças e eu não gosto que mexam com os gurus. Não adianta. Não quero mais conversar contigo...bati o telefone. O presidente ligou para o Dr. Roberto Marinho irritadíssimo: a Salomé bateu o telefone na minha cara. Quem ela pensa que é? Eu sou o presidente da República e não admito que ninguém bata o telefone na minha cara. Dr. Roberto me chamou à sala dele e eu expliquei que já havia gravado o monólogo seguinte, onde me desculpava. Mandeí buscar uma fita e mostrei para ele o monólogo que começava assim: João, eu bati o telefone na tua cara e estou arrependida. Tu me desculpa, guri, mas é que...A Salomé foi uma grande vitória. Eu sabia que era um personagem de dias contados. Ela só existiria enquanto o presidente Figueiredo estivesse no comando. A Salomé era dele, somente com ele tinha aquela 'voz de comando', já que não fora professora de nenhum outro e com ninguém mais podia tomar tanta liberdade (ANYRIO, 1992, p. 166-167).

Francisco Anyrio relata esse acontecimento com muito orgulho da sua Salomé. De acordo com ele, o show do Palácio da Alvorada foi beleza. Elizeth Cardoso cantou lindamente, depois da cena da Salomé falando ao presidente. Ninguém ficou ofendido com as brincadeiras contidas no excelente texto do Marcos César e depois do show, Chico registra que participou do jantar de fim de ano com o Presidente. "Era o recibo definitivo da abertura, a comprovação de que não havia mais aquele cerceamento miserável à criação. O Brasil começava, mesmo, a entrar numa nova fase" (ANYRIO, 1992, p. 167).

Semioticamente, Chico traz uma boa reflexão. Ele afirma que gosta das cenas que ficam prontas de primeira. Pois, a repetição das cenas o enlouquece. "Sempre digo quando tem de repetir uma cena: não tem segundo prato com o gosto do primeiro. A comédia tem este problema. A cena vai piorando a cada repetição. (...) Muitas vezes, se muito repetida, é provável que ela até perca a graça" (ANYRIO, 1992, p. 151).

Minha profissão é curiosa: a gente vai aprendendo, vai sabendo, errando, tentando, acertando e, quando pensa que já sabe tudo, verifica que não sabe nada, Os caminhos do humor são especiais. A estrada por onde se anda em determinados momentos tem a perfeição

de uma autoestrada alemã e, depois de uma curva, transforma-se num caminho cheio de buracos e valas (ANYSIO, 1992, p. 168).

Nos anos 90, com a saída do Boni e a entrada de Marluce Dias na direção da TV Globo, Chico foi colocado no ostracismo e foi aos poucos retirado do ar. Mas ele assegurava que o povo, a quem ele dirigia seus programas, continuava a prestigiá-lo. No encerramento de suas memórias se auto define em poucas palavras: *sou o que sou: palmeirense, vascaíno, ariano, cearense, maranguapense, tímido, razoável pintor, bom ator, mau perdedor, humorista, poeta, letrista, romancista, bom contador de histórias, bom filho, bom pai, irmão regular, bom sujeito, peemedebista, cardíaco, trabalhador, ótimo profissional, péssimo amigo, telespectador assíduo, amante de todos os esportes, comentarista da Rádio Tupi, reconhecido aos muitos que me ajudaram, sem rancor, melhor ex-marido do que marido, enfim...sou Francisco.*

Chico Anyzio faleceu no dia 23 de março de 2012, na cidade do Rio de Janeiro, local que escolheu como sua cidade de coração, na qual residiu por muitas décadas, constituiu sua família e viu seu talento brilhar no mundo artístico, sobretudo no rádio e na televisão.

BREVE PERCURSO HISTÓRICO DO HUMOR

Para entender um pouco da trajetória do humor, resgata-se, neste capítulo, algumas reflexões presentes em *Uma história cultural do humor* (2000), organizado por Jan Bremmer e Herman Roodenburg. Tanto os organizadores, como os demais colaboradores da obra, enfocaram o percurso do humor em seus desdobramentos, ao longo da história, desde a poética de Aristóteles até períodos mais recentes, sobretudo os momentos críticos, quando eram proibidas as manifestações do riso, em toda a Europa, passando-se por severas restrições religiosas.

O referido compêndio estuda o humor como uma chave para a compreensão de culturas, religiões, grupos sociais e profissionais. De acordo com os destaques das orelhas do livro, os autores dos onze ensaios que compõe esse volume se remetem a filósofos e oradores, doutores da Igreja e manuais de civilidade, pinturas e livros de piadas, registros e diários parlamentares.

Assim, Jan Bremmer, professor de história da religião da Universidade de Groningen, estuda o humor na Grécia antiga; Fritz Graf, professor de religiões mediterrâneas da Universidade de Basel, analisa

Cícero e Platão no riso romano; e Jacques Le Goff, diretor da École des Hautes Études en Sciences Sociales, o riso na Idade Média. O professor emérito do Instituto de História Geral da Academia de Ciências de Moscou, Aaron Gurevich discute a Teoria do Carnaval de Bakhtin; Peter Burke, professor de história cultural de Cambridge, vê o humor na Itália, Johan Verberckmoes, da Universidade de Louvain, vê o humor na Holanda espanhola e Herman Roodenburg, pesquisador de história da cultura da Real Academia de ciências e Artes, de Amsterdam, observa o humor na Holanda do século XVII. Dereck Brewer, professor emérito de Inglês de Cambridge, pesquisa o humor na Inglaterra entre os séculos XVI e XVII; Antoine de Baecque, professor de história na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, mostra a hilariedade da Assembleia Constitucional Francesa de 1789 a 1791; e Mary Lee Townsend, professora de história na Universidade de Tulsa, observa o humor na esfera pública na Alemanha do século XIX. Finalmente, Henk Driessen, da Universidade de Nijmegen, apresenta uma reflexão antropológica sobre o humor e o riso.

A análise histórica, cultural, social, política e antropológica do humor, feita por esses autores, perpassa a Grécia antiga, o Império Romano, pelas estratégias dos comediantes na Inglaterra, na Holanda, incluindo-se a cidade de Haia, também na Alemanha, e, com destaque, durante o período sensível da Revolução Francesa, de 1789 a 1791, nas bem humoradas sessões da Assembleia Nacional Constituinte em Paris. Bremmer (2000) afirma que para os gregos “o humor podia ser perigoso, e seu lugar na cultura tinha de ser limitado a ocasiões estritamente definidas. Os gregos sabiam muito bem que o riso poderia conter um lado muito desagradável” (BREMNER, 2000, p. 30).

Pode-se inferir que o riso e o humor foram se ampliando com a própria evolução humana, pois mesmo sofrendo restrições das sociedades e da religião, inclusive do cristianismo nascente, foram encontrando seus espaços como crítica social ganhando o agrado geral da população, por ser um sentimento inerente ao ser humano, portanto, inevitavelmente, crescer-se-ia independentemente das restrições sofridas.

Bremmer nos recorda que o humor era tido como incômodo desde a Grécia antiga. Retrata as dificuldades enfrentadas por esse sentimento tão intrincado da pessoa humana já na antiguidade e que por muito tempo perduraria a tentativa de se evitar tais manifestações. Naquela altura, a Grécia que tinha como costume permitir a presença dos Bufões nos eventos sociais e jantares nas casas dos nobres, para contar piadas e provocar o riso com deboches sobre alguma pessoa conhecida ou com os próprios do recinto, já começara a oferecer resistência a essas práticas de bufonarias. Bremmer comenta que Platão chegou a querer abolir completamente a comédia e deixar a bufonaria para escravos ou empregados estrangeiros, pois os nobres consomem a tragédia e não a comédia.

De fato, tanto Platão como Aristóteles, os principais filósofos do século IV a.C, opuseram-se ao humor grosseiro e à obscenidade, acentuando a necessidade do riso contido, inofensivo. Em a República (388), Platão declara que os guardiães do Estado ideal são proibidos de se entregar ao riso porque o riso exagerado é normalmente seguido de uma reação violenta (BREMNER, 2000, p. 39).

Para Bremmer o humor deve provocar o riso, porém, nem todo riso é fruto do humor, demonstrando assim a diferença entre o riso e o humor. E, de acordo com suas observações, “o riso era considerado ameaçador e, realmente, os etologistas afirmavam que o riso começava numa exibição agressiva dos dentes. Por outro lado, o humor e o riso correspondente também podem ser muito libertadores” (BREMNER, 2000, p. 15).

Ele afirma que algumas tribos riem facilmente, enquanto que outras são austeras e tristonhas. Para ele, variação cultural e social semelhante pode

ser notada na história da Europa: “os antigos anglo-saxões achavam normal rolar no chão de tanto rir, mas o homem moderno exprime o reconhecimento do humor com um civilizado risinho entre os dentes” (BREMNER, 2000, p. 16).

Bremner defende também que foi na Antiguidade que o humor foi estudado, pela primeira vez, de forma sistemática. Mas, infelizmente, pela truculência com que o assunto era tratado, não é possível acompanhar as teorias antigas de humor de modo satisfatório, já que o segundo livro da “Poética de Aristóteles, dedicado à comédia, se perdera para sempre – tema brilhantemente explorado em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco – assim como sobre a Comédia e sobre o absurdo (fragmentos 709 -10), de seu discípulo Teofrasto” (BREMNER, 2000, p. 17).

Bremner comenta sobre outra fonte de oposição ao humor e ao riso. Segundo ele, o primeiro grupo conhecido por opor-se ao riso foram os pitagóricos. Assegura que por volta de 530 a.C, Pitágoras deixou a ilha de Samos, na Grécia e se mudou para Cróton, no sul da Itália, onde fundou um movimento baseado em inúmeras prescrições ascéticas, ou seja, firmado na austeridade, refeedas dos prazeres mundanos. “Os seguidores de Pitágoras foram ridicularizados pela comédia ateniense por suas tristes expressões faciais” (BREMNER, 2000, p. 42).

E assim, perdurou por muito tempo esse conflito entre a necessidade das pessoas de se distraírem pelo humor e o riso; e o moralismo da época. Porém, no Império Romano o enfoque já era mais favorável para o humor. Cícero procurava encontrar meios de equilibrar a comédia com o meio social e cultural da época.

Fritz Graf (2000), um dos ensaístas de *Uma história cultural do humor*, enfoca, dentro da cultura italiana, o posicionamento de Cícero como defensor do humor junto ao povo, pois “os romanos tinham orgulho de seu humor”. Graf defende que para Cícero, o humor na retórica, era considerado como um instrumento de crítica dentro do mesmo grupo social. “Em uma famosa observação, Quintiliano, professor de retórica do final do século I d.C., insiste que foram os romanos que inventaram e cultivaram a sátira literária (embora a relação do humor e a sátira seja algo complicado)” (GRAF, 2000, p. 51). Observemos o que Graf relata abaixo:

Cícero atua em dois planos, do geral para o particular. No primeiro plano, ele esboça os limites gerais do humor: a graça deve se manter distante dos grandes crimes e da grande desgraça – ambos, obviamente, questões sérias, e o orador deve trata-los com seriedade para ser digno de crédito. (...) O segundo plano se concentra em um assunto específico, a aparência corporal `92.237 – 9): ‘Deformidades e anomalias físicas são um grande campo para pilhérias’, diz ele – mas novamente é preciso

ter cuidado para não ir longe demais, caso contrário parecerá um palhaço ou um mímico, *scurra aut mimus*. (...) em suma, nem tudo que é ridículo é engraçado (GRAF, 2000, p. 53).

Contudo, a postura de Cícero era a de que o humor deveria ter regras e não poderia assumir um papel torpe na sociedade, nem criticar deformidades físicas, buscando a diversão sem humilhar pessoas o que é comum no humor e no riso. “A deformidade e a desgraça provêm de um desvio social: a função da graça é corrigir esse desvio – de um modo socialmente aceitável, de acordo com a definição funcional de Cícero” (GRAF, 2000, p. 54).

Dentro dessa perspectiva, o autor comenta que Cícero sempre ressaltava os limites da graça dentro das práticas aceitáveis pela cultura romana. Tais classificações, segundo Cícero, davam-se mais pela praticabilidade romana do que pela teoria ética grega, tentando dessa forma afastar-se da ideia de moralidade da Grécia na cultura de Roma. Graf destaca o humor de Plauto, considerado o primeiro escritor e diretor romano de comédias, com dedicação exclusiva que, de acordo com o autor, Cícero o equiparava com o humor de Aristófanes e à comédia antiga ateniense, o que era, de fato, um elogio.

Então, o que se pode dizer de Plauto e o humor romano? Vimos que Cícero definiu o humor segundo uma função moralista, limitando-se ao longo de frases similares como ‘rimos do que acusa o mau comportamento e o demonstra de maneira não muito ruim’. Plauto teria concordado com a segunda declaração: o humor não pode ser *turpis* (torpe) e evita a linguagem obscena, assim como as piadas sobre sexo (salvo a lasciva *Casina*, mas *Casina* é, sob vários aspectos, uma exceção). Contudo, ele não usa a comédia com o mesmo objetivo com que Cícero ou os satiristas usaram o humor, para acusar e criticar, o que a marca carnavalesca nos faria esperar. Na longa história de sua aceitação, Plauto é admirado não por sua moralidade, mas por seu talento e espirituosidade” (GRAF, 2000, p. 63).

O RISO NA IDADE MÉDIA

Já na idade média, o riso começa a ganhar uma posição de fenômeno social. A sociedade passa a superar a repressão imposta ao humor, tanto pelo poder constituído como pela religião. Jacques Le Goff (2000), também ensaísta em *Uma história cultural do humor*, acredita que a herança de sisudez do Velho Testamento e a ausência de registros no Novo Testamento de algum sorriso esboçado por Jesus contribuíram para a desqualificação do humor na sociedade judaico-cristã. Embora esse autor discorra sobre o fato

registrado no Velho Testamento em que anuncia o nascimento de Isaac, cujo nome significa riso. Está registrado tanto no livro Gênesis da Bíblia, como no Talmud judaico. “É uma preciosidade cômica”, diz Goff. Dessa forma, o riso apesar de intrínseco da pessoa humana enfrentou seus bloqueios, mas conseguiu sobreviver a tudo isso, mesmo que de forma disfarçada e escondida. Goff afirma que:

Tem-se a impressão de que, por muito tempo, o cristianismo bloqueou esse aspecto zombeteiro do riso, definido como sendo especificamente mau. Por outro lado, vê-se o sorriso brotar em pinturas e esculturas: os famosos anjos sorridentes, o tema das virgens sábias e tolas, no qual as virgens sábias sorriem e as tolas riem às escondidas (GOFF, 2000, p. 77).

A propósito deste assunto, Umberto Eco em *O nome da Rosa* (2009) mostra que a sucessão de assassinatos em um mosteiro beneditino, no ano de 1327, se dá em nome da proteção que aqueles monges faziam a qualquer divulgação de a “comédia” de Aristóteles. Em um colóquio entre dois personagens de Eco, Jorge, um monge cego, que cuidava da biblioteca da Abadia Medieval, ao queimar manuscritos da referida obra aristotélica, dirige-se a Guilherme de Baskerville e afirma que o senso de comédia é mais danoso para a sociedade que a tragédia. Ao longo desse diálogo, ele declarou de forma incisiva:

O riso é a fraqueza, a corrupção, a sensaboria da nossa carne. É o folguedo para o camponês, a licença para o avinhado. Mesmo a Igreja na sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, desta poluição diurna que descarrega os humores e entrava outros desejos e outras ambições...Mas, assim o riso permanece coisa vil, defesa para os simples, mistérios desconsagrados para a plebe. (ECO, 2009, p. 385).

Goff se inspira em Bakhtin e demonstra o que, para ele, foi o ponto de mutação da restrição religiosa, dentro do período medieval, sobre o humor e o riso, que foi o período do Renascimento. “De um modo geral, segundo Bakhtin, a Idade Média, dominada pela Igreja, foi uma época de tristeza. De maneira oposta, o Renascimento, cujo início ele data bem anteriormente, foi o grande momento da liberação do riso” (GOFF, 2000, p. 81).

Para Goff, com o Renascimento, o humor voltou a ganhar novos contornos e, a partir daí, pôde-se redescobrir a importância do riso no funcionamento de práticas culturais e sociais. Para ele, se comparado a um outro tema, que é muito próximo e, de certo modo, também uma expressão

disso, seria “a batalha entre o carnaval e a quaresma”, uma batalha entre o “riso e o anti-riso”, argumenta Goff. Ele também ancora suas observações no exemplo emblemático de um santo muito querido da igreja católica: São Francisco de Assis “O riso na forma *hilaris*, se torna um atributo de São Francisco de Assis e uma das manifestações de sua santidade”. Segundo ele, “Francisco fala a seus irmãos: ‘nas atribulações, na presença daqueles que o atormentam, permaneçam sempre *hilaris vultu*’. O riso realmente se torna uma forma de espiritualidade e comportamento” (GOFF, 2000, p. 80).

Outro autor que também se apoiou em Bakhtin em sua análise foi Aaron Gurevich, também ensaísta de *Uma História Cultural do Humor*. Para ele, Bakhtin, em sua teoria do carnaval, procurou mostrar a importância da cultura popularesca no processo evolutivo. Gurevich comenta que a cultura popular da Idade Média e do Renascimento foi tratada por Bakhtin como uma cultura do carnaval ou do riso, para ele, o riso representava a característica principal da cultura popular. Porém o autor discorda de Bakhtin quando ele aborda o carnaval como o evento mais significativo da cultura popular, ligando-o ao riso, contudo, sem fazer qualquer vínculo ou alusão com o papel do cristianismo nesse tema.

Para Gurevich, a Igreja católica tinha conhecimento do riso, tanto que sempre acompanhou de perto as festividades do carnaval que se tornou grande acontecimento anual desde o período medieval nos países europeus. Ele considera que o riso e o medo andam lado a lado e a Igreja difundia o medo como instrumento de dominação, propagando a perdição das almas que não cumprissem as diretrizes religiosas impostas por ela e isto as levaria para o inferno. Diante disso, Gurevich defende que o riso era a forma de extravasar esse medo e constrangimento difundidos pela Igreja de Roma.

Esse medo era muito intenso, porque estava associado à ideia de que, após a morte, a maioria das pessoas iria para o inferno, e o medo da condenação eterna era parte essencial de sua visão de mundo. Assim, podemos afirmar que no bojo da cultura popular havia alegria e medo, carnaval e terror (GUREVICH, 2000, p. 87).

Em conformidade com o pensamento de Gurevich; outro ensaísta da obra, Peter Burke, reforça a interferência da Igreja católica na cultura popular. Para Burke, há dois objetivos relacionados com a mudança cultural. Primeiro, as atitudes em relação ao humor têm mudado ao longo do tempo. Ele lembra que Bakhtin sugeriu que o riso subversivo institucionalizado no carnaval era tolerado pelas autoridades da Igreja e do Estado na Idade Média e no Renascimento, mas reprimido daí em diante. Registra que nos primórdios da Europa moderna, brincadeiras que outrora eram aceitáveis em lugares públicos dignos, como igrejas e cortes, foram oficialmente banidos deles. E em segundo, diz ele, as piadas mudam com o passar dos séculos.

São difíceis de traduzir de um período para outro, assim como são difíceis de traduzir de uma cultura para outra. “Essa ambiguidade, ou ambivalência, suscita a questão dos limites do permissível. Até onde se pode ir sem ir longe demais, em que direção, com quem, sobre o quê?” (BURKE, 2000, p. 98).

Burke lembra que embora a ideia de transgressão seja fundamental para o cômico, os limites ou fronteiras transgredidos são sempre instáveis, variando com o local, região, momento, período e grupos sociais envolvidos. Para o autor, esses limites ditavam regras ao humor, evitando assim excessos que pudessem humilhar pessoas ou figuras renomadas da fé ou do estado.

Voltando à resistência da Igreja católica, Burke registra que o clero da Contra-Reforma iniciara uma ‘ofensiva cultural’, não para proibir todas as formas de brincadeiras, mas para reduzir sua influência. Começaram a considerar cada vez mais indecorosas as piadas quando contadas por clérigos, cujo comportamento devia ser marcado por ‘gravitas’, ou na igreja, porque era um lugar sagrado, ou ainda sobre temas sacros. “As carreiras dos padres bufões como Arlotto e Fra Mariano passaram a parecer indecorosas e, mais tarde, quase inimagináveis” (BURKE, 2000, p. 106).

Em seu concílio provincial de 1565, São Carlo Borromeo denunciou as festas da Páscoa por provocar risos. Não concordaria com Vladimir Propp sobre o riso ritual. Segundo a opinião de Borromeo, o costume religioso de representar as vidas de Cristo e dos santos fora corrompido pela perversidade humana, resultando em escândalo, galhofa e desprezo. Também instruiu os pregadores a não contarem histórias engraçadas. O papa Pio V emitiu um decreto contra o riso ‘imoderado’ na igreja (BURKE, 2000, p. 106-107).

As abordagens de Burke sobre essas mudanças culturais demonstram as transformações sofridas pelo humor em sua marcha histórica. “Contudo, as fronteiras sociais do cômico mudaram. O que era representado no século XIV como um costume social geral agora se associa a jovens adultos da classe operária” (BURKE, 2000, p. 111).

Nesse clima de mudanças e transformações, o igualmente ensaísta do livro *Uma História Cultural do Humor*, Herman Roodenburg aborda as piadas e outras formas de humor na Holanda seiscentista. Tanto assim que os livros de piadas se constituíram nos produtos que mais se destacaram e foram muito utilizados tanto na Holanda, incluindo-se a cidade de Haia, como na Inglaterra e em outras localidades.

Os livros de piadas eram muito procurados tanto no sul quanto no norte dos Países Baixos. Só no século XVII, uma pesquisa bastante conservadora relaciona 25 livros

de piadas que passaram por mais de 70 impressões e edições. Antes de 1600, toda essa produção estava restrita ao sul dos Países Baixos ou, mais precisamente, à cidade de Antuérpia. Depois dessa época, os livros também foram publicados em cidades como Amsterdã e Leiden, porém foi só na segunda metade do século XVII que o gênero atingiu sua maior popularidade. A maioria dos livros foi publicada depois de 1650 (ROODENBURG, 2000, p. 167).

O HUMOR NA POLÍTICA

Depois de passar por toda essa trajetória, o humor começa a chegar aos meios políticos e ganhar as praças e locais de eventos, tornando-se cada vez mais popular. Durante a Revolução Francesa o humor ganhou uma espécie de carta de alforria. Para o ensaísta Antoine Baecque (2000), as explosões de riso durante as reuniões da Assembleia Nacional Constituinte na França, caracterizaram um novo marco para a correlação pública com o humor.

O riso passou a ter um viés político e com isto a população passou a sentir o ar da mudança daquilo que fora proibido e cerceado durante tanto tempo. Passava-se, então, a ganhar as ruas, os teatros, as praças, sem medo de retaliações do poder constituído ou pelas forças religiosas. As aspirações de liberdade já vivenciadas no pós Revolução Francesa dava à população impulso novo nas práticas bem humoradas, principalmente quando satirizam o poder político.

Passou-se a criticar tudo, as decisões políticas, o comportamento das pessoas, as deformidades físicas, embora quanto a isto, buscava-se algum controle a fim de amenizar a ridicularização das deformidades das pessoas. Ou seja, pode-se deduzir que, já àquela época, tratava-se de um combate ao que conhecemos hoje de *bullying*. De acordo com Fritz Graf, ao invocar Cícero, como já mencionado, a “deformidade e a desgraça provêm de um desvio social, cuja função da graça é corrigir esse desvio, de um modo socialmente aceitável” (GRAF, 2000, p. 54).

Observa-se que os ares de liberdade da Revolução Francesa sopraram favoravelmente também para o mundo das sátiras, dando maior amplitude ao humor e ao riso entre os franceses, e dali expandindo-se, rapidamente, a outros países na Europa e posteriormente em outras partes do mundo. Antoine de Baecque (2000), traz informações marcantes sobre o despojamento do que ocorria nas sessões da Assembleia Nacional em Paris após a queda da Bastilha.

Uma guerra de risos virulenta, virtuosa e engraçada introduzindo-se na Assembleia Nacional, opunha-se os jornalistas patrióticos aos grupos satíricos de Mirabeau

do Actes des apôtres e Les Diners. Dali por diante, essa batalha de risos, tendo sitiado a Assembleia Nacional, ou assim, parecia, politizou-se e, apesar do idealismo sereno e impassível, ingressou vigorosamente no corpo representativo nacional. Desse modo, ela conseguiu dividir os membros da Assembleia Nacional segundo diretrizes 'partidárias' dentro de uma sala de reunião que fora concebida para promover a unanimidade (BAECQUE, 2000, p. 218).

Baecque aponta que esse humor dentro da Assembleia Constituinte difundia-se pelos textos, imagens e gestos da cultura do riso, a alegria francesa, que era frequentemente notada por observadores que criticava ou louvava as ações da Assembleia toda vez que uma nova sessão era convocada.

Todavia, é bom lembrar, que não havia, com essa onda de humor, irresponsabilidade por parte dos participantes da Constituinte Francesa. Eles argumentavam que o espírito brincalhão das lideranças era justificado pela falta de oportunidade de tratarem das questões públicas do país, considerando o momento turbulento daquele período histórico da França. Baecque reforça essa defesa, como vemos:

Entretanto, uma nação que produziu um Montesquieu, na qual um Jean-Jacques Rousseau desenvolveu as maiores verdades morais e políticas, onde o sábio Mably (filósofo francês, Gabriel Bonnot de Mably, que influenciou os revolucionários franceses, sendo considerado o 'profeta' da Revolução) traçou com mão firme os princípios da lei e do governo e a eterna aliança da política com a moral, tal nação, persisto, não é, de modo nenhum, essencialmente frívola e gaiata. Ao contrário, ela é capaz de se elevar às alturas da seriedade, assim como de se aprofundar nas discussões mais sublimes (BAECQUE, 2000, p. 200).

De acordo com Baecque, essa regra instintiva, expressa por estados de espírito e sentimentos, era, a seu modo, o complemento natural, o cão de guarda do código interno de conduta e uma das regras adotadas pelo bom senso, sem perder o devido respeito daquela corte legislativa. "Excepcionalmente, o riso foi autorizado porque restabeleceu a ordem e injetou uma dose de humildade, além de servir como antídoto natural à 'arrogância' dos homens no poder" (BAECQUE, 2000, p. 202).

O autor realça a forma estratégica com que aqueles constituintes utilizaram-se do riso, das atitudes e frases desconcertantes, para obtenção de melhores resultados políticos das sessões na Assembleia, já que muitos jornalistas e observadores estavam sempre atentos a cada reunião. "Em

termos de ‘vivacidade francesa’, foi portanto relacionado com o riso como ‘ingrediente de persuasão’ a fim de modelar uma estrutura política na qual as duas facções, monárquica e patriótica, rivalizassem entre si” (BAECQUE, 2000, p. 207).

Com esse método hilário conseguiam apresentar aos leitores ansiosos e atentos personagens fictícias, trocadilhos e situações cômicas. A Assembleia foi, desse modo, transformada num palco cômico, o que representou uma virada total no ideal de impassibilidade e solenidade. “A Salle du Manège, onde transcorriam as sessões Tuileries, foi transformada, nessas publicações, num teatro do riso, e (conforme o título de um destes folhetos cômicos) num ‘Espetáculo Nacional’” (BAECQUE, 2000, p. 214).

Agora podemos reavaliar as explosões de riso na Assembleia nacional de um ponto de vista mais político. Os 408 casos de riso que se espalham sobre os assentos dos parlamentares haviam sido, a princípio, considerados inoportunos, uma concessão ao espírito francês. Porém, essa alegria avançou muito depressa no mundo político por meio das batalhas travadas nas representações: o riso fora usado como arma política (BAECQUE, 2000, p. 219).

As reflexões proporcionadas por Antoine Baecque sobre o humor e o riso durante as reuniões da Assembleia Nacional Constituinte de Paris, no momento em que se escrevia uma nova Constituição para a França, após a queda da Bastilha, em plena Revolução, foi de muita valia para todo este trabalho no qual estamos desenvolvendo que é analisar o humor como crítica política na construção de melhores condições para o nosso país, satirizando o seguimento político no Brasil.

Em conformidade com as intenções políticas com as quais o autor classifica a utilização do humor nas sessões Constituintes da França, podemos inferir que o humor e o riso além de ganharem esse significativo foco político, quando os dois lados predominantes franceses usavam destas atitudes hilariantes para se chegar aos valores esperados naquele momento desafiante para aquele país europeu, ganhou também maior visibilidade perante a população e, conseqüentemente, mais espaço para sua fluidez natural, não somente na França, mas por muitos países europeus e por diversos outros lugares do mundo, incluindo-se, certamente, o nosso país que foi fortemente influenciado pelos ideais de liberdade da Revolução Francesa.

Um reflexo positivo disto pode ser observado na narrativa de Mary Lee Townsend (2000) que em seu ensaio abordou o desenvolvimento do humor na Alemanha do século XIX. Para ela, na Alemanha, o humor era mais do que apenas ‘política por outros meios’. Numa época de grande mudança social, enquanto uma sociedade tradicional baseada em bens dava lugar a um

confuso mundo novo, observa Townsend, marcado pela industrialização, pela urbanização e pela mobilidade social, o humor popular preenchia uma gama de necessidades do povo alemão. “Proporcionava simples entretenimento, encorajava os alemães a desopilar o fígado e lhes permitia explorar e negociar as instáveis fronteiras do admirável mundo novo à volta deles” (TOWNSEND, 2000, p. 225).

Townsend comenta que rir junto significava, na Alemanha do século XIX, participar de uma cultura comum, uma forma de comunicação sobre assuntos de interesse mútuo. Assim sendo, diz ela, o humor ajudava a construir um espaço público, um campo ou uma arena onde poderiam ser discutidos todos os tipos de ideias, fossem elas políticas, sociais ou morais. “O riso, fosse ele trivial, subversivo ou um pouco de cada, fazia parte de um debate público constante, em que os alemães do século XIX se definiram e definiram a cultura nacional recém-nascida” (TOWNSEND, 2000, p. 228).

Como pudemos observar, o humor teve presença preponderante na reconstrução de nações famosas, como França e Alemanha, agindo como instrumento de mudanças políticas significativas, transformações sociais e culturais e até revoluções, como vemos nesse registro de Townsend:

No fim, o humor popular pode ter feito pouco para direcionar a rudimentar consciência política dos alemães no início do século XIX, mas manteve essa consciência viva, alimentando e fortalecendo o nível geral de espírito crítico, e proporcionando muito do combustível retórico e emocional que inflamou a revolução em 1848 (TOWNSEND, 2000, p. 245).

O HUMOR NO BRASIL

Com o objetivo de compreender, mesmo que de forma breve, a evolução do humor no Brasil, buscamos a pesquisa de Elias Thomé Saliba em sua obra intitulada “Raízes do Riso, a representação humorística na história brasileira: da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio”, da Editora Companhia das Letras, de 2002. Saliba traz significativa contribuição para compreender os esforços dos comediantes brasileiros nas décadas iniciais do século XX, como também no final do século XIX. O autor centrou seu estudo na representação humorística brasileira durante a *Belle Époque* até os primeiros tempos do rádio, ou seja, os anos 40.

Já na abertura de sua obra, Saliba nos chama a atenção para a discussão a respeito da crise e desarticulação das definições clássicas do humor, ancoradas na procura da essência do risível. Ele cita, para provocar uma analogia, as análises, produzidas justamente no período estudado, das reflexões de Bergson, Freud e Pirandello que, a partir de perspectivas diferentes, enfatizaram o caráter histórico do humor e do cômico.

Elias Saliba comenta sobre a posição central então ocupada pelas narrativas sobre a nação, pois naquele momento histórico, o país passava por severas transformações como a abolição da escravidão e a proclamação da República, na passagem do século XIX para o XX.

Para Saliba, as representações humorísticas desempenharam papel de destaque no processo de invenção das imaginações nacionais, e influenciaram diretamente na modificação e desmistificação do cenário contemporâneo. Ele frisa que os humoristas provocavam os questionamentos sobre se àquela época já nos poderíamos considerar uma nação, demonstrando a desilusão com a República. Essa postura, embora um tanto pessimista, caracterizava verdadeiros dilemas no seio da sociedade na busca de uma identidade cultural.

O autor se refere à *Belle Époque* como um período rico no panorama da produção humorística brasileira ao longo do século XIX, abarcando desde os folhetos cômicos do período regencial, pasquins, rodapés dos pequenos jornais até o surgimento das primeiras revistas ilustradas, que começaram a se espalhar pelo país graças ao desenvolvimento da impressão e reprodução, o que fora tolhido com veemência anteriormente. Saliba afirma que o século XIX foi aquele que viu nascer as revistas humorísticas, estimuladas pelos avanços nas técnicas de impressão e reprodução que possibilitaram aumento nas tiragens junto ao público leitor.

O recurso cômico era não apenas pouco difundido devido à inexistência dos próprios meios de difusão, mas também havia um mal disfarçado desprezo da cultura em geral pela produção humorística, a não ser quando esta se mostrava suscetível de ser incluída — ou classificada — nos moldes estéticos consagrados do romance, do drama ou da epopeia (SALIBA, 2002, p. 43).

Esse autor registra que a associação do humor com a imprensa foi preponderante para o seu desenvolvimento, pois, simultaneamente ao surgimento das revistas, as novas técnicas permitiam a inserção de gravuras e desenhos e, a partir daí, as charges já foram ganhando espaço no novo cenário. Naquele tempo, destaca o autor, o que se permitia, no máximo, era o bom riso, algo que não ensejasse rancor e tampouco agredisse pessoas, autoridades ou instituições públicas, como era bem exemplificada pela *Enciclopédia do riso e da galhofa* (1863), cujo personagem principal era um senhor conhecido por Pafúncio Semicúpio Pechincha, que se denominava como Patusco Jubilado, pseudônimo adotado por Eduardo Laemmert.

Segundo Saliba, quando não era esse o caso, e a narrativa continha ou insinuava algo forte, obscenidade, desavenças políticas, rancor pessoal, ressentimentos diversos, a produção cômica era mencionada nas margens da obra do escritor, fato que deu, por exemplo, com Olavo Bilac e Bernardo

Guimarães.

O movimento de 1922, de acordo com Saliba, teve forte impacto na produção cultural do país. Os grandes centros, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro vivenciaram muito das reviravoltas dos modernistas, tanto na arte, quanto na literatura e no humor, pois o movimento propunha uma nova visão para a sociedade brasileira. Embora muitos autores e artistas famosos ou que vieram a se tornar conhecidos e destacados posteriormente passaram ao largo do movimento modernista.

Muitos humoristas consagrados radicados em São Paulo foram varridos da memória da cidade, além de terem ficado de fora do movimento de 1922. Dentre tantos, Saliba destaca alguns: José Agudo (José da Costa Sampaio), Voltolino (Lemmo Lemmi), Cornélio Pires, Raul de Freitas, Juó Bananéri (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), Oduvaldo Vianna, Victor Caruso, Belmonte (Benedito Carneiro Bastos Barreto), Moacyr Piza, Hilário Tácito (José Maria de Toledo Malta) e, semelhantemente, ocorreu também com os humoristas radicados na então capital federal, o Rio de Janeiro.

parece claro, afinal, que Bananéri e seus confrades, com seu hibridismo sintático, sua mestiçagem idiomática e seu anarquismo macarrônico, tinham se tornado um pouco inconvenientes naquela fábrica de certezas que era o clima mental vigente na São Paulo dos anos 20 (SALIBA, 2002, p. 212).

Saliba discorre sobre as relações que se estabeleceram entre o humor típico da Belle Époque e as novas mídias que se tornavam realidade no Brasil a partir dos anos 30: o disco, o cinema sonoro e, principalmente, o rádio. O autor demonstra que os humoristas não tiveram dificuldades em se adaptar aos meios que então surgiam, considerando suas experiências vividas. Para ele, a mistura linguística, a incorporação anárquica de ditos e refrões conhecidos por ampla maioria da população, davam aos artistas “a concisão, a rapidez, a habilidade dos trocadilhos e jogos de palavras, a facilidade na criação de versos prontamente adaptáveis à música, aos ritmos rápidos da dança e aos anúncios publicitários” (SALIBA, 2002, p. 228).

Para Saliba, o rádio se encarregou de promover, naquela altura, as maiores oportunidades que foram oferecidas pela indústria fonográfica. Ele cita como exemplo o autor cômico Cornélio Pires, pioneiro que, em 1929, já ostentava uma série inteira gravada com suas anedotas e crônicas, baseada na fala caipira, e Juó Bananére, que só não chegou ao rádio em função de sua morte precoce.

Saliba, em sua obra, faz analogia entre humorismo e música, talvez pela irreverência artística e cultural que tanto o humor como a música promove no sentimento coletivo. E, a partir da era do rádio, pode se inferir

que a afinidade entre o riso e a música nos parece presente. Ele buscou reconstruir especialmente os diálogos entre Lamartine Babo e Bastos Tigre:

espécie de último elo nessa tendência de intermediação cultural que praticamente constituirá a base para o humor radiofônico nos anos 30 e 40, com a geração do Capitão Furtado, Nho Totico (Vital Fernandes da Silva), Adoniram Barbosa, Ademar Casé, Renato Murce, Lauro Borges, Castro Barbosa, Gino Cortapassi e tantos outros (SALIBA, 2002, p. 283).

Para finalizar este capítulo, trazemos a inspirativa definição de Elias Saliba: “o humor não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo” (SALIBA, 2002, p. 15).

No capítulo em que enfocaremos a crítica social e política durante o regime de exceção no Brasil, vamos conhecer o trânsito do humor durante o período da censura militar, incluindo a própria atuação de Chico Anysio com a Salomé, objeto deste trabalho.

O HUMOR CHEGA À TV

Assim como a televisão no Brasil derivou do rádio, com o humor também não foi diferente. Os programas humorísticos do rádio e do teatro foram sendo migrados gradativamente para a TV, como nos conta o próprio Chico Anysio, o nosso personagem principal deste trabalho, que enfoca com detalhes essa temática no capítulo *Chico Anysio, Perfil e Trajetória*, do qual, extraímos alguns apontamentos, por ter sido ele um protagonista da chegada do humor na TV.

Chico conta que foi pelas mãos do amigo Haroldo Barbosa que chegou à TV. Haroldo escalou Chico para fazer um papel no programa *Aí vem a dona Isaura*, que tinha como intérprete Ema D’Ávila, na TV Rio. Chico ficou com o papel de um tio nordestino de Isaura, acumulando, desta forma, dois empregos, esse novo na televisão e ainda se mantinha na Rádio Mayrink Veiga. Foi a partir daí que Chico Anysio percebeu a força do novo veículo e comenta ter sentido a queda de audiência do rádio:

A televisão começava a dominar o rádio. Isso me dava uma pequena dor por dentro, porque o rádio sempre foi para mim uma escola da maior importância. Foi no rádio que eu aprendi, que me criei. Não me trazia nenhuma felicidade esse nocaute que a televisão se preparava para impor ao rádio e muito me desagradou o rádio ter jogado a toalha, entregado a luta” (ANYSIO, 1992, p. 78).

Foi no ano de 1957 que Chico, então com 26 anos, entrou para a televisão, como já foi dito, pelas mãos de Haroldo Barbosa que escrevia para a TV Rio. Com a conquista do espaço popular pela televisão, muitos artistas do rádio foram migrando para o novo meio. Foi nesse período, na TV Rio, que Chico teve seu contato mais criativo com os demais profissionais do humor, no novo veículo. Após a TV Rio, ele ainda passaria na Excelsior, voltaria para a TV Rio após uma discussão com Carlos Manga, de onde foi para a Record de São Paulo e por fim para a TV Globo onde ficou por mais de 30 anos como funcionário.

Dessa trajetória na TV, Chico Anysio se lembra com muito carinho de alguns profissionais por acreditar que eles participaram ativamente de sua formação profissional, a maioria desde o rádio: Haroldo Barbosa, Carlos Manga, Max Nunes, Péricles do Amaral, Grande Othelo, Zé Trindade, Dercy Gonçalves, Manoel da Nóbrega, Ronald Golias, Maria Tereza, Murilo Amorim Correia, Renato Corte Real, Moacyr Franco, Jorge Loredó, Antônio Carlos, Aloysio Silva Araújo, Vagareza, Wilton Franco, Antônio Maria, Mário Lúcio Vaz, José Vasconcellos, Luiz Carlos Barreto, Arnaud Rodrigues, Walter D'Ávila, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Daniel Filho, Jô Soares, Renato Aragão e tantos outros.

A alguns, especialmente, Chico diz dever mais. José Vasconcellos, um humorista consagrado por suas imitações e quem o inspirou no início de sua carreira; Grande Othelo foi outro professor e amigo. Eles trabalharam juntos no rádio e também nas chanchadas; Na lista de ícones que ajudaram Chico está Carlos Manga, a quem ele atribui um talento absoluto como diretor e a didática necessária para indicar caminhos aos atores nos estúdios ou nos sets de filmagem com firmeza e segurança; Também não se pode deixar de registrar a admiração dele por Antônio Maria, a quem acredita ser o autor mais original que já escreveu humor no país. Dentre tantas criações de Antônio Maria está o programa: 'Brasileiro, profissão: esperança'.

Outra personalidade reverenciada na biografia de Chico é José Bonifácio Sobrinho, o Boni, ex-diretor da TV Globo, de quem Anysio afirma ser a pessoa com quem conviveu que mais entende de televisão. Na mesma turma estava Walter Clark, a quem Anysio o chamava de o melhor diretor comercial de TV que já conheceu. Outro diretor de TV a quem o humorista credita parte de sua carreira é Daniel Filho, com quem trabalhou na TV Rio, Excelsior e na Globo. O humorista comenta que a atriz Dercy Gonçalves é a "maior artista cômica do mundo" e a pessoa por quem nutre grande respeito.

O humor estava de 'vento em popa', foi se tornando o carro chefe da programação das emissoras de TV que, por sua vez, vinha consolidando seu espaço nos lares dos brasileiros

Foi uma época deslumbrante para o humor. Tudo deu certo na TV Rio. Noites Cariocas tinha índices do Ibope acima de sessenta pontos percentuais e oitenta por

cento dos personagens conseguiram sucesso total. A nata do humor brasileiro fazia parte do elenco da TV Rio, porque além dos humoristas cariocas (a maioria) ainda contávamos com o que havia de melhor em São Paulo, como Maria Tereza, Murilo Amorim Correia, Renato Corte Real e toda a Praça da Alegria, comandada pelo talento, elegância e simpatia de Manoel da Nóbrega. A Praça cobria as noites das terças-feiras, fazendo explodir este fenômeno que Ronald Golias e lançava no mundo do riso Moacyr Franco. (...) Completavam a terça-feira outros dois programas: Milhões de Napoleões, escrito por mim, para o elenco da casa, estrelado por Nancy Wanderley; e Rio, Te Adoro, versão carioca do São Paulo, Num Te Aguento, do Aloysio Silva Araújo, criador do Recruta 23” (ANYSIO, 1992, p. 79-80).

Chico registra que a competição era praticamente interna, pois, a supremacia da TV Rio era inquestionável. Porém, a TV Tupi tinha dois programas escritos por Max Nunes, que Chico o considerava como monstro sagrado do humor: *A boate do Ali Babá* e *Em Casa de Família de Todo o Respeito*, esses dois programas primorosos de Nunes eram uma ‘pedra no sapato’ dos concorrentes. Contudo, a TV Rio continuava na dianteira da audiência com seus programas de humor: *Folias das Mercearias*, *Domingo Alegre*, *Romeu e Julieta*, com Zé Trindade e Nancy Wanderley.

A TV Rio lançou um programa estrelado por Moacyr Franco com o título *Suave é a Noite* que jogou Moacyr ao topo do sucesso e o *Show Doçura* bateu a Praça da Alegria, sempre. Anysio conta que com esse feito a TV Rio continuava em alta e buscava alguém que suprisse a falta do Golias. Chico buscou no teatro o Vagareza. Ele estreou no Milhões de Napoleões e foi um estrondoso fracasso. Murilo Nery, da direção da emissora, disse: ‘esse não, Chico, é um chato’. Duas semanas depois Murilo já pensava diferente. Vagareza já era simplesmente o maior sucesso da televisão brasileira.

Embora tenha sido o rádio o veículo pelo qual Chico Anysio se introduziu no mundo artístico, porém, foi na televisão que ele se tornou um ator conhecido nacionalmente. Foi o rádio a sua grande escola e de onde veio boa parte de seus personagens, mas, foi a televisão que deu a visibilidade dimensional do seu trabalho e o popularizou como um grande humorista brasileiro na década de 80, no período da redemocratização do país. E é nesse viés que concentramos a nossa pesquisa. A crítica social e política do humor de Chico Anysio na televisão.

APONTAMENTOS FINAIS

Ao iniciarmos este trabalho, nos propusemos examinar como a crítica política se deu nos episódios da Salomé, um quadro humorístico do programa Chico Anysio Show, na TV Globo, nos anos 80, durante o regime militar; e como alcançou sucesso em uma TV aberta, generalista, portanto voltada para um público popular. Entender como essa crítica política, considerada sofisticada, normalmente voltada para pessoas de nível intelectual mais elevado, conseguiu obter aceitação junto ao povo simples, de forma geral, e estabelecer um pacto de audiência com esse público.

Nessa sessão do trabalho, após todo o percurso feito em busca de respostas às nossas questões de partida, empreendemos um confronto entre o nosso problema com a análise do corpus, naturalmente regidos pela nossa opção de abordagem teórico-metodológica ancorada na narratologia. Nesse movimento derradeiro, do presente percurso, nos arriscamos na tentativa de visualização dos resultados aos quais, imaginam-se, nos foi possível chegar, dentro da lógica estabelecida entre a proposta, o problema de pesquisa, a abordagem teórica e a análise.

Lembramos que a nossa pesquisa é de caráter descritivo, analítico e crítico. Considerando a metodologia de natureza exploratória, optou-se por trabalharmos com premissas e não, objetivamente, com hipóteses para os questionamentos iniciais. Nosso esforço final não se pretende a proposições técnicas de explicação definitiva dos fenômenos, mas se debruça na construção de apontamentos que indiquem uma organização do nosso resultado.

Resgate-se que para ampliar a nossa lente do entendimento do humor, dedicamos um capítulo a esse tema, buscando, ainda que de forma breve, uma visão histórica do humor desde a Grécia antiga, perpassando pelo império romano, pela retração que o mesmo sofreu durante a idade média, quando a influência religiosa impôs ao humor uma espécie de representação malévola para a sociedade. Contudo, observamos que a comichade ganhou novos ares a partir do Renascimento quando o humor voltou à praça pública, ao teatro e às festas de cunho popular. Na realidade, o gênero humorístico nunca esteve, de fato, desagregado do rito popular, mesmo reprimido, sempre fez parte do cotidiano das pessoas, como um fenômeno social

indissociável.

Destacou-se que a Revolução Francesa abriu as portas para o humor como crítica política pois, nas sessões da Assembleia Nacional Constituinte, pós revolução, o humor e o riso se tornaram um elemento crítico constante. Na modernidade, o humor ganhou maior destaque ainda e, além de sua presença nos teatros, praças e festas populares, chegou aos veículos de comunicação, inicialmente no rádio e posteriormente na televisão e na internet. Esse resgate histórico nos possibilitou ampla reflexão do valor social do humor, conforme nos ensina Henri Bergson, agindo como elemento transformador na sociedade.

Buscou-se também conhecer um pouco mais da vida de Chico Anysio, sua carreira artística no rádio e na televisão. Constatou-se que ele ganhou notoriedade primeiramente no rádio, passou por diversos gêneros, se consagrando nos programas de humor, mas foi em sua experiência, na passagem por várias emissoras de televisão, que revelou sua capacidade de trabalhar a comicidade e crítica. Observar a trajetória pessoal, profissional e comunicacional desse humorista nos deu a oportunidade de entender um dos fatores que fizeram com que Chico Anysio construísse esse vínculo com o público da TV, especialmente a audiência popular, contexto social que também está nas suas origens pessoais. Ele afirmava que seus personagens foram inspirados em figuras de seu próprio cotidiano e isso dava autenticidade às figuras que ele criava inclusive a Salomé, uma velha professora, petulante, que se via no direito de explorar uma suposta “amizade” com o presidente da República.

Na nossa revisão histórica mostrou-se que a televisão se tornou o maior veículo de comunicação do país, sendo que a TV inaugurada no Brasil e que predomina até o momento, é a TV aberta, generalista. A TV por assinatura, conhecida como TV paga, surgiu somente no finalzinho da década de 1980, obteve crescimento considerável nos anos 90 e na primeira década dos anos 2000, mas ainda é um percentual bem inferior ao acesso da TV Aberta. A TV generalista é acusada de ser um veículo alienante. Os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt, responsáveis pela corrente que disseminou as expressões da indústria cultural e cultura de massa, como também Martín Barbero, pesquisador latino americano alinhado com os estudos culturais dos pensadores de Frankfurt, foram lembrados na pesquisa por essa crítica sistemática à TV aberta, oferecendo um contraponto para uma reflexão sobre a dimensão alcançada pela televisão no Brasil, o que não foi possível realizar neste trabalho. Mas, sem adentrar nesse debate, da postura alienante ou não da TV, apenas lembramos que foi no contexto da TV generalista que o humorista Chico Anysio conseguiu aplicar crítica política por meio do humor e alcançou grande audiência.

Buscou-se, ao longo da pesquisa, entender como se deu essa combinação vitoriosa de narrativa humorística e crítica política na TV aberta, como também as habilidades utilizadas pelo humorista Chico Anysio, com

a personagem Salomé. Como Chico e a sua personagem foram capazes de conquistar o engajamento popular, já que a crítica política é tida como linguagem refinada e a TV aberta é direcionada para o público geral. Do ponto de vista teórico-metodológico, pode-se crer que chegamos a alguns indicativos que nos parecem responder, mesmo que em parte, aos principais questionamentos do nosso problema de pesquisa, os quais apontamos abaixo.

Primeiramente, concluiu-se que a crítica política se configura em uma linguagem sofisticada pois, a própria abordagem em si traz esse traço voltado para mentes mais intelectualizadas; depois, pelo fato de o regime militar impor condições que tornava a linguagem ainda mais acentuada. Os humoristas e, claro, incluindo o próprio Chico Anysio, durante o regime militar foram obrigados pela censura a utilizar linguagem metafórica, com a finalidade proposital de dificultar a crítica ao regime, evitando-se a massificação do humor. Os palavrões e outras formas vulgarizadas de expressão, comuns à comicidade ligeira, foram proibidos durante muito tempo e essa postura dos censores oficiais impunham uma distância entre o povo e a crítica política, pela via do humor.

Conforme mencionado no capítulo da fundamentação teórica, além de Chico Anysio, artistas refinados como Henfil, Millôr Fernandes, Ziraldo, Jaguar, Juca Chaves dentre outros, que ofereciam crítica política inteligente, foram muito perseguidos durante o período da censura, presos como ocorreu com toda a cúpula do jornal o Pasquim e alguns até exilados por perseguição política. Diante disso, observa-se que a abordagem da crítica política tendia sim a uma estrutura de estilo, vocabulário e narrativa sofisticados.

Então, vejamos: sendo a crítica política uma narrativa sofisticada, passamos então a buscar em nossa análise, a compreensão de como Chico Anysio arriscou-se na aplicação dessa crítica política na TV aberta, considerando ser um público generalista, portanto desacostumado com formulações mais complexas, como metáforas e analogias e conseguiu ser assimilado por esse público a ponto de alcançar grande sucesso. Como primeira resposta, observamos que o humorista conseguia explorar a promessa do programa, nos termos do conceito de François Jost, ou seja, entregar ao telespectador aquilo que efetivamente era prometido e com isso conquistar o engajamento do público. A proposta do quadro conseguia envolver esse público na articulação dos três mundos referentes dos gêneros televisivos e classificados por Jost como real, lúdico e fictivo. Nesse caso, a promessa era um quadro que detinha em média 3 minutos de duração, com abordagens cômicas, satirizando o então presidente da República, João Batista de Figueiredo, no formato de um diálogo via telefone que a Salomé mantinha com o líder militar. Esse quadro era levado ao ar semanalmente no programa Chico Anysio Show.

Encontrados esses primeiros aspectos, continuamos a nossa análise para entender, na sequência, o formato das abordagens que a Salomé

utilizava para o atingimento do objetivo. Ao verificar os esquetes humorísticos da Salomé, pode-se notar que o humorista Chico Anysio consegue associar um fato político de relevância social daquela contextura, e a esse fato político, ele usa a brincadeira para fazer a crítica, em tom de comicidade lúdica.

Como exemplo desse método, reproduzimos aqui um fato constante do roteiro do episódio 2, quando a Salomé se dirige ao presidente e diz que recebeu um telefonema de Ronald Reagan, então presidente dos EUA e, pelo que ficou subentendido, o presidente questionou sobre quem é essa figura, ao que Salomé responde: *como é que você não conhece ninguém com esse nome? Reagan é aquele da matriz*. Pode-se considerar essa passagem do roteiro como uma metáfora altamente sofisticada que para ser compreendida em seu sentido amplo, necessitaria de vasta explicação sobre a mente colonizada do Brasil, mormente naquela época da história; da dependência econômica do país diante daquela superpotência, dentre outras ilações que se pode depreender dessa citação aparentemente sutil.

Dessa forma, conclui-se que a Salomé conseguia, ao mesmo tempo, atingir também o público popular pela simplicidade com que a frase era jogada no contexto da encenação. Nessa perspectiva, admite-se que o humorista usava como estilo a simplicidade das palavras combinada com associações e articulações de sentido mais irônicas e, mesmo, refinadas. Um processo de criatividade que resultava em uma situação duplamente eficaz e envolvente. Ele usava uma brincadeira simples, que permite a compreensão de fatos muitas vezes complexos, ou seja, trabalhava uma metáfora sofisticada, mas, ao mesmo tempo, de forma simplificada, com vocabulário das ruas, que não exigia um conhecimento muito erudito para entender a metáfora aplicada.

A personagem mantinha narrativas cômicas inerentes a uma crítica ao presidente, de escolhas e de atitudes do presidente sujeitas às críticas. A escolha do alvo também associava um sentido de ousadia e destemor. Dessa maneira, entende-se que a Salomé tecia essas críticas de forma intensa, mas de maneira descontraída. Outro aspecto que notamos, é que ela dava elementos para que o telespectador também usasse aquela mesma metáfora para, não só se associar a ela na crítica, numa adesão simbólica, na percepção à figura do presidente, mas também para usa-la em assuntos similares do cotidiano, nos quais se identificam comportamentos similares ou mesmo inadequados ou indevidos, ou ainda exagerados, que são o que promove a comicidade. Pode-se conceber que esse era um dos gatilhos que Chico Anysio usava para cativar o público, ou seja, fornecia subsídios para as brincadeiras entre as pessoas, espelhados na Salomé.

Sem dúvida que os autores escolhidos para a análise dessas peças, suas categorias e classificações trouxeram luz para o entendimento dessas atitudes da Salomé. No caso acima, observa-se o enquadramento das categorias de A. J. Greimas quando nos fala das funções das narrativas, a sequência articulada das narrativas do mito, e as informações extratextuais. Observa-se que a mensagem é passada de maneira subliminar, “é aquele

da matriz”, ou seja, as funções da narrativa formam um conjunto, mas, ao mesmo tempo, deixa um vasto campo de interpretação extratextual, com grande impacto tanto nas expectativas de riso do telespectador quanto para os articuladores do governo que certamente recebiam aquela crítica como uma bomba em suas linhas de ações perante a população.

Essa forma de interpretação da Salomé, ao nosso ver, insere a construção narrativa desse quadro televisivo nos pressupostos básicos de uma estrutura narrativa clássica. Exercício incomum para a simplificação verificável nos esquetes de humor na TV que sucederam ou que eram produzidos paralelamente naquela mesma época. Entendemos que esse era um diferencial significativo aplicado pelo humorista Chico Anysio.

Outra aplicação constante da personagem que consideramos ser cativante perante o público e nos dá resposta também sobre a eficácia dos chistes políticos, são os tipos de riso de Vladimir Propp. Segundo ele, são seis os tipos de riso, podendo haver outros, mas os mais usuais são o riso de zombaria, o fino e o vulgar. Ele nos esclarece que o cômico é considerado, em geral, algo negativo, inferior que, no nosso entendimento, era o viés empregado pelo humorista. A Salomé debochava justamente desse lado torpe, errado, negativo do governo, mesmo diante de assuntos complexos e de grande seriedade. Uma marca da amplitude criativa e intelectual da referida produção televisual.

Reproduzimos aqui um trecho do episódio nº 4 em que a Salomé nos dá uma demonstração dessa forma de explorar o lado negativo do governo, ao criticar com muita comicidade o novo salário mínimo daquele ano de 1982: *João!? Eu tô desabando de felicidade com o novo salário mínimo guri. Buenas mas claro que vi, 3 castelos e 1 barão. Salário de rei! Se eu gostei? Mas eu ri demais... em matéria de gozação, o mínimo é o máximo né. Mas, claro João, tu vê, com CR\$ 16.608 pra, morrer de fome, o pobre tem que ganhar dois salários né, mas claro, tu vê como é que o povo fala João? Dizem que no Brasil tudo está caro, mas é mentira, claro! Operário é baratíssimo!*, vemos aqui uma crítica política em alta intensidade que provoca o riso vulgar quando ela diz que está desabando de felicidade com o novo salário mínimo, caracteriza um grande deboche pois, todos entendem que ela está ironizando o presidente. Vemos também o riso de zombaria, quando ela diz que riu muito e que em matéria de gozação aquele mínimo era o máximo.

Nota-se que a Salomé despertava o riso de zombaria e o riso cínico, ao brincar com as próprias mazelas do país, era a graça da desgraça. O telespectador entrava na onda, pois, se sentia representado naqueles esquetes, nutria o sentimento de uma certa vingança, já que não dispunha de uma tribuna para protestar. Viam na Salomé uma espécie de porta voz das reivindicações populares perante aquele regime totalitário. Dessa forma, fomos enxergando as nuances com as quais iam se consolidando o engajamento do público com a personagem criada por Chico Anysio.

Nesse universo teórico-metodológico imprescindível para a análise

dos episódios escolhidos, recorreremos à categoria dos conceitos simbólicos de Ivan Bystrina, que nos parece também presente em todas as peças observadas no corpus deste trabalho. O aparato simbólico utilizado por Chico Anysio para caracterizar a Salomé, considerando todos os símbolos evidenciados nos esquetes, nos dá a visão dessa ligação com a semiótica da cultura bystriniana. Como já mencionado no capítulo da análise, o discurso narrativo da Salomé passava por marcante apresentação visual todo o seu gestual, as roupas elegantes de cores chamativas, chapéus, luvas e leques, todos combinando entre si, com tom sobre tom; mobiliário bem colocado no ambiente, aparelho telefônico, etc.. De maneira cuidadosa, todos os elementos ofereciam referentes simbólicos da cultura, dos valores e das crenças comuns à sociedade brasileira, ou seja, tudo encaixado de forma harmônica para a construção dessa unidade narrativa conforme conceituado por Bystrina.

Compreende-se que esse cuidado e assiduidade na apresentação da personagem fizeram dois movimentos de engajamento: promoveu um processo de identificação com o público e deu à Salomé uma identidade perante a audiência. Na nossa avaliação, essa identidade também faz parte do conceito de promessa de Jost, ou seja, ao não frustrar a expectativa do telespectador, obtém sua adesão à proposta do gênero híbrido e da narrativa. Essas percepções que fomos notando ao longo da análise do corpus de nossa pesquisa foram nos convencendo de que a junção delas somadas à capacidade interpretativa do artista, no que se refere a sua performance, criaram a visão do todo e, com isso, conquistou o público para aquele conteúdo que, ao contrário da dificuldade de compreensão que era tido como certa, por ser considerada uma narrativa sofisticada, a Salomé demonstrou grande capacidade em ser compreendida e isso garantiu o seu êxito.

Como prova dessa reconhecida aceitação, lembramos que esse quadro alavancava o próprio programa Chico Anysio Show e fez com que o mantivesse no ar por muito tempo. Salomé se transformou em uma personagem muito querida do telespectador, ela é quem encerrava o programa, ou seja, passou a ser uma âncora, pois as pessoas assistiam todo o programa para vê-la ao final, numa espécie de agendamento sobre qual o tema a ser abordado. Como já comentado no segundo capítulo, do Objeto, Chico Anysio destaca esse sucesso da Salomé e diz que o presidente, em seus discursos, as vezes respondia à Salomé e que ela se tornou uma espécie de alterego do governo. Com ela, diz Chico, se conseguia diversas melhorias como hospitais, asfalto e outros benefícios para a população, mediante cobranças feita por ela, no ar.

Além do conceito de promessa que Chico Anysio conseguia cumprir, vemos outra categoria de Jost que, ao nosso ver, era constante nos esquetes da Salomé, os gêneros ontológico e pragmático, como já mencionado, pois, ao abordar assuntos reais, do cotidiano nacional, aplicava-se o gênero ontológico e pelo dinamismo da peça que misturava crítica política altamente refinada com o humor de forma popular, entende-se que aí se dava a aplicação

do gênero pragmático. Destacamos a seguir um exemplo dessa aplicação, extraído episódio nº 7: *Mas, João, me dá uma luz, estou preparando minha declaração de renda, eu posso botar o FMI como dependente? João Batista? Desligou!*,

É de conhecimento geral que imposto de renda é algo muito sério, cada um tem de prestar contas ao governo e pagar os impostos sobre os seus rendimentos todos os anos. Portanto, um tema político de relevância nacional. Nesse momento do roteiro, se aplica o gênero ontológico pela realidade do assunto, porém, o gênero pragmático já se instala quando a personagem brinca com tal assunto e o satiriza, consultando o presidente se pode colocar o FMI como seu dependente na declaração do imposto de renda. A Salomé insere com isso uma crítica política pela tentativa de desmoralizar o FMI, o Fundo Monetário Internacional, do qual o país era tão dependente e que as pessoas não gostavam por conta da cobrança de juros altos que prejudicava a economia mas, por outro lado, ela se divertia com o público, embora seja um assunto delicado, porém, uma prática usual, que é o de colocar pessoas como dependentes para reduzir o volume de imposto a ser pago, conforme as regras da Receita Federal e as pessoas sabem disto, daí a provocação do riso.

Outra categoria que se observou em diversas situações nos roteiros dos esquetes da Salomé é a interpretação extratextual de Vladimir Propp. A personagem apresentava os chistes de forma metafórica, até pelas exigências impostas pela censura e, com isso, deixava certos vácuos em que o telespectador tinha que dar a sua própria interpretação. Trazemos aqui como exemplo, mais um trecho do episódio nº 7 em que podemos notar o desafio interpretativo para o telespectador entender a metáfora, como observamos igualmente a presença do riso vulgar: *Eu estou de bronca com a Câmara, é claro que eu estou. O Andreazza se oferecendo para falar e a Câmara fazendo doce para aquele pão. Ele está feito pneu moderno, louco para estourar mas sem câmara.*

Nessa linguagem popular, comicizada, cremos que a Salomé consegue promover o riso vulgar, incentivando a interpretação extratextual pela analogia criada mas, ao penetrar em intrigas entre o poder executivo e o legislativo pois, se a Câmara não convida um ministro de estado que quer falar, é porque algum conflito existe entre os dois poderes. Considerando que naquela época a divulgação das ações do Congresso Nacional e dos órgãos do executivo era bem restrita, portanto longe do conhecimento popular, a essência dessa crítica fica no âmbito do riso fino, ou seja, para aqueles que detinham maior poder de informação. Esse exemplo denota mais uma vez a habilidade do humorista em combinar dois aspectos do riso em uma mesma expressão cômica.

Salomé, então, arremata a abordagem com a metáfora irônica de que o ministro Andreazza está igual a um pneu moderno, louco para estourar mas não possui câmara. Ao nosso ver, fica instituído aí o desafio que poderá

alcançar a compreensão por meio da interpretação extratextual pois, câmara nesse caso pode ser entendido como a câmara de ar do pneu, elemento usado na metáfora que pode estourar literalmente, ou a Câmara do deputados que faltou ao convite com o ministro para que estourasse de sucesso com seus projetos políticos.

Há de se considerar um outro fato relevante nesse trabalho de crítica política de Chico Anysio na Rede Globo naquele período. A TV Globo e todo o grupo de comunicação dos Marinho sempre foram acusados de ter apoiado o regime militar, tanto que a TV Globo só entrou na campanha das diretas já no final, quando o movimento já se consolidava nas ruas do país. Diante dessa realidade, a própria Rede Globo, recentemente, veio a público no Jornal Nacional e em outros telejornais da emissora, e no portal G1, para se desculpar e reconhecer que errou em apoiar o regime militar. Contudo, mesmo nessa posição considerada de apoiadores do governo totalitário, a rede não interferiu, no âmbito de sua linha de shows, no programa de Chico Anysio, com muitos personagens, dentre eles, a Salomé, com uma crítica incisiva sobre o presidente da República e todo o governo.

Depreende-se que isso foi possível pela habilidade do humorista em fazer uma crítica de qualidade que o tornava aceito primeiramente pela população que gostava muito das narrativas dele, como também pelos gestores do governo que viam em Chico um expoente do humor que não deveria ser impedido de brincar com a população, como ele próprio conta no capítulo que aborda o seu perfil. Com isso, ele conseguiu conquistar a atenção do público, descortinar muitas desavenças do poder constituído, promovendo uma contraposição a esses desmandos e liderar a audiência na sua faixa horária, mesmo porque, o fato de estar na maior rede de TV do país, contribuiu para a massificação de sua crítica política.

Ao falar sobre a televisão e a sua força de comunicação, não poderíamos deixar de abordar novamente a influência desse meio na virada do regime de governo, como também no desenvolvimento da cultura brasileira. Foi sem dúvida, uma explosão de audiência, muito além do rádio, revistas e jornais, como vimos no capítulo sobre a televisão no Brasil. Com a audiência maciça e o humor aplicado na forma de crítica política como no caso analisado, entendemos ajudou a cristalizar o sentimento que vinha tomando conta do país naquele período de desgaste do Regime Militar.

Evidentemente que não foi só o humor mas, como se sabe, ocorreu naquela época uma congruência de fatores que fizeram com que o povo saísse às ruas pedindo o fim daquele regime que não era mais suportado pelo povo brasileiro. Todavia, acreditamos que ações como essa de Chico Anysio e de tantos outros humoristas e artistas que, guardadas as proporções, contribuíram de alguma forma para incentivar a população para que se chegasse à conquista tão almejada.

Não obstante o fato de termos dedicado um capítulo sobre Chico Anysio, entendemos que não poderíamos fechar este trabalho sem registrar

e reconhecer novamente o talento desse humorista que inspirou a nossa pesquisa. Chico fez história na TV brasileira e na memória do povo deste país com o seu humor de qualidade, era dono de uma capacidade complexa e de realização simples, o que significa dizer um artista de singular qualidade, pois, conseguia agradar ao público em suas diversas categorias sociais que, consequentemente, tinha níveis de compreensão diferenciados.

Uma comprovação de que ele conseguia trabalhar com essa complexidade é que os episódios da Salomé tinham em média três minutos de duração e ele chegava a abordar até doze assuntos diferentes no mesmo episódio. Conseguia gracejar toda a abordagem e criava a interligação desses assuntos formando a unidade narrativa que dava sentido lúdico ao chiste. Essa complexidade era notada exatamente por reunir humor lúdico, com fatos reais e proceder um processo interpretativo ficcional. E, estamos falando desse desempenho, no final dos anos 70 e início de 80, ainda sem o aparato tecnológico disponível hoje para a comunicação.

A nossa pesquisa nos mostrou isso, que Chico Anysio detinha uma complexidade narrativa e conseguia usar os recursos de aproximação com o público gerando empatia, cumprindo o que se propôs a fazer com ludicidade, levando ao ar o humor livre, que é o humor para fazer rir e usando falas populares, falas essas que iam para as ruas pois, havia aceitação desse *mix* de ingredientes interpretativos que demonstra essa capacidade dele de desenvolver uma complexidade de estrutura narrativa.

Reforçamos que essa perspectiva de complexidade se materializava pois, foi o que percebemos ao longo de nossa pesquisa. No viés da comunicação, nesse percurso importante da nossa história, e da narrativa do audiovisual brasileiro, mas precisamente na televisão, lá estava Chico Anysio com firmeza no ar, enfrentando os censores do governo e outras adversidades. Admitimos a ideia de que ele tenha contribuído na busca da identidade da TV no Brasil com o seu humor repleto de diversidade narrativa, cumprindo igualmente um papel histórico. Isso mostra que o humor brasileiro, no caso a produção audiovisual da TV, mesmo nos seus primórdios, teve seus momentos de qualidade estética e lúdica.

Pode-se inferir que o processo do humor e da comicidade tem sido frutífero em todas as suas fases ao longo do tempo. A capacidade dos humoristas de criticar o poder constituído, demonstra que o humor e o riso atingiram avanço considerável. O desejo de transformações sociais aguça o senso de cobrança por melhorias e ampliação do sentido da cidadania, que provoca rupturas de um sistema ultrapassado. Bergson nos traz essa visão social do riso quando ressalta a força do humor como função social útil, podendo agir de forma transformadora. Para ele, o riso é parte integrante da sociedade:

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se,

sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a ideia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 1980 p. 14).

No caso analisado nesta pesquisa, ficou claro nas nossas observações que a identidade criada com o público foi uma espécie de representação consentida para que a Salomé dissesse ao presidente da República e à estrutura governamental, aquilo que muita gente gostaria de dizer mas não seria possível por não dispor de uma tribuna para tal e também pela falta de liberdade para isso pois, o rigor do regime jamais permitiria a qualquer cidadão vociferar contra a sua liderança mais alta. Contudo, o humor cumpriu esse papel e conquistou a gratidão popular.

Ao finalizar este trabalho, observando a intensidade da crítica política aliada ao humor, focada em um público generalista, na TV aberta, durante o regime militar no Brasil, conclui-se que o tema é por demais abrangente e complexo. Sendo assim, entendemos que muitas outras contribuições podem ainda ser feitas, buscando maior aprofundamento que esse percurso nos mostrou ser necessário. Fica aqui uma pista para outros trabalhos que eventualmente possam ser desenvolvidos com a finalidade de maior compreensão do humor como crítica política.

Deixamos uma reflexão de Chico Anysio encontrada em um vídeo no www.youtube.com, acesso de 13/03/2015 que, entendemos representar a sua filosofia de vida: “não humilhe ninguém. Seja humilde, porque o amanhã você sabe como será”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. E HORKHEIMER, Max (1947). **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Disponível em: <http://antivalor.vilabol.uol.com.br>. Acesso em: 05/09/2014.

ANYSIO, Chico. **Sou Francisco** – Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ATTUCH, Leonardo. **Chico, um gênio esquecido**. Revista Isto É, edição 2071, julho de 2009. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/edicoes/2071/artigo144468-1.htm>. Acesso em: 19/07/2014.

BAECQUE, Antoine de. **Uma história cultural do humor**: trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.

BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto e revisão de Milton José Pinto. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 1976.

BERGSON, Henri. **O Riso**. traduzido da 375ª edição francesa, publicada em 1978.

Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores 1983.

BERTUZZI, Simone. **Entrevista com Chico Anysio para um seminário de Rádio**. 2007. Disponível em: <http://curriculosimonebertuzzi.blogspot.com/2007/08/entrevistas-chico-anysio-para-seminrio.html>. Acesso em: 19/07/2014.

BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman, orgs. **Uma história cultural do humor**: trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.

BREMMER, Jan. **Uma história cultural do humor**: trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.

BURKE, Peter. **Uma história cultural do humor**: trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.

BYSTRINA, Ivan - **Semiótica da Cultura - Alguns Conceitos Semióticos e Suas Fontes** – São Paulo, SP: CISC/PUCSP – 1995 - <http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/finish/21-bystrina-ivan/67-inconsciente-e-cultura.html>. Acesso em: 05/07/2014.

CÔRTEZ, Celina. **Verbo Afiado**. Revista Isto É, edição 1619. 2008. Disponível in: <http://www.terra.com.br/istoe/1619/1619vermelhas.htm> . Acessado em: 19/07/2014.

COSTELLA, Antonio. **Comunicação – Do Grito ao Satélite**: História dos meios de Comunicação. 2. ed. Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 1984.

ECO, Humberto. **Como Se Faz Uma Tese**. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo, SP: Editora Perspectiva S.A. 2012.

ECO, Humberto. **O Nome da Rosa**: trad. Maria Celeste Pinto – Rio de Janeiro, RJ: Record, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2012.

GENETTE, Gérard. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto e revisão de Milton José Pinto. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 1976.

GOFF, Le Jacques. **Uma história cultural do humor**: trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.

GRAF, Fritz. **Uma história cultural do humor**: trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.

GREIMAS, A. J. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto e revisão de Milton José Pinto. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 1976.

GUREVICH, Aaron J. **Uma história cultural do humor**. Tradução Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2000.

JOST, François. **Compreender a Televisão**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre, RS: ed. Sulina, 2007.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia: Estudos Culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós Moderno**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, Editora da universidade do Sagrado Coração 2001.

KIELING, A. S. **Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário**. Dilma Beatriz Rocha Juliano, Gilberto Alexandre Sobrinho, Miriam de Souza Rossini (orgs). Palhoça, SC: ed. Unisul, 2013.

MARINHO, Roberto Irineu. Rede Globo: três décadas no ar. In: ALMEIDA, Candido José Mendes de; Araújo, Maria Elisa de (org.). **As Perspectivas da Televisão Brasileira Ao Vivo**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Imago, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Os Exercícios do Ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Jesús Matín-Barbero, Germán Rey; trad. Jacob Gorender; 2. ed. São Paulo, SP, 2004. [s.n].

MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira**: uma visão econômica, social e política. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1995.

O PASQUIM, disponível em: <http://livrespensadores.net/o-pasquim>. Acesso em: 07/02/2015.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O Texto na TV**: manual de telejornalismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, SP: Editora Ática S/A, 1992.

RAMOS, Roberto. **A ideologia da Escolinha do Professor Raimundo**. Porto Alegre, RS: Editora EDIPUC, 2002.

REIS, Linda. **Produção de Monografia, da Teoria à Prática: o método de educar pela pesquisa (MEP)**, Brasília, DF: Editora Senac 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **A História da TV no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo, SP: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão no Brasil**, São Paulo, SP: Editora Contexto, 2010.

ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**: trad. Cynthia Azevedo e

Paulo Soares. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.

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

TOWNSEND, Mary Lee. **Uma história cultural do humor:** trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000.

TV MANCHETE, disponível em: www.microfone.jor.br. Acesso em: 18/01/2015.

Vídeos

Programa Vídeo Show – Rede Globo de Televisão. Disponível em: www.globo.com. Acesso em: 14/08/2014.

Vídeos com episódios de Salomé no Programa Chico City 1985. TV Globo.

WOLF, Mauro. **Teorias das Comunicações de Massa.** Tradução de Karina Jannini. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ANEXOS

Fotos ilustrativas da personagem Salomé, no programa Chico Anyzio Show na TV Globo.

Figura 1: Salomé ao telefone



Fonte: site da TV globo

Figura 2: A elegância da Salomé



Fonte: site da TV globo

Figura 3: “Diálogo” com o Presidente Figueiredo



Fonte: TV globo

Figura 4: Salomé - episódio 1



Fonte: TV globo

Figura 5: Salomé episódio 2



Fonte: TV globo

Figura 6: Salomé episódio



Fonte: TV globo

Figura 7: Salomé episódio 5



Fonte: TV globo

Figura 8: Salomé episódio 6



Fonte: TV globo

Figura 9: Salomé episódio 7



Fonte: TV globo

Figura 10: Salomé episódio 8



Fonte: TV globo

ÍNDICE REMISSIVO

A

Actante 31, 34, 43, 52, 53, 61, 67, 72, 73, 82, 130

Alegria 11, 26, 46, 119, 129, 130, 131, 135, 150, 153, 154, 160

Análise 12, 14, 15, 19, 23, 29, 30, 32, 39, 40, 43, 45, 47, 49, 53, 55, 62, 64, 68, 72, 74, 78, 79, 81, 83, 84, 88, 92, 94, 98, 112, 114, 115, 146, 150, 155, 161, 163, 166, 170, 171

Aparato 15, 29, 30, 42, 43, 57, 64, 70, 75, 76, 80, 84, 90, 94, 110, 166, 169

Apresentação 51, 70, 84, 90, 94, 120, 142, 166

Arte 11, 23, 26, 30, 36, 38, 41, 42, 45, 47, 49, 81, 88, 114, 128, 145, 157

Audiência 11, 18, 23, 27, 29, 43, 56, 62, 71, 83, 93, 98, 100, 102, 105, 106, 108, 109, 111, 120, 121, 124, 126, 129, 130, 134, 136, 137, 140, 158, 160, 162, 166, 168

Autores 3, 18, 29, 43, 105, 145, 146, 157, 164

B

Bíblia 20, 149

Biografia 128, 159

Brasil 14, 16, 18, 27, 29, 58, 67, 73, 75, 78, 81, 83, 98, 101, 111, 126, 134, 136, 143, 155, 157, 158, 162, 165, 169

C

Cabelos 57, 64, 70, 76, 80, 84, 90, 94, 96

Carnaval 61, 111, 131, 145, 148, 150

Carro 26, 62, 63, 65, 67, 103, 109, 129, 138, 159

Censura 14, 17, 19, 27, 28, 53, 54, 103, 105, 140, 142, 158, 163, 167

Chico Anyasio 7, 11, 12, 15, 17, 19, 20, 23, 26, 27, 29, 39, 45, 47, 49, 52, 55, 61, 62, 66, 68, 73, 75, 77, 79, 82, 83, 86, 88, 92, 93, 101, 114, 118, 126, 128, 132, 134, 137, 140, 144, 158, 164, 166, 168, 171, 173

Cinema 19, 23, 30, 99, 107, 114, 120, 126, 130, 131, 133, 134, 157, 179, 181

Comandante 139

Combustível 63, 155

Comédia 13, 26, 30, 38, 39, 43, 70, 77, 114, 125, 126, 131, 143, 146, 149, 155

Comunicação 7, 9, 11, 14, 17, 19, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 32, 39, 48, 49, 83, 98, 101, 103, 104, 106, 107, 109, 112, 114, 115, 118, 122, 134, 138, 140, 155, 162, 168, 169, 171, 182

Construção 10, 23, 29, 42, 43, 46, 57, 58, 64, 65, 70, 75, 76, 80, 84, 86, 90, 94, 103, 107, 154, 161, 165, 166

Cotidiano 22, 59, 106, 111, 161, 162, 164, 166

Criatividade 36, 39, 40, 42, 43, 47, 49, 64, 80, 86, 103, 111, 113, 114, 164

Crítica 11, 15, 17, 22, 24, 29, 39, 40, 42, 44, 46, 47, 53, 56, 58, 60, 62, 65, 67, 69, 71, 74, 77, 81, 85,

87, 89, 91, 93, 96, 105, 106, 109, 114, 117, 128, 138, 140, 142, 146, 148, 152, 154, 158, 160, 170, 182

Cultura 13, 17, 19, 22, 23, 25, 28, 30, 37, 40, 42, 46, 47, 84, 85, 91, 98, 103, 105, 107, 115, 123, 145, 151, 153, 155, 156, 158, 162, 166, 168, 170, 172, 179

D

Digital 110, 112

Dinamismo 39, 43, 114, 166

Ditadura 14, 21, 27, 103, 140, 141

E

Engajamento 40, 44, 45, 55, 56, 62, 63, 71, 74, 88, 93, 115, 117, 163, 165, 166

Enunciados 32, 34, 43, 59, 60, 65, 66, 72, 93

Episódios 10, 12, 15, 19, 20, 23, 41, 43, 46, 50, 51, 53, 57, 63, 65, 66, 72, 74, 83, 85, 92, 94, 161, 166, 169, 173

Espiritual 25, 37, 38, 46

EUA 65, 67, 76, 108, 109, 164

Excelsior 100, 102, 127, 128, 134, 135, 140, 159

Extratextual 67, 72, 90, 95, 165, 167, 168

F

Fictivo 39, 40, 43, 44, 79, 80, 114, 116, 163

Fundo monetário internacional 89, 95, 167

G

Gênero 15, 19, 37, 39, 40, 42, 44, 49, 54, 56, 58, 63, 69, 74, 79, 88, 89, 93, 103, 112, 117, 152, 161, 163, 166, 167

Governo 11, 14, 17, 20, 24, 26,

29, 45, 56, 59, 60, 63, 65, 70, 71, 75, 87, 89, 91, 93, 95, 102, 105, 140, 141, 153, 165, 169

H

Habilidade 12, 75, 86, 157, 162, 167

Histórico 15, 16, 26, 28, 43, 56, 91, 108, 145, 153, 155, 162, 169

Humor 7, 11, 12, 14, 16, 17, 21, 24, 28, 37, 39, 40, 43, 45, 47, 53, 56, 58, 62, 63, 65, 69, 71, 74, 79, 89, 93, 114, 117, 118, 126, 130, 134, 139, 140, 142, 143, 145, 162, 165, 166, 168, 169, 170, 182

I

Idade média 16, 145, 148, 149, 150, 161

Ídolos 99, 136, 141

Igreja 145, 149, 151

Imagem 30, 49, 59, 80, 84, 112, 126

Imitação 35, 36, 41, 48, 49, 64, 80

Imposto de renda 51, 62, 65, 68, 71, 89, 167

Inflação 56, 59, 61, 68, 70, 72, 75, 87

Inteligência 25, 38, 46, 60, 113

Interativa 15, 43, 109, 110

Interpretação 24, 25, 32, 34, 36, 39, 43, 51, 54, 59, 65, 72, 81, 85, 90, 91, 95, 102, 115, 165, 167, 168

Isotopia 33, 34, 43, 51, 53, 60, 66, 71, 72, 86, 87, 90, 91, 94, 95

J

João Figueiredo 20, 44

Jogador 66

L

Leitura 12, 19, 31, 34, 39, 50, 53,

64, 66, 72, 86, 94, 95, 110, 115
Lúdico 39, 40, 43, 44, 56, 79, 80,
115, 116, 163, 169

M

Metáfora 19, 42, 48, 51, 58, 60,
64, 65, 76, 77, 80, 90, 96, 163,
164, 167, 168

Ministro 55, 56, 58, 60, 66, 69, 71,
73, 78, 80, 81, 87, 90, 139, 142,
167, 168

Mitologia 32, 51

Mundo 13, 23, 24, 28, 39, 40, 41,
43, 44, 46, 65, 66, 67, 79, 80, 81,
84, 92, 102, 103, 106, 108, 110,
111, 114, 116, 118, 126, 128, 130,
132, 135, 136, 138, 144, 150, 152,
154, 155, 158, 160, 163, 181

N

Nacional 27, 28, 47, 61, 72, 73,
81, 85, 89, 91, 95, 102, 104, 107,
120, 121, 123, 124, 128, 136, 139,
141, 142, 146, 152, 155, 160, 162,
166, 168, 180, 182

Narrativa 7, 13, 15, 17, 19, 22, 23,
29, 30, 32, 36, 39, 44, 46, 54, 56,
57, 58, 59, 60, 63, 64, 67, 69, 72,
74, 76, 79, 82, 84, 87, 89, 91, 93,
95, 106, 110, 115, 140, 154, 156,
162, 166, 168, 171, 180

O

Objetos 19, 24, 53, 65, 82

Ontológico 19, 39, 42, 43, 56, 63,
69, 74, 79, 88, 89, 93, 114, 166,
167

P

Percurso 16, 63, 71, 75, 110, 111,
145, 161, 169, 170

Personagem 11, 14, 16, 17, 19,
23, 25, 27, 29, 40, 44, 47, 49, 54,
57, 58, 60, 61, 64, 65, 67, 69, 70,

72, 75, 77, 80, 82, 85, 87, 89, 91,
93, 116, 129, 132, 133, 137, 138,
142, 143, 156, 158, 163, 167, 173

Pesquisa 11, 13, 15, 17, 18, 29,
34, 40, 42, 145, 151, 155, 161,
162, 166, 169, 172, 182

Petróleo 63

Política 7, 11, 15, 17, 22, 24, 26,
29, 39, 40, 42, 44, 46, 47, 52, 56,
58, 59, 62, 66, 69, 71, 74, 76, 85,
88, 89, 91, 93, 96, 101, 103, 106,
107, 114, 117, 128, 138, 142, 146,
152, 156, 158, 160, 163, 165, 168,
170, 172, 181, 182

Pragmático 19, 39, 40, 42, 44, 56,
63, 69, 74, 79, 88, 89, 93, 114,
117, 166, 167

Presidente 10, 11, 14, 17, 20, 23,
24, 27, 28, 44, 45, 47, 49, 50, 53,
55, 58, 60, 62, 65, 67, 69, 70, 71,
73, 76, 78, 81, 83, 84, 86, 89, 91,
93, 95, 96, 98, 103, 106, 109, 119,
137, 139, 141, 143, 162, 168, 170,
174

Previdência 69, 73

Profissional 109, 120, 122, 124,
125, 127, 129, 144, 159, 162, 182

Público 11, 13, 17, 19, 20, 22, 24,
26, 31, 35, 36, 38, 40, 42, 44, 51,
53, 54, 56, 59, 62, 64, 66, 72, 74,
75, 77, 79, 83, 85, 88, 89, 91, 93,
94, 97, 98, 105, 107, 111, 116,
117, 133, 137, 150, 155, 156, 161,
170

Q

Quaresma 150

R

Raciocínio 26, 36, 44, 48, 50, 60,
64, 66, 81, 87, 128, 135

Radio 15, 18, 19, 78, 88, 98, 99,
101, 110, 113, 118, 129, 135, 137,

140, 144, 155, 157, 160, 162, 168,
171, 173, 182

Regime militar 15, 19, 27, 29, 58,
87, 90, 91, 102, 138, 140, 163,
170

Registros históricos 15, 26

Regras 31, 41, 49, 86, 89, 148,
151, 153, 167

Renascimento 149, 150, 161

Revolução 26, 100, 133, 138, 139,
146, 152, 155, 162

Rir 24, 26, 38, 39, 43, 46, 60, 66,
71, 89, 114, 129, 137, 147, 155,
169

S

Salomé 10, 12, 14, 17, 19, 21, 23,
27, 29, 32, 40, 47, 49, 51, 53, 54,
56, 69, 71, 82, 84, 85, 87, 89, 96,
116, 137, 142, 143, 158, 161, 173,
174, 178

Semântica 25, 32, 34, 43, 51, 52,
59, 65

Seminário 171

Semiótico 19, 23, 42, 46, 57, 61,
64, 70, 75, 80, 84, 90, 94, 171

Símbolos 23, 24, 40, 42, 46, 49,
57, 64, 70, 75, 80, 84, 90, 94, 166

Social 9, 13, 15, 17, 20, 23, 26,
28, 37, 67, 91, 93, 94, 111, 128,
138, 146, 147, 151, 158, 160, 162,
164, 169, 170, 172, 180

Sociedade 9, 11, 13, 18, 21, 24,
26, 28, 30, 87, 98, 106, 123, 146,
148, 149, 154, 156, 157, 161, 162,
166, 169, 181

T

Teatro 18, 27, 30, 98, 101, 107,
113, 114, 129, 131, 134, 136, 139,
141, 152, 154, 158, 160, 162

Telespectador 19, 26, 40, 44, 45,

47, 49, 51, 52, 55, 57, 59, 60, 62,
66, 70, 72, 75, 77, 79, 83, 85, 90,
93, 95, 101, 103, 104, 107, 108,
113, 115, 144, 163, 167

Televisão 7, 11, 13, 15, 17, 20, 22,
23, 26, 29, 30, 39, 46, 53, 83, 93,
98, 107, 109, 110, 111, 113, 115,
118, 126, 129, 131, 133, 136, 140,
144, 158, 160, 162, 168, 169, 172,
173, 182

Teórico 15, 17, 29, 30, 34, 39, 42,
43, 53, 54, 161, 163, 165

Times Square 101, 135

Trajetória 15, 26, 118, 127, 145,
152, 158, 159, 162

Tupi 18, 54, 61, 67, 73, 77, 82, 87,
92, 99, 100, 101, 104, 125, 129,
131, 134, 135, 140, 142, 144, 160

TV Globo 54, 61, 67, 73, 77, 82,
87, 92, 102, 104, 127, 136, 159,
168, 174, 177

V

Videoteipe 118, 131, 137

Z

Zombaria 25, 26, 37, 38, 42, 45,
46, 56, 57, 63, 64, 69, 70, 74, 75,
89, 93, 96, 97, 165

SOBRE O AUTOR

ENAILDO VIANA

Jornalista, cientista político e professor titular da cátedra de Teoria Geral do Estado, TGE, do curso de direito da Faculdade Brasília, FBr.

Mestre em Comunicação pela Universidade Católica de Brasília - UCB (2015) e Doutorando em Direito Econômico e Empresarial pela Universidad Internacional Iberoamericana do México - UNINI.

É Avaliador do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (BASis) do INEP/MEC;

é membro do NEPATS, Núcleo de Estudo e Pesquisa Avançados do Terceiro Setor, da Universidade Católica de Brasília, UCB.

Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Metodista de São Paulo (2011), Bacharel em Jornalismo pelas Faculdades Icesp/Promove de Brasília (2013).

Foi diretor de radiodifusão da Fundação José de Paiva Netto.

Jornalista Profissional DRT nº 2500/DF, com experiência nas áreas de rádio, televisão, publicidade, imprensa escrita e virtual.

Desenvolveu as pesquisas acadêmicas em: Crítica política, humor e televisão, no mestrado na área de Comunicação; e no doutorado na área de Direito Econômico e Empresarial: Desenvolvimento e Sustentabilidade do Terceiro Setor.



Crítica política no humor de Chico Anysio

Uma análise de narrativas humorísticas
na televisão

www.bookerfield.com 

contato@bookerfield.com 

[@bookerfield](https://www.instagram.com/bookerfield) 

Bookerfield Editora 

Crítica política no humor de Chico Anysio

Uma análise de narrativas humorísticas
na televisão

www.bookerfield.com 

contato@bookerfield.com 

[@bookerfield](https://www.instagram.com/bookerfield) 

Bookerfield Editora 

ISBN 978-658992916-1



9

786589

929161