

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

RACHEL TOMÁS DOS SANTOS ABRÃO

Ditadura e televisão na transição:
uma análise sobre três quadros humorísticos

Porto Alegre

2022

RACHEL TOMÁS DOS SANTOS ABRÃO

Ditadura e televisão na transição:

uma análise sobre três quadros humorísticos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Enio Passiani

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Tomás dos Santos Abrão, Rachel
Ditadura e televisão na transição: uma análise
sobre três quadros humorísticos / Rachel Tomás dos
Santos Abrão. -- 2022.
207 f.
Orientador: Enio Passiani.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia,
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. ditadura. 2. memória. 3. televisão. 4. indústria
cultural. 5. humor. I. Passiani, Enio, orient. II.
Titulo.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rachel Tomás dos Santos Abrão

DITADURA E TELEVISÃO NA TRANSIÇÃO:
UMA ANÁLISE SOBRE TRÊS QUADROS HUMORÍSTICOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Porto Alegre, 8 de março de 2022.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Enio Passiani (orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. José Vicente Tavares dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Áureo Busetto
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Prof.^a Dr.^a. Caroline Gomes Leme
Universidade Regional do Cariri (URCA)

AGRADECIMENTOS

Ao orientador desta pesquisa Enio Passiani com quem sempre pude contar. Agradeço pela leveza e abertura das conversas, por todo suporte e encorajamento, pelas leituras, pela autonomia concedida, mas, acima de tudo, pelo modelo de professor e pela lealdade com que se debruça no trabalho acadêmico.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq) pelo apoio financeiro, tornando possível, durante os dois anos de mestrado, a dedicação exclusiva para realização desta investigação.

Ao professor Alexandre Fernandez Vaz, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pela oportunidade continuada de diálogo, pela sua preocupação constante com a formação, pelos debates, pelos tempos da Iniciação Científica e, principalmente, pelas sugestões dos programas televisivos analisados nesta pesquisa.

À professora Caroline Gomes Leme, da Universidade Regional do Cariri (URCA), pelas suas pesquisas e trabalhos na área do cinema, memória e ditadura, pelos comentários e contribuições valiosíssimos durante o processo de qualificação e pela possibilidade de interlocução.

Ao professor Áureo Busetto, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), pela participação na qualificação desta dissertação, pelo grande estímulo, pelas observações, sugestões e comentários aguçados a respeito do meio televisivo.

Ao Gabriel Priolli por ter aceitado a empreitada, sugerida por meu pai, de conversar comigo em um momento bastante embrionário desta investigação, trazendo revelações e alumando questões essenciais em torno da história das emissoras televisivas no Brasil.

À Globo Universidade, em especial à Milana Bernartt pela paciência e colaboração ao longo do ano de 2021. Agradeço, principalmente, pelo envio do material aqui analisado, sem o qual nada disso teria sido possível e a todos que trabalham no Acervo desta emissora.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pelas trocas em tempos tão difíceis como esses ocasionados pela pandemia da Covid-19.

Aos amigos que colorem a vida transformando nossos caminhos e preenchendo esses tempos difíceis de solidão pandêmica e acadêmica: ao Caio, ao Gabriel, à Maiara, à Carol e Natan. Em especial à Helena, pela escuta, pelo carinho e compartilhamento intenso de ideias e sentimentos.

Ao Arthur pelo apoio e companheirismo incondicional, pela gentileza e carinho que tornaram esses anos de pesquisa e de mudanças muito mais leves.

À Fani pela presença acolhedora, pela participação e pelo bom humor com que leva as coisas da vida.

Agradeço à minha avó pelo apoio incontestável e pelo modelo de gentileza. Ao meu pai pelas leituras e pelas sábias, calorosas e empolgadas lições em torno do processo da escrita.

Por fim, aos meus alicerces nessa vida: à minha mãe e ao meu irmão. Sem o suporte deles, nada seria possível.

Images above all change faster and faster and have been multiplying at a hellish rate ever since the explosion that unleashed the electronic images. The very images which are now replacing photography. We have learned to trust the photographic image; can we trust the electronic image? With painting everything was simple, the original was unique, and each copy was a copy of forgery. With photography, and then film, it began to get complicated. The original was a negative without a printer did not exist, in just the opposite, each copy was the original. But now, with the electronic image and soon on the digital, there is no more negative and no more positive. The very notion of the original is obsolete. Everything is copy, all distinctions have become arbitrary...

Wim Wenders

RESUMO

Os anos da transição à democracia configuram um momento político ambíguo, carregado de mudanças sociais no Brasil. Período em que tanto as questões do passado ditatorial, bem como os possíveis projetos de futuro, estavam postos em jogo. Dessa maneira, é durante a década de 1980 que se opera a construção da memória que será transmitida, selecionando, organizando e interpretando os acontecimentos do período autoritário. Sendo assim, a produção televisiva dos anos da transição carrega consigo sentimentos e experiências em processo (WILLIAMS, 2011) e analisando suas obras podemos compreender fragmentos da sociedade que as produziu. Na busca por analisar um tema transversal aos programas, optou-se por analisar as diversas abordagens da ditadura em três quadros de programas humorísticos da década de 1980: *Salomé*, do programa *Chico City*; *Sebastião, codinome Pierre*, do programa *Viva o Gordo*; e o *Quartel dos Trapalhões*, do programa *Os Trapalhões*. Por meio da Análise Televisual proposta por Beatriz Becker (2008; 2012; 2019; 2020), realizou-se uma análise atenta aos diversos elementos que compõem as produções televisivas, desmembrando as obras audiovisuais coletadas nesta pesquisa e alcançando novas interpretações a respeito do momento em questão.

Palavras-chave: ditadura; memória; televisão; indústria cultural; humor.

ABSTRACT

The years of democratic transition in Brazil configures an ambiguous political moment with important social changes. A period in which both the issues of the dictatorial past and the possible projects for the future were at stake. Nevertheless, it is especially during the 1980s that the construction of the memory that will be transmitted takes place; selecting, organizing and interpreting the events of the authoritarian period. Thus, the television production of the transition years carries with it feelings and experiences of this transition process (WILLIAMS, 2011), and by analyzing those works we can understand fragments of the society that was produced at that time. Aiming to analyze an common topic of the TV shows, it was decided to seek different approaches of the dictatorship in three sketches of humorous programs from the 1980s: *Salomé*, from the *Chico City* program; *Sebastião, codename Pierre*, from the *Viva o Gordo* program; and the *Quartel dos Trapalhães*, from the program *Os Trapalhães*. Through the Televisual Analysis proposed by Beatriz Becker (2008; 2012; 2019; 2020), an analysis was carried out on the various elements that are used to build the television productions, dismembering the audiovisual works collected in this research and reaching new interpretations regarding the moment under investigation.

Keywords: dictatorship; memory; television; cultural industry; humor.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	xi
INTRODUÇÃO.....	1
1. MEMÓRIA E PRODUÇÃO CULTURAL	12
1.1 A Memória Coletiva e outras aproximações	12
1.2 Memória, identidade e imagem	22
1.3 Objetos da cultura como produtores de memória.....	27
2. TELEVISÃO: aspectos metodológicos	35
2.1. O “mosaico luminoso” como forma social.....	35
2.2. A Análise Televisual (AT)	44
3. INDÚSTRIA CULTURAL E TELEVISÃO NO BRASIL.....	51
3.1. 1980: no contexto da transição	57
4. Salomé (Chico Anysio), Sebastião, codinome Pierre (Jô Soares) e O Quartel (Os Trapalhões).....	61
4.1. Conhecendo Chico Anysio: breve perfil e trajetória	61
4.2. O programa Chico City.....	66
4.3. Em close: Salomé de Passo Fundo	68
4.4. Chico City: alguns outros quadros.....	94
4.5. Documentos da censura: Chico City	100
4.6. Conhecendo Jô Soares: breve perfil e trajetória	101
4.7. O programa Viva o Gordo	104
4.8. Em close: Sebastião, codinome Pierre.....	107
4.9. Viva o Gordo: alguns outros quadros	135
4.10. Documentos da censura: Viva o Gordo.....	141
4.11. Os Trapalhões: em panorama	142
4.12. Conhecendo Os Trapalhões: brevíssimos perfis e trajetórias.....	146
4.13. Em panorama: O Quartel.....	149
4.14. Documentos da censura: Os Trapalhões.....	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS	179
ANEXO 1	186
ANEXO 2	189
ANEXO 3	195

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Grade televisiva Rede Globo, quinta-feira, 30/8/1979	67
Figura 2 - Quadro de Chico Anysio Show (1983): Deputado Justo Veríssimo	74
Figura 3 - Quadro de Chico Anysio Show (1983): Salomé de Passo Fundo	76
Figura 4 - Quadro de Chico Anysio Show (1983): Salomé de Passo Fundo, em close..	76
Figura 5 - Chico City (1973)	79
Figura 6 - Abertura programa Chico City (sem data)	79
Figura 7 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo (14/06/1979)	82
Figura 8 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo em plano médio (27/12/1979)	85
Figura 9 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo em primeiríssimo plano (27/12/1979)	85
Figura 10 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo, pose final (27/12/1979)	86
Figura 11 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo (26/04/1979)	89
Figura 12 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo (20/03/1979)	93
Figura 13 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo, em close-up (20/03/1979)	93
Figura 14 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Velho Zuza (1984)	95
Figura 15 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Azambuja (1987)	95
Figura 16 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Nazareno (1984)	96
Figura 17 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Nazareno, outra cena (1984)	97
Figura 18 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Washington (1984)	99
Figura 19 - Grade televisiva Rede Globo, segunda-feira, 07/11/1983	106
Figura 20 - Quadro da personagem O Estrangeiro (1981)	112
Figura 21 - Quadro do programa Viva o Gordo: Sebastião, codinome Pierre (1981) ..	115
Figura 22 - Vinheta de abertura do programa Viva o Gordo (1981)	117
Figura 23 - Quadro do programa Viva o Gordo: Capitão Gay (1981)	119
Figura 24 - Quadro do programa Viva o Gordo: Chico Anysio e Jô Soares (1981)	120
Figura 25 - Quadro do programa Viva o Gordo: General Gutierrez (1981)	123
Figura 26 - Quadro do programa Viva o Gordo: personagem na praia (1981)	126
Figura 27 - Quadro do programa Viva o Gordo: Gandola (1981)	127
Figura 28 - Quadro do programa Viva o Gordo: Sebastião, codinome Pierre (1981) ..	129
Figura 29 - Quadro do programa Viva o Gordo: Sebastião, codinome Pierre (10/12/1981)	133
Figura 30 - Quadro do programa Viva o Gordo: Sebastião, codinome Pierre, em close- up (10/12/1981)	134
Figura 31 - Quadro do programa Viva o Gordo: Me Tira o Tubo! (1985)	137
Figura 32 - Quadro do programa Viva o Gordo: Revanchismo não! (1985)	140
Figura 33 - Quadro do programa Viva o Gordo: Indígena, em close-up (1983)	140
Figura 34 - Quadro do programa Viva o Gordo: Indígena	141
Figura 35 - Grade televisiva Rede Globo, domingo, 22/11/1987	143
Figura 36 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (19/07/1987)	151
Figura 37 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel, Sargento Pincel e Cabo 7 – em close (19/07/1987)	151
Figura 38 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (06/09/1987)	155
Figura 39 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel, platéia (06/09/1987)	156

Figura 40 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (03/04/1988)	159
Figura 41 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (25/10/1987)	163
Figura 42 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (25/10/1987)	163
Figura 43 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel no Natal (25/12/1988)....	166
Figura 44 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel, Didi interage com plateia (25/12/1988).....	167

INTRODUÇÃO

Refletir acerca das elaborações do passado significa, também, buscar compreender o presente, já que este se constrói a partir de imagens e narrativas passadas. Se o que somos hoje é fruto do que já fomos, as interpretações acerca dos acontecimentos históricos nos permeiam constantemente; introjetadas no imaginário social de diferentes formas, são suscetíveis a diversas interpretações. As narrativas da memória são um campo em constante conflito e, por isso, buscar analisar os diferentes discursos sobre o passado – sejam estes hegemônicos, subterrâneos ou totalmente ambíguos – pode nos ajudar na compreensão sobre o que fomos e, conseqüentemente, sobre o que somos – e até o que almejamos ser.

Tendo em vista essa preocupação com a elaboração do passado pelas sociedades, as disputas em torno da memória da ditadura civil-militar¹ brasileira se fazem perceptíveis em diversos espaços, inclusive nas produções culturais. Na busca por entender a construção dessas interpretações nos anos finais da ditadura – momento também conhecido como “de transição” –, a presente pesquisa questiona-se a respeito dos discursos televisivos que buscaram, de alguma forma, tratar desse período. Para tanto, foi

¹ Optou-se pela utilização do adjetivo “civil-militar” para caracterizar a ditadura instaurada em 1964, tendo em vista a vasta pesquisa de René Armand Dreifuss (1981). Por meio de sua investigação o autor chegou a identificar os civis envolvidos no processo do golpe e na manutenção do regime ditatorial, demonstrando a estruturação civil e militar da ditadura. Além da tese de Dreifuss (1981), podemos citar outros documentos que também explicitam as articulações entre as Forças Armadas brasileiras e uma extensa rede de financiadores – a qual patrocinou, de forma sigilosa, parte do aparato repressivo instaurado pelo regime. São estes: o documentário intitulado *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski, e o relatório da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, tomo I, parte I, capítulo *Financiamento e repressão*. Contudo, essa utilização do termo “civil-militar” não busca tensionar os debates historiográficos a respeito do apoio civil ao golpe, nem se posicionar contra ou a favor de uma ou de outra caracterização da ditadura; afinal de contas, é evidente que se tratou de um período ditatorial. Portanto, ênfase deve recair sobre a ideia de que foi uma ditadura e, enquanto tal, Marcelo Ridenti (2014, p.27, grifo nosso) reforça como “nunca é demais realçar a violência do regime *militar e civil*, marcado pelo desrespeito à integridade física dos presos, pelo assassinato de membros da oposição, sem contar as restrições aos direitos de expressão, reunião, organização política e sindical”. Para aprofundamento do debate historiográfico em torno do termo “civil-militar”, conferir: MELO, Demian Bezerra de. Ditadura "civil-militar"? : controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. **Espaço Plural**, Marechal Candido Rondon, v. 13, n. 27, p. 39-53, ago. 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4459/445944369004.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.

necessário abordar o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, percebendo suas conexões com o projeto militar de “integração nacional”. A televisão, que vai se tornando um meio comunicacional hegemônico, principalmente a partir da década de 1970, revela suas próprias interpretações sobre a ditadura, estabelecendo um campo em que as disputas da memória podem ser observadas.

Os anos da transição no Brasil representam um momento conturbado e ambíguo na história do país, pois enquanto se construía o discurso oficial da redemocratização, apagavam-se muitos dos acontecimentos do período ditatorial. É justamente durante esse período que se insere a nossa pesquisa, buscando investigar como a produção cultural televisiva estava elaborando aquele momento histórico. Portanto, inicialmente foi realizada uma busca exploratória no campo das imagens em movimento para que fosse possível selecionar os programas a serem analisados. Dessa maneira, pudemos perceber a ampla abrangência, tanto da TV Globo – emissora televisiva com maiores índices de audiência no período – quanto da variedade de programas de humor que não deixavam de mencionar questões contextuais relacionadas ao governo militar. Sendo assim, na busca por analisar um tema transversal aos programas, optou-se por analisar as diversas abordagens da ditadura em três quadros de programas humorísticos da década de 1980: *Salomé*, do programa *Chico City*; *Sebastião, codinome Pierre*, do programa *Viva o Gordo*; e o *Quartel dos Trapalhães*, do programa *Os Trapalhães*.

Segundo Walter Benjamin (2012), as produções estéticas contêm o repositório onírico de um tempo. E é por este, entre outros motivos, que parece justificável estudar a elaboração do passado ditatorial por meio de uma análise da televisão brasileira da década de 1980. Conforme já mencionado, os anos da transição representam um momento ambíguo de nossa história, momento de disputas em torno das narrativas sobre o passado autoritário. De acordo com Marcos Napolitano (2015), é neste momento que a memória crítica ao regime civil-militar se torna hegemônica. Os anos finais do governo militar são atravessados por ações políticas que marcaram um tempo: a Lei de Anistia, o movimento das Diretas Já, a ocupação da presidência por um civil e a promulgação de uma nova Constituição. Sendo assim, a análise dos programas de humor selecionados buscará perceber como o conflito em torno da memória da ditadura figurava nas produções culturais do período.

A escolha da televisão, como produto cultural a ser analisado, justifica-se tanto pela sua ampla abrangência populacional quanto pela falta de trabalhos acadêmicos na área da Sociologia que analisem programas televisivos daquele período. Além disso, vale lembrar que a consolidação de uma indústria cultural no país se deu, justamente, por iniciativa do governo militar – que buscava formar um público para o consumo cultural de massa. Com Renato Ortiz (2006) foi possível compreender como o governo militar empenhou-se no desenvolvimento de um mercado de bens culturais que era dependente do apoio – direto ou indireto – do Estado. A escolha pelos três quadros humorísticos selecionados se justifica tanto pelos altos índices de audiência, segundo o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) – ao menos durante o ano de 1978, como foi possível observar a partir do relatório de programas que tiveram índices de audiência superior a 20%² – quanto pela possibilidade de analisar um mesmo tema, que se faz presente de forma transversal nos quadros desses programas em diferentes momentos da década enfocada. O humor pode ser entendido como um dos modos de lidar socialmente com certos acontecimentos históricos, mostrando-se enquanto produção cultural que expressa as diversas maneiras de lidar com certos temas pulsantes do social.

Quando refletimos sobre a memória da ditadura civil-militar brasileira no espaço público somos capazes de perceber o caráter conflituoso, heterogêneo e ambíguo da reconstrução do passado.

Segundo Marcos Napolitano (2015, p.19), a memória hegemônica do regime militar foi construída a partir de uma fusão entre “elementos simbólicos da esquerda, efetivamente derrotada nos processos políticos, e da expiação parcial feita por setores liberais que ajudaram a implantar o regime”. Em sua análise, Napolitano (2015) desenvolve uma periodização do processo de produção da memória sobre o período autoritário composta por quatro fases – começando em 1964 e chegando até o ano de 2014. Para o autor, é justamente entre os anos de 1974 e 1994 que ocorre a construção da

² Infelizmente, apenas foi possível acessar aos “programas que tiveram índices de audiência superior a 20%” do ano de 1978 tendo em vista que, até o momento, foi o único documento do tipo encontrado digitalmente por meio do Arquivo Edgar Leuenroth, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Fundo: IBOPE; Série: PI – programas que tiveram índice; notação PI 01). Disponível em: <<https://www.ael.ifch.unicamp.br/ael-digital/instituto-brasileiro-de-opini%C3%A3o-p%C3%BAblica-e-estat%C3%ADstica-ibope>> Acessado em: 15/02/2021.

memória crítica do período militar, a qual vai se tornando hegemônica a partir da confluência entre liberais e setores da esquerda no processo de transição à democracia. Contudo, como os bens culturais estariam representando esse período? As ambiguidades e contradições de uma “transição transada”, como nos sugere Florestan Fernandes (1982), não poderiam aparecer justamente por intermédio das produções culturais? O conflito em torno da construção de uma democracia que sai “das costelas da ditadura” (FERNANDES, 1982) aparece elaborado em diferentes narrativas sobre a memória do período autoritário, inclusive por meio dos programas de humor.

Ainda de acordo com Marcos Napolitano (2015, p.13), os processos de transição representam momentos cruciais de “reconstrução de uma memória homogênea, 'oficial' e 'única', que, aliás, nunca houve ao longo da história”. Tratando de investigar esse processo, pode-se colocar a seguinte pergunta como problema de pesquisa: como o tema da ditadura civil-militar aparece elaborado nos programas de humor da televisão aberta da década de 1980? Ou seja, de que maneira o humor televisivo captou as questões em jogo no momento da transição? Quais temas do recente passado ditatorial e da consolidação democrática foram transformados em comicidade? Tomando, como objeto de pesquisa, três quadros de diferentes programas humorísticos veiculados pela mesma emissora (Rede Globo de Televisão), buscou-se, por meio da Análise Televisual (AT) proposta por Beatriz Becker (2008; 2012; 2019; 2020) entender como essa produção cultural estava elaborando aquele momento político.

Os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa partiram de um primeiro contato exploratório e intuitivo com o campo para que assim fosse possível refletir acerca da disponibilidade de material. Rose (2011, p.344) deixa evidente como não há um modo que seja considerado “mais verdadeiro” para se coletar, transcrever e codificar o material empírico, por isso o mais importante deve ser “deixar o mais explícito possível a respeito dos recursos que foram empregados”. De acordo com a autora, “os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais” (ROSE, 2011, p.343).

Dessa forma, levando em consideração os critérios já mencionados anteriormente a respeito dos índices de audiência dos programas analisados, foi realizado um mergulho exploratório na plataforma *Youtube* em busca de programas de humor que tratassem de questões relacionadas à ditadura civil-militar. Além disso, antes de realizar a pesquisa

no *Youtube*, foram feitas investigações – tanto por meio de leituras de artigos acadêmicos quanto pela busca em sites e blogs – acerca dos programas da TV aberta dos anos 1980 e, mais especificamente, daqueles que tinham a ditadura de 1964 como tema.

Com os quadros dos programas *Chico City*, *Viva o Gordo* e *Os Trapalhões* selecionados para análise, entramos em contato com a emissora em questão a fim de coletar o material para análise. O contato com a repartição da Rede Globo destinado ao apoio às pesquisas universitárias, a Globo Universidade, deu-se no final do mês de março e o primeiro material foi enviado apenas no final de maio de 2021. Contudo, a comunicação com a emissora se desdobrou duramente todo o ano de 2021, seja pela solicitação de envio de uma maior quantidade de quadros dos programas em análise, seja pela necessidade de explicações relativas às datas dos materiais enviados. Vale mencionar que o contato com a emissora se deu por meio de um formulário de “apoio à pesquisa” anteriormente disponível no site da Globo Universidade³. Ao se preencher tal formulário foi necessário anexar o projeto da pesquisa, podendo este ser aprovado pela emissora ou não. Cerca de um mês após o envio do projeto obtive uma resposta por parte da emissora, que solicitou uma lista especificando as datas e quantidade do material necessário para análise. No caso da consulta aos programas de humor em questão, a emissora não disponibilizou nenhum episódio em sua íntegra, apenas os quadros selecionados. Diversamente de como descrevera Áureo Busetto (2014), a visualização do audiovisual não se deu *in loco* – tendo em vista a situação da pandemia da Covid-19 a Rede Globo pode ter alterado suas regras de consulta ao acervo – e, sim, por meio do envio de arquivos audiovisuais em formato digital. Ao mesmo tempo, buscamos adquirir antigos DVDs dos programas, disponíveis na forma de coletâneas lançadas pela Globo Marcas: *Viva o Gordo: com Jô Soares e seus inúmeros personagens* (2009) e *Chico Especial* (2007).

Ao todo foram coletados cinco quadros da personagem *Salomé*, do programa de Chico Anysio – sendo quatro destes enviados pela Globo e um disponível no DVD *Chico Especial* (2007). Os quadros enviados pela Globo datam de maio de 1979, junho de 1979, dezembro de 1979 e março de 1980. Já o material disponível no DVD, procedente

³ Link de acesso ao formulário da Globo Universidade:
<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeq28SOiSagCN03fKYetmfN383GXiPqIZ11nD7ScE0Y5ctHKg/viewform>. Acessado em 17 de fev. 2022.

do ano de 1983, deriva do programa *Chico Anyisio Show* – que estabeleceu continuidade com muitas das personagens de *Chico City*, inclusive a *Salomé*.

No caso do programa de Jô Soares a coleta do material permitiu a análise de três quadros do personagem *Sebastião* (ou *Sebá*), *codinome Pierre*. Dois destes foram encontrados no DVD *Viva o Gordo: com Jô Soares e seus inúmeros personagens* (2009), o primeiro referente ao ano de 1981 e outro do ano de 1984. No que concerne ao material enviado pela Globo Universidade é relevante mencionar que foram encaminhados três quadros para análise, mas, infelizmente, dois destes coincidiram com os mesmos dois quadros disponíveis no DVD. Deste modo, a investigação de *Viva o Gordo* contou com dois quadros – 1981 e 1984 – presentes no DVD *Viva o Gordo* (2009) e um quadro enviado pela Globo, o qual data de dezembro de 1981.

Ainda a respeito do material coletado, parece relevante esclarecer que não foi possível adquirir o DVD do programa *Os Trapalhões*, portanto, contamos apenas com o que foi enviado pela Globo Universidade. Em decorrência disso não foi possível realizar nenhuma análise do programa em sua íntegra, sendo este mais um motivo que justifica a escolha por uma análise panorâmica da obra. Ao todo foram enviados pela Globo cinco quadros do programa *Os Trapalhões*, cada um com cerca de doze minutos – ou seja, com duração maior que os anteriores. Estes quadros datam de julho de 1987, setembro de 1987, outubro de 1987, abril de 1988 e dezembro de 1988. Além da mencionada impossibilidade de se realizar uma análise completa do programa, este produto audiovisual também apresentou outras diferenças para com os anteriores, como a maior quantidade de personagens em cena e uma dinâmica de atuação voltada para ação, seguindo, principalmente, uma tradição circense do humor.

O caminho para realização de uma pesquisa baseada em arquivos audiovisuais se mostrou bastante árduo, desde a dificuldade em contatar a emissora, a necessidade de pressioná-la pelo envio do material até a imprescindibilidade de se adquirir os equipamentos necessários para assistir aos DVDs. Em texto tratando dos arquivos televisivos, Áureo Busetto (2014, p.381) já sinaliza a respeito das possíveis dificuldades que as/os pesquisadores interessados em analisar produtos televisivos terão de enfrentar: “uma mesma chaga na pré-produção de sua pesquisa, a saber: significativa parcialidade das fontes e obstáculos ao acesso a elas”. Como foi possível constatar, os obstáculos ao acesso do material audiovisual não foram poucos, o que, possivelmente, seria

simplificado com a existência de um arquivo nacional público de livre acesso. Por esse motivo, é necessário enfatizar os argumentos de Busetto (2014) em torno da necessidade de que se construam arquivos públicos e medidas legais que facilitem o acesso aos acervos das emissoras: “nada é pensado e investido em termos de política nacional visando preservar a produção televisiva levada ao ar cotidianamente pelas emissoras em atividade. E claro, sem uma política de acesso ao material, as pesquisas sobre televisão se tornam mais escassas” (BUSERTO, 2014, p.401). A respeito dessa questão dos arquivos foi interessante notar como as dificuldades – em torno da preservação desse material audiovisual – também apareceram em forma de depoimento no DVD *Chico Especial* (2007). Neste depoimento, o humorista chega a lamentar o vasto material perdido de seus trabalhos nas emissoras TV Rio, TV Tupi e TV Excelsior:

O fato de ter trabalhado em três importantes emissoras que acabaram (...) e o fato delas terem acabado significa que o arquivo delas também acabou. Então, muita coisa eu perdi, muita, muita, demais. Perdi coisa à beça, a parte em preto e branco perdi quase toda, praticamente toda.

Este é um lamento também para todas/os pesquisadoras/os interessadas/os em trabalhar com arquivos no país, já que, infelizmente, a falta de políticas públicas nesse sentido leva à destruição do material, que se perde no esquecimento ou vira cinzas, pegando fogo devido à falta de manutenção:

As atuais situações de arquivamento de audiovisuais televisivos guardam sem comum a inexistência de amplas e precisas informações públicas sobre o volume e a qualidade destes e sobre as possibilidades de acesso público a eles, ainda que para efeito de pesquisa acadêmica (BUSERTO, 2014, p.390).

Além da coleta do material audiovisual relativo aos quadros dos programas selecionados para análise, também foi solicitado à Globo Universidade a grade de tais programas, buscando assim atentar para o fluxo televisivo da emissora (WILLIAMS, 2016).

Por último, realizou-se uma pesquisa no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN - principal banco de dados do arquivo) pelos processos censórios relativos a tais programas. Dessa maneira, foi possível identificar dois registros com dois arquivos digitais no caso de *Chico City*; dois registros, mas apenas um arquivo digital no caso de *Viva o Gordo*; e vinte e seis registros no caso do programa *Os Trapalhões* (sendo vinte e cinco relacionados às músicas do programa e um a respeito do filme *Os*

Salimbancos Trapalhões, de 1981, disponível na Cinemateca Brasileira), mas dos quais não consta nenhum arquivo digital disponível para leitura.

Após realizada a coleta do material audiovisual passou-se à análise dos quadros. Segundo Beatriz Becker (2019, p.72) a Análise Televisual se trata de um procedimento metodológico que “tem sido utilizada por pesquisadores de diferentes níveis de formação na graduação e na pós-graduação, auxiliando no entendimento da complexidade dos códigos audiovisuais e na elaboração da ressignificação dos sentidos dos discursos midiáticos e obras televisivas ficcionais e não ficcionais”. A proposta de Becker visa um estudo qualitativo e quantitativo de áudio e vídeo e a posterior interpretação dos resultados. Contudo, tendo em vista o fato de que tal análise foi construída a partir de estudos sobre telenovelas e mídias jornalísticas, foi realizada uma adaptação levando em consideração o objeto de análise desta pesquisa. Tal adaptação buscou levar em consideração tanto os argumentos de Becker (2019), como as propostas de Pierre Sorlin (1985), que, ao apresentar uma Sociologia do Cinema, enfatiza como os filmes revelam suas próprias interpretações sobre o mundo social, expressando posicionamentos sobre os fatos do passado e do presente. A proposta de analisar uma obra cultural dentro da sua própria linguagem, conhecendo suas técnicas e seus próprios termos, demanda um conhecimento a respeito das posições de câmera, cortes, construções de cena, figurinos e outras informações que ultrapassam a visão global e linear da narrativa e do diálogo presente em cada quadro dos programas. Dessa maneira, o procedimento metodológico aplicado atentou às diversas partes que compõem a linha de montagem da obra audiovisual, tais como: o estilo de narração e o tempo de duração, os conteúdos e campos temáticos abordados, as personagens enunciadoras, os elementos do cenário e figurino, os efeitos de sonoplastia, os diferentes enquadramentos de câmera, abertura e créditos do programa, a dramatização empenhada em promover certos sentimentos.

Parece relevante esclarecer que muitas das questões apontadas sobre as obras audiovisuais analisadas provêm do olhar de uma pesquisadora que, nos dias de hoje, não poderia deixar de apontar os preconceitos, o racismo, a homofobia e a misoginia reproduzidos nesses programas da televisão brasileira dos anos 1980. Tais questões, de certa forma, não deixam de se relacionar com o pensamento conversador da ditadura civil-militar, servindo como solo fértil para o florescimento de um pensamento autoritário.

Por fim, cabe apresentar os capítulos que sustentam o texto desta dissertação. No primeiro capítulo tratamos da discussão entre o conceito de memória e as obras do mundo da cultura, refletindo acerca do processo seletivo que ronda os produtos do campo audiovisual. Para tanto, abordamos o conceito de memória coletiva proposto por Maurice Halbwachs (1990) e traçamos um diálogo entre seus escritos – fortemente ancorados na tradição durkheimiana – e outros autores que também tratam da memória. Além de Halbwachs (1990), também discutimos outros clássicos em torno dos debates da memória, como Paul Ricoeur (2007) e Le Goff (2003). Aos poucos, adentramos no diálogo entre memória e os produtos da cultura, sem deixar de abordar autores como Theodor Adorno (2006), Walter Benjamin (2012) e Paolo Rossi (2010) – que apresentam algumas das possibilidades de intersecção entre memória, identidade, imagem e produtos culturais. Caminhando nessa direção, nos deparamos com as proposições de Raymond Williams (2011), que por meio de sua hipótese teórica e metodológica de “estrutura de sentimentos” auxilia na busca por captar a complexidade da experiência social em processo. Segundo Williams (2011), se buscamos compreender elementos da cultura que não estão formalmente fixados podemos observar os processos de seleção que operam na organização e interpretação de nossa experiência, atentando para como certos elementos são escolhidos e enfatizados enquanto outros são apagados e negligenciados.

No segundo capítulo discorre-se a respeito do surgimento histórico da tecnologia televisiva, entendendo-a como uma “forma social e popular” participante de um período de diversas mudanças sociais, como foi o da industrialização (WILLIAMS, 2016). Mudanças que, segundo Williams (2016), também interferiram no estilo de vida das sociedades europeias e norte-americanas, trazendo uma centralidade ao lar e, conseqüentemente, ao tempo gasto na frente das telinhas. Na mesma linha, Elizabeth Duarte (2004) aponta para o caráter comercial da televisão, enfatizando como uma análise de seus produtos deve sempre lembrar que a pauta principal da empresa televisiva gira em torno da maximização dos lucros – por meio dos índices de audiência. Parte importante dessa busca pela maximização dos lucros deriva do que Williams (2016) denomina de “fluxo planejado”, ou seja, a sequência pensada de programas com intervalos e comerciais que busca reter os espectadores, capturá-los em frente ao “mosaico luminoso” das telas que exibem conteúdos e programações sem fim. Ao final dessa discussão apresenta-se com maior detalhamento os procedimentos metodológicos

utilizados nesta pesquisa, expondo o desenho da Análise Televisual (AT) de Beatriz Becker (2008; 2012; 2019; 2020) e revelando como mesclamos as propostas desta autora com a Sociologia do Cinema desenvolvida por Pierre Sorlin (1985).

O terceiro capítulo tratou de abordar o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, entendendo como o rádio nos anos 1940 foi sendo substituído pela tecnologia televisiva que, devido ao incentivo do governo militar nos anos 1960, passou a se caracterizar como principal veículo de comunicação massificada (ORTIZ, 2006). Dessa maneira, compreende-se como foi se coadunando o projeto militar ditatorial com o crescimento da indústria televisiva no país (MOTTA, 2014). Além disso, não somente Renato Ortiz (2006), mas também Sérgio Miceli (2005) observam as ambiguidades e ambivalências deste Estado autoritário que, principalmente durante os anos 1960 e 1970, foi a uma só vez repressor e incentivador das atividades culturais do país. Nesse processo não deixamos de enfatizar o papel da Rede Globo e como sua consolidação e crescimento se deram justamente no bojo do governo ditatorial. Por fim, este terceiro capítulo não deixou de permear o contexto de transição à democracia no Brasil, apontando algumas das questões contextuais da década de 1980, especialmente aquelas que concernem ao desmantelamento do aparato ditatorial. Vale lembrar que os programas analisados nesta pesquisa foram produzidos e veiculados justamente durante os anos da transição, possivelmente cristalizando elementos dessa experiência social em processo em suas obras.

Finalmente, o quarto e último capítulo foca inteiramente na descrição e análise do material audiovisual coletado. Este capítulo está estruturado de maneira a abranger cinco pontos em torno de cada obra: tratando de forma breve do perfil e trajetória dos humoristas⁴; apresentando o histórico e conteúdo dos programas *Chico City*, *Viva o Gordo*, *Os Trapalhões*, e observando o “fluxo planejado” da emissora por meio da grade televisiva disponibilizada; aplicando as categorias do procedimento metodológico desenvolvido com base na Análise Televisual (AT) e no texto de Pierre Sorlin (1985) aos quadros coletados de *Salomé de Passo Fundo*, *Sebastião, codinome Pierre* e *O Quartel*;

⁴ Importante ressaltar que as biografias e autobiografias consultadas para conhecimento das trajetórias dos humoristas não foram tomadas como documentos históricos verídicos em sua totalidade, analisando com cuidado as informações ali contidas. Entretanto, tais informações auxiliam na reconstrução da trajetória desses sujeitos, se deixarmos de lado o caráter laudatório de muitas das autobiografias e atentarmos a interpretação dos acontecimentos narrados.

revelando alguns outros quadros dos programas que remetem a formas autoritárias de interesse nesta pesquisa; e, por fim, destrinchando os documentos da censura encontrados no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

1. MEMÓRIA E PRODUÇÃO CULTURAL

O protagonista de Cem anos de solidão, de Gabriel García Márquez, esquece primeiro o nome dos filhos, depois o dos objetos, em seguida o nome de seu povo, e por fim a consciência de seu próprio ser.
– Paolo Rossi ⁵

Tratando-se de uma pesquisa que busca observar como os programas televisivos absorveram tanto o fim da ditadura civil-militar brasileira como a construção do novo momento democrático, pareceu relevante abordar neste capítulo questões vinculadas à teoria da memória. Se o modo com que lembramos do passado não depende apenas de nossas próprias experiências, as diferentes possibilidades de como essa memória veicula-se socialmente cumprem um relevante papel, sendo disputadas e interpretadas entre os diversos documentos da cultura. Tais documentos carregam consigo fragmentos de um tempo e sua análise nos permite conhecer algo daquele passado inscrito na obra. Mas não só, pois essas produções também compõem o caldo cultural das interpretações e organizações das experiências em processo, alumando fragmentos do passado nas compreensões acerca do presente. Dessa maneira, este capítulo desenvolve, primeiramente, uma discussão teórica a respeito do conceito de memória, buscando um diálogo, posteriormente, dessa discussão com os produtos da cultura.

1.1 A Memória Coletiva e outras aproximações

Ao se refletir sobre a memória no campo das ciências sociais, frequentemente evocamos Maurice Halbwachs (1990). Autor pertencente à segunda geração da escola francesa de Sociologia, desenvolveu o conceito de “memória coletiva” fortemente ancorado na teoria durkheimiana, principalmente no que concerne à existência de uma “consciência coletiva”. Concebendo a sociedade enquanto um corpo social orgânico, considera que as consciências parciais são permeáveis umas às outras, compondo parte de um todo maior, denominado de consciência coletiva. Desse modo, a influência de Durkheim também permitiu Halbwachs (1990) desenvolver suas reflexões acerca da

⁵ ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Unesp, 2010. p.29.

existência de um “pensamento coletivo”. Porém, todas essas dimensões do coletivo não deixam de existir em sua versão individual, apresentando-se enquanto dimensões permeáveis e intercambiáveis entre indivíduo e sociedade.

A retomada de tais questões – tão caras ao início da institucionalização do pensamento sociológico – auxiliou na construção das diversas categorias apresentadas pelo autor. Adentrando mais a fundo nos problemas da memória, Halbwachs (1990) afirma que o indivíduo participa de dois tipos de memórias: individuais e coletivas. As primeiras são memórias internas, as quais se apoiam na memória coletiva para confirmar algumas de suas lembranças. Já as memórias coletivas envolvem as memórias individuais, mas não se confundem com estas. Há aqui uma diferenciação entre memória e lembrança. Essa última, entendida por Halbwachs (1990) enquanto imagens parciais, podem também agrupar-se em torno de uma pessoa ou distribuírem-se no interior de uma sociedade. De acordo com o dicionário *Priberam da Língua Portuguesa*⁶, a palavra “lembrança” pode ser definida como: “ato mental pelo qual a memória reproduz um fato passado”. A lembrança, portanto, parece se caracterizar por uma ação, movimentando-se pelo pensamento na busca pelo seu objeto: a memória:

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo (HALBWACHS, 1990, posição 757).

Sendo assim, todo grupo de indivíduos parece compartilhar um conjunto de memórias que formam parte da consciência coletiva. Essas memórias são acessadas com frequência para que seja possível confirmar certas memórias individuais, constituindo essa trama fluida do lembrar. As lembranças, portanto, carregam imagens do passado, imagens que, por sua vez, são coloridas por sensibilidades, sinais e modos de pensar que são reproduzidos através de tempo. Halbwachs (1990) reflete a respeito do tempo não

⁶ DICIONÁRIO Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>. Acesso em: 03 ago. 2021.

como uma linha reta e homogênea, mas como um movimento dinâmico, em que o individual se combina com a percepção de uma totalidade viva:

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados e noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros (HALBWACHS, 1990, posição 700).

Não guardamos somente os fatos, mas as maneiras de se pensar e sentir de outros tempos que se fixam nas memórias, sendo inconscientemente conservadas e reproduzidas por nós (HALBWACHS, 1990). Aqui, então, nos deparamos com a diferenciação entre memória e história descrita por Jean Duvignaud (1990, posição 109) no prefácio do mesmo livro: “(...) a ‘memória histórica’, de um lado, que supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado; e a ‘memória coletiva’, de outro, aquela que recompõe magicamente o passado”. Dessa maneira, ambas não devem ser entendidas enquanto neutras ou como repositórios de verdades factuais, mas se distinguem, pois, “(...) os discursos da memória, tão impregnados de ideologias como os da história, não se submetem, como os da disciplina histórica, a um controle que ocorra numa esfera pública separada da subjetividade” (SARLO, 2007, p.67).

Marcos Napolitano (2015) também trabalha – em seu texto sobre a memória da ditadura civil-militar brasileira – com uma separação entre memória e história. Enquanto a memória estaria mais próxima de uma “construção cultural livre”, a história caminha por um terreno processual e acadêmico, “uma operação intelectual enquadrada em convenção científicas” (NAPOLITANO, 2015, p.11). Dessa forma, podemos afirmar que, em ambos os autores, a memória passa a ser compreendida a partir de seu caráter “mágico”, “livre” para com os acontecimentos do passado. Contudo, Napolitano (2015, p.10) apresenta uma crítica ao termo cunhado por Halbwachs, mostrando como a ideia de uma “memória coletiva” foi utilizada para se garantir a construção da coesão social nacional: “(...) nas cidades ocidentais do século XIX a memória coletiva se confundia com a memória nacional cujos epicentros eram os heróis construtores do Estado-nação”. Portanto, percebemos desde já a associação entre os caminhos da memória e o discurso nacional, o qual muitas vezes logra se apropriar de alguns dos acontecimentos do passado visando transformá-los em narrativas do discurso oficial. Como já mencionado, as diferentes memórias do corpo social estão atravessadas por discursos ideológicos que buscam propagar a versão do passado que melhor lhes convenha. Seguindo com Marcos Napolitano (2015, p.10), notamos como as relações que as sociedades estabelecem com

seu passado não são estáticas e “variam conforme os grupos sociais, culturais e políticos envolvidos no processo, ao mesmo tempo em que conformam novas tradições e identidades destes setores da vida coletiva”. A discussão entre memória, projeto nacional e identidades fica assim assinalada, mas será debatida com mais profundidade adiante. Retomando os argumentos do autor, captamos, então, sua recusa à utilização do termo “memória coletiva”, tendo em vista essa associação histórica do conceito com a coesão e construção nacional. Por isso, Napolitano (2015, p.10) indica o emprego do termo “memória social”, pois incluiria o “direito à memória e à contramemória de vítimas de violência política, étnica ou religiosa ou de grupos socialmente marginalizados e oprimidos pela ‘memória nacional’”.

Levando em conta essa ponderação do autor, não deixamos de notar como a maioria dos textos aqui analisados que abordam questões relativas ao campo da memória apoiam-se em Halbwachs. Renato Ortiz (2006), por exemplo, ao trazer testemunhos de profissionais que trabalharam no rádio, teatro e televisão, busca recuperar a memória em torno do crescimento e desenvolvimento da indústria cultural no Brasil dos anos 40 e 50. Para tanto, Ortiz reflete junto com Halbwachs, utilizando-se do conceito de memória coletiva, atentando para o fato de que:

(...) o presente age como um filtro e seleciona pedaços de lembranças recuperando-as do esquecimento. Ao trabalharmos os testemunhos dos atores sociais das esferas culturais, evidentemente vamos nos deparar com problemas análogos. O passado é descrito muitas vezes em termos românticos, como se os indivíduos vivessem um tempo áureo no qual tudo era permitido. As lembranças vêm carregadas de uma nostalgia que compromete uma avaliação aproximada do período (ORTIZ, 2006, p. 78).

Notamos como o autor pontua o fato de as lembranças estarem carregadas de nostalgia e romantismo, sinalizando, de outra maneira, a não-neutralidade da memória. Assim como a memória a respeito dos acontecimentos do passado pode ser uma construção “mágica” e “livre”, sempre estará atravessada pelas concepções ideológicas e sentimentais dos indivíduos sobre os acontecimentos em questão.

Levando em consideração a relação entre ideologia e memória, parece possível afirmar que esta última não se caracteriza por narrativas estáticas e homogêneas, muito pelo contrário. Ortiz (2006, p.78), apoiando-se novamente em Halbwachs, afirma como “a lembrança diz respeito ao passado, e quando ela é contada, sabemos que a memória se atualiza sempre a partir de um ponto presente”. Aqui, a relação entre passado, presente e

futuro não se mostra linear e progressiva, mas heterogênea e desigual, assim como sugere Walter Benjamin (2012). Beatriz Sarlo (2007), em seus trabalhos sobre fontes testemunhais e reconstrução do passado, enfatiza tanto o caráter conflituoso da memória e da história, quanto a percepção de uma temporalidade heterogênea; tensionando as conexões entre passado e presente. Além disso, a autora, que não deixa de mencionar as proposições da memória coletiva, afirma: “a memória é sempre anacrônica: ‘um revelador do presente’” (SARLO, 2007, p.56). Assim, tendo em vista a relação que constrói com a discussão de Halbwachs, Sarlo (2007) também se ancora em Benjamin, Ricoeur e Didi-Huberman. Sua discussão sobre o passado está permeada por um debate sobre a memória dos acontecimentos da ditadura Argentina e é dentro desse campo que o conflito entre as diversas versões sobre o passado ocupa lugar de destaque.

Até o momento, foi possível caracterizar a memória enquanto uma construção livre, parte das consciências individuais e coletivas, portanto atravessada por ideologias e diferentes interpretações, as quais podem entrar em conflito, estilhaçando-se pelo e no debate público. Além disso, vale lembrar, com Jean Duvignaud (1990, p.80), como “(...) o que se esconde sob esta análise da memória é uma definição do tempo. Este não é mais, com efeito, o meio homogêneo e uniforme onde se desenrolam todos os fenômenos”.

Outro autor que pode ser considerado entre os estudos clássicos da memória seria Paul Ricoeur (2007). Segundo ele, o embate entre os diversos discursos mnemônicos vê-se profundamente afetado com o desenvolvimento do conceito de consciência coletiva, “para a sociologia, na virada do século XX, a consciência coletiva é, assim, uma dessas realidades cujo estatuto ontológico não é questionado” (RICOEUR, 2007, p.106). Dessa forma, vale lembrar como a relação entre consciência coletiva e memória coletiva é explorada por Halbwachs. Contudo, Ricoeur (2007) aponta algumas problemáticas em torno da oposição entre memória individual e coletiva. Segundo sua argumentação, o trabalho de Halbwachs conta com a “audaciosa decisão de pensamento que consiste em atribuir a memória diretamente a uma entidade coletiva que ele chama de grupo ou sociedade” (RICOEUR, 2007, p. 130). Mas, dessa forma, a discussão em torno do conceito de memória coletiva centra-se na ideia de que “para se lembrar, precisa-se dos outros”; assim como para se definir ou ser reconhecido precisa-se de outros, ou seja, “é por seu lugar num conjunto que os outros se definem” (RICOEUR, 2007, p.130-131). Aqui, Ricoeur (2007) aponta para a proximidade entre recordação e reconhecimento, “dois fenômenos mnemônicos maiores de nossa tipologia da lembrança” (RICOEUR,

2007, p.131). Mas retomemos sua crítica às formulações de Halbwachs: se nunca lembramos sozinhos, não temos poder sobre as nossas lembranças? Seriam estas meras ilusões? É aqui que Ricoeur (2007) se afasta de Halbwachs (1990), apesar não descartar seu texto clássico, apenas sugerindo que, no argumento do próprio autor, é possível encontrar algumas contradições teóricas:

É no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca do social. Ora, esse ato de recordação é a cada vez nosso. Acreditá-lo, atestá-lo não pode ser denunciado como uma ilusão radical. O próprio Halbwachs acredita poder situar-se no ponto de vista do vínculo social, quando o critica e o contesta. [...] Trata-se do uso quase leibniziano da ideia de ponto de vista, de perspectiva: ‘De resto, diz o autor, embora a memória coletiva extraia sua força e duração no fato de que um conjunto de homens lhe serve de suporte, são indivíduos que se lembram enquanto membros do grupo. Agrada-nos dizer que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda segundo o lugar que nele ocupo e que, esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios’ (op.cit., pp. 94-95) (RICOEUR, 2007, p.131-132).

Talvez não devêssemos partir da supremacia do coletivo sobre o individual, mas notar uma interdependência, uma correlação entre essas duas instâncias, as quais, no fim, acabam por formar todas as memórias. De qualquer maneira, lembremo-nos que a memória se caracteriza enquanto um campo de disputas, de conflito, polissêmico e heterogêneo. Ricoeur (2007) sugere que a memória se define como luta contra o esquecimento. Esquecimento este marcado pela persistência de rastros, pois todo ato forçado de esquecimento, possivelmente, travou uma batalha contra a memória, deixando para trás as marcas efetivas do acontecimento que se tentou apagar. Ao adentrar no caldo de discussões a respeito da elaboração do passado, Jeanne Marie Gagnebin (2006) apoia-se em Walter Benjamin (2012) e em Paul Ricoeur (2007) para discutir o conceito de história. De acordo com a autora, a história pode ser compreendida simultaneamente como narrativa e processo real; como reconstrução dos rastros deixados pelo passado. Percebemos, então, como a ideia de rastros ocupa uma posição central nos argumentos de Ricoeur (2007) e, conseqüentemente, nos de Gagnebin (2006), como uma noção que procura “manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença” (GAGNEBIN, 2006, p.44). Isto é, “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2006, p.44). Contudo, Sigmund Freud (2010) aponta para a impossibilidade de um apagamento definitivo das lembranças, a ideia é a de que não se lembra de tudo, mas tampouco se esquece de tudo, experiência e memória relacionam-se e conservam as marcas do passado. Mesmo assim, Gagnebin (2006) menciona como Paul Ricoeur apoia-se nas

propostas de Freud, principalmente para “melhor compreender os processos coletivos e políticos de elaboração do passado”, ou de “não elaboração, de recusa e recalque coletivo” (GAGNEBIN, 2006, p.104). Dessa forma, os conceitos de memória, esquecimento, repetição, trauma e recalque – os quais advêm do contexto clínico psicanalítico – em muito auxiliam nas reflexões acerca de processos coletivos. Autores como Raymond Williams (2011), por exemplo, também mencionam a especificidade dos conceitos freudianos, percebendo suas aplicações tanto na história geral, quanto em sistemas intelectuais fechados. Mesmo assim, Williams (2011, p.160) não deixa de afirmar como “há tão poucos trabalhos desse tipo que alguns de seus modos de abordar o problema – nomeadamente o da ‘memória’ – são extraordinariamente interessantes”.

Ainda tratando de textos preocupados com as questões da memória, vale lembrar o peso que Theodor Adorno e Walter Benjamin conferem às questões da experiência. De certo modo, o desenvolvimento industrial faz com que a transmissão de experiência já não seja requisito necessário para vida cotidiana – o aprendizado do artesão perde relevância frente à produção fabril, o desenvolvimento do rádio faz com que não seja mais necessário ir presencialmente a um concerto musical etc. Ou seja, Adorno e Benjamin percebem como a erosão da experiência transformou-se em característica da vida moderna. Além disso, Martin Jay (2008) também sinaliza a conexão traçada por Walter Benjamin entre a perda da experiência – e, conseqüentemente, da “aura” da obra de arte – e o conceito de memória:

A experiência é realmente uma questão de tradição, tanto na existência coletiva quanto na vida privada. É menos produto de fatos solidamente ancorados na memória do que de uma convergência, na memória, de dados acumulados e frequentemente inconscientes (JAY, 2008, p.269).

Portanto, autores como Walter Benjamin (2012) e Theodor Adorno (1995) notaram como o desenvolvimento técnico altera a cultura, a tradição, a produção estética e a transmissão da experiência. Algo que Gagnebin também encontra em alguns dos argumentos de Halbwachs:

(...) é justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como dizia Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das exigências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança (GAGNEBIN, 2006, p. 97).

Seguindo com essa linha de pensamento, o processo de constituição da modernidade, caracterizado pela secularização, industrialização, pelo desenvolvimento

das ciências e suposto rompimento para com o mito, limita a relevância da experiência nas sociedades ocidentais. De certo modo, tal processo acabou fomentando um distanciamento da memória como mecanismo essencial da vida social, pois o aniquilamento da experiência e da memória relaciona-se ao desdobramento deste novo regime de tempo, o do trabalho.

Experiência implica tempo e, com essa mudança, a memória também acaba sendo aniquilada aos poucos. Adorno (1995, p.33) afirma como:

(...) a memória, o tempo e a lembrança são liquidados pela própria sociedade burguesa em seu desenvolvimento (...) quando a humanidade se aliena da memória, esgotando-se sem fôlego na adaptação ao existente, nisto reflete-se uma lei objetiva de desenvolvimento.

Portanto, à ideia de rastro e experiência somam-se as características de coletividade, imaginário, identidade e (in)consciente, já previamente vinculadas à noção de memória que aqui buscamos explorar. Paolo Rossi (2010), em seu estudo sobre as artes da memória, também não deixa de mencionar o conceito de memória coletiva e o peso da tradição freudiana nos estudos da memória. Dessa forma, o autor dialoga de maneira crítica com Maurice Halbwachs, retomando a discussão entre memória e história, porém atentando à problemática do discurso de coesão nacional – questão também abordada por Napolitano (2015), como anteriormente mencionado. Segundo Paolo Rossi:

A história e a memória coletiva podem ser pensadas como duas pontas de uma antinomia: em que os avanços da historiografia fazem continuamente retroceder o passado imaginário que foi construído pela memória coletiva. A tais teses presentes na obra de Maurice Halbwachs, Philippe Ariés contrapôs as teses de uma necessária integração e de uma espécie de dialética entre história e memória, em que o apelo à memória coletiva e às memórias privadas permite aos historiadores abandonar o terreno dos debates públicos, da cronologia oficial, para ocupar-se do mundo da vida privada (ROSSI, 2011, p.28).

Tal crítica, que atrela a memória coletiva a uma história que sufoca o particular e o local, parece caminhar em certa proximidade das propostas benjaminianas de se escovar a história à contrapelo, buscando para além do historicismo oficial as narrativas dos vencidos. Contudo, apesar de atentar para a importância de não se cair em uma interpretação oficial, coesa e homogênea do campo da memória, Rossi (2011) também sinaliza uma diferença entre memória e história:

É certamente possível, deste ponto de vista, contrapor a história, que é interpretação e distanciamento crítico do passado, à memória, que implica sempre uma participação emotiva em relação a ele, que é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida (ROSSI, 2011, p.28).

Aqui, uma vez mais, é possível notar a ênfase na compreensão da memória como conflito, como disputa que, ao ser “tendenciosa em alguma medida”, é também ideológica em alguma medida. Refletindo sobre essas características da memória, o autor também aponta para a relevância da obra de Freud no debate. Ao se falar em memória, remete-se, invariavelmente, aos acontecimentos do passado; passado este que não é estático e interfere, constantemente, nas construções do presente. Nesse sentido, diferentes interpretações históricas e temporais são colocadas em oposição: de um lado o historicismo oficial, marcado pelas noções de progresso e linearidade, e de outro uma compreensão crítica ao cientificismo positivista, entendida como crítica ao progresso, ao domínio da natureza. A respeito destas questões, Rodrigo Duarte (2003) mostra como em Adorno, Horkheimer e Benjamin há uma fundamentação na teoria freudiana, pois estes autores assumem aquela interpretação social pautada pela dialética entre cultura e barbárie. Desse modo, a história passa a ser compreendida como catástrofe permanente, como “crítica à noção da história como *continuum*, que progride sempre em direção ao melhor” (DUARTE, 2003, p.41). Tal interpretação crítica da ideia de progresso encontra na memória do passado as conexões possíveis com o presente. O passado, dessa maneira, deixa de ser um país estrangeiro e passa a povoar as terras ambíguas do presente.

Paolo Rossi (2011), ainda tratando de questões da memória, adentra nas discussões de Carl Gustav Jung acerca da existência de um “inconsciente coletivo” e da transmissão de marcas mnemônicas através de gerações: “O inconsciente ‘associa os indivíduos’ e ‘os une aos homens do passado e a sua psicologia’. O inconsciente é coletivo e é ao mesmo tempo ‘um sedimento de experiência’ e um *a priori* da experiência” (JUNG *apud* ROSSI, 2011, p.151). Portanto, se para Halbwachs é possível considerar a existência de um pensamento coletivo, para Jung existem estruturas psíquicas coletivas “preenchidas por formas que o indivíduo não viveu pessoalmente” (ROSSI, 2011, p.152). Contudo, Adorno rejeita a ideia de um “inconsciente coletivo”, pois, para ele, não se pode ignorar a existência do indivíduo burguês e apagar sua função social. A respeito dessa discussão, Martin Jay (2008) aponta como, para Theodor Adorno, a ideia de “imagens dialéticas” não devem ser reduzidas “a uma espécie de inconsciente coletivo junguiano, como Benjamin às vezes parecia fazer”, diminuindo a importância contínua do indivíduo nas análises do social (JAY, 2008, p.268).

A partir dessa argumentação cabe mencionar que, apesar de ambas as linhas teóricas apresentarem a memória como um problema social, o entendimento desse conceito

mostra-se distinto em cada caso. Ou seja, tanto a tradição durkheimiana, por meio dos escritos de Halbwachs, quanto a tradição da teoria crítica, com Adorno e Benjamin, abordam questões que tocam no tema da memória. Seja de forma crítica, como fazem Adorno e Benjamin – preocupados com a perda do papel da memória no mundo moderno e a ameaça constante do fascismo, o qual pode sempre retornar por meio esquecimento – seja de maneira a constatar a existência de uma memória coletiva no corpo social, conceito que parte do pressuposto de uma consciência coletiva para refletir sobre o papel e a força da memória formada por certos grupos sociais.

Os questionamentos em torno das possibilidades de transmissão das memórias também aparecem, de outra maneira, no trabalho de Carlo Ginzburg (2014). Ao realizar uma análise minuciosa da iconografia política, o autor não deixa de refletir sobre a experiência coletiva guardada na memória. Ao citar o atlas *Mnemosyne*, de Warburg (1929), mostra como a experiência sobrevive no “patrimônio hereditário gravado na memória”. Ginzburg (2014, p.94) sinaliza, então, sua proximidade com os escritos de Maurice Halbwachs, afirmando encontrar na sua divisão entre memória e história a possibilidade de separar esses campos, mas sem deixar de buscar “tornar as fronteiras dos historiadores profissionais mais próximas das vidas das pessoas”. Dessa forma, a escrita histórica não deve ser tomada em uma relação coextensiva à memória: “não há necessidade de insistir na relevância histórica de memórias”, já que estas são “a matéria da história” (GINZBURG, 2014, p.95). Finalmente, o autor termina o capítulo afirmando que “precisamos de uma visão mais distanciada, uma perspectiva deslocada no tempo, uma distância crítica: atitudes certamente nutridas pela memória, mas que são independentes dela” (GINZBURG, 2014, p.95).

Até o momento, notamos alguns elementos marcantes nas reflexões que tocam no tema da memória. Sendo assim, o conceito de memória é atravessado por uma concepção da história crítica à ideia de progresso, mostrando-se como possibilidade de sublevação e rompimento para com o *continuum* do presente – em Benjamin –, e como imperativo para não repetição dos traumas do passado, como o fascismo – em Adorno. As questões da memória também se mostram presentes nas discussões sobre consciente e inconsciente coletivo, imaginário e identidade. Além disso, vale lembrar seu caráter fragmentário, tendencioso, ideológico, caracterizando-se enquanto um campo conflituoso em que se encontram diversas versões sobre o passado. Em Halbwachs, a memória poder ser individual ou coletiva – sendo a última objeto de interesse das ciências sociais. Contudo,

consideramos a interdependência entre o individual e o coletivo, já que é por meio dessa correlação que se formam todas as memórias. Assim, a memória parece associada à ideia de experiência e de transmissão, opondo-se ao esquecimento – olvido que, como em Freud, nunca é completo e deixa rastros da lembrança que se tentou apagar. Por fim, mencionamos também como a memória permeia o campo da criação e do imaginário, podendo ser contraposta à história – enquanto conhecimento científico.

1.2 Memória, identidade e imagem

Separamos a discussão aqui, pois estes dois aspectos da memória – a imagem e a identidade – necessitam de maior atenção, tendo em vista sua influência direta nas discussões sobre os produtos da cultura. Desse modo, dois autores que, ao tratar da memória, englobam também tais questões são Jacques Le Goff (2003) e Paolo Rossi (2010).

O autor de *História e Memória*, ao apresentar as distinções teóricas entre passado e presente, também se aproxima da tradição durkheimiana ao utilizar-se do conceito de “consciência coletiva” para refletir sobre uma “consciência social histórica”. Levando isso em consideração, Le Goff (2003, p.212) sugere que, de acordo com a linguística, a separação entre presente, passado e futuro não é um fato universal, pois na verdade seria uma “distinção maleável”, “sujeita a múltiplas manipulações”⁷. Porém, atenta para como “a ausência de um passado conhecido e reconhecido, a míngua de um passado, pode também ser fonte de grandes problemas de mentalidade ou identidade coletivas” (LE GOFF, 2003, p.210). Notamos, então, a utilização da noção de “identidade coletiva”, conceito que, evidentemente, pressupõe a existência de uma consciência coletiva e de um pensamento coletivo – talvez até de uma memória coletiva – aproximando-se dos escritos de Halbwachs. Essa aproximação aparece também por meio da divisão entre memória individual e memória coletiva, operada por Le Goff (2003). A respeito desta última, o autor menciona:

(...) tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2003, p.422).

⁷ Atentamos aqui, uma vez mais, para o caráter ideológico das memórias.

Retomamos, então, o ponto da manipulação ideológica das memórias, algo que já foi mencionado anteriormente, mas que também aparece nos textos de Cecília Coimbra (2021) e Nora Rabotnikof (2008). Coimbra (2021, p.28), ao mergulhar em suas próprias memórias sobre os acontecimentos traumáticos da ditadura civil-militar, não deixa de assinalar que “(...) se a memória e a história não são neutras, mas sempre políticas, é preciso afirmá-las como campo de constantes embates entre forças para que, contadas e afirmadas, possam inscrever no presente porvires diferentes”. Ou seja, além de salientar os embates do campo das memórias, a autora também atenta para a relação entre passado e presente – uma relação com a temporalidade *à la* Benjamin. De modo semelhante, em Rabotnikof (2008, p.262) há uma preocupação com o que ela chama de “usos políticos do passado”: percebendo a centralidade do tema da memória na esfera pública, a autora aponta para as “(...) particulares combinaciones entre memória y olvido y, sobre todo, a las formas diferentes de traer al presente esos fragmentos del pasado”. Por meio dessa interpretação, também notamos a conexão entre passado e presente, mostrando como o reconhecimento das rupturas e continuidades entre o que fomos e o que somos é central nos debates sobre memória coletiva. Rabotnikof (2008) também não deixa de referenciar Halbwachs, afirmando como a inserção do tema da memória no campo acadêmico abriu uma série de problemas e debates epistemológicos, tanto na psicanálise como na sociologia (principalmente a partir do termo “memória coletiva”), e na literatura (escritos de testemunho). Além disso, também argumenta a respeito do conhecido debate entre história e memória, afirmando como:

(...) los usos del pasado, las distintas formas de narrarlo, las diferentes ofertas de sentido para construir temporalidades, el desbalance entre historia y memoria estarían expresando un cambio en nuestra forma de relacionarnos con el pasado y el futuro, que trascendería los marcos nacionales (y los protagonistas históricos de los dramas nacionales) para referirse a una especie de sensibilidad temporal (RABOTNIKOF, 2008, p.264).

Percebemos, então, que a autora propõe uma forma de perceber os usos do passado que ultrapasse os marcos da narrativa nacional e coesa – fazendo, talvez, uma crítica bastante próxima a de Napolitano (2015) ao conceito de “memória coletiva”. Com isso, Rabotnikof (2008) sugere que a permeabilidade do tema da memória no campo acadêmico e no espaço público foi gerando uma mudança em como nos relacionamos com o passado e o futuro, acarretando uma espécie de “sensibilidad temporal”. Sensibilidade também percebida por outros autores, mas de diferentes modos, como no

caso de Le Goff (2003, p.219) que, pautando-se em Eric Hobsbawm, utiliza-se da expressão “sentimento do tempo”.

Esse movimento de investigação acerca das relações entre passado e presente interroga também a respeito da ideia de “sentimentos de um tempo” inscritos em obras e documentos de um período. Nesse sentido, o conceito de “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams (2011), contribui para a análise. Com tal hipótese teórica e metodológica, o autor consegue captar como a sensibilidade de um tempo aparece cristalizada em formas expressivas da cultura, tornando possível a compreensão de profundas transformações históricas e sociais que, se analisadas por outras vias, deixariam de lado muitas das questões do período⁸. Rivetti *et al.* (mimeo) afirmam que, possivelmente, Williams encontrou a ideia para tal conceito em Karl Marx, que menciona uma “superestrutura de sentimentos”. Ainda de acordo com os autores, a ideia de “sentimentos” pode ser entendida como “ilusões, hábitos de pensamento e concepções de vida” (RIVETTI *et al.*, mimeo, p.32). Sendo assim, tais “sentimentos” podem ser encontrados com uma análise metodológica pautada pelo destroncamento dos produtos artísticos, percebendo nestes elementos cristalizados a “cultura de um período”. Além disso, os autores não deixam de apresentar trechos em que Williams faz uso de suas próprias memórias para compor os argumentos, pois “a estrutura de sentimento das memórias é, portanto, significativa e indispensável” (WILLIAMS *apud* RIVETTI *et al.*, p.30). Notamos, então, como este autor, focado em construir uma teoria da cultura, preocupava-se também com o campo da memória, admitindo a existência de uma “lembrança comum idealmente partilhada” (WILLIAMS *apud* RIVETTI *et al.*, p.29). Algo que, uma vez mais, nos remete ao conceito de “memória coletiva”.

Se constatamos a existência de uma “sensibilidade temporal”, assim como de uma “estrutura de sentimentos”, de outra forma Walter Benjamin (2012) vai afirmar como as produções estéticas contêm o “repositório onírico de um tempo”. Ancorado no trabalho de Freud, reflete a respeito da memória do sonho – a possibilidade de uma memória latente e uma memória consciente. Discussão que aparece transfigurada em obras surrealistas, já que o movimento artístico modelado pelo sonho questiona a memória.

⁸ RIVETTI, Ugo *et al.* Autoanálise e “estrutura de sentimento” em *O Campo e a Cidade* (mimeo).

Também Le Goff adentra nesta discussão, retomando o questionamento de Breton: “E se a memória não fosse mais que um produto da imaginação?” (2003, p.466).

Tal questionamento coloca em jogo a proximidade histórica entre memória, imaginação e imagens. De acordo com Paolo Rossi (2010, p.65), desde Aristóteles essa relação já havia sido traçada, mostrando como os que controlam a imaginação “fabricam imagens com as quais preenchem lugares mnemônicos”. Sob influência dos textos de Carl Gustav Jung – que enfatiza a primazia das imagens, suas funções e impactos na memorização a longo prazo de indivíduos e coletivos –, Rossi (2010) busca demonstrar como imagens, emblemas, insígnias, pinturas buscam fixar conceitos na memória, agir sobre a vontade e, conseqüentemente, modificar comportamentos. Rossi (2010, p.57) afirma como, no mundo moderno, com a primazia das imagens na comunicação, “as tarefas rememorativas e éticas tinham sido confiadas à força das imagens”, algo que no mundo pré-moderno, com um bombardeio um tanto menor de imagens no cotidiano dos indivíduos, “talvez existisse uma espécie de faculdade de memorização intensa que depois se perdeu” (ROSSI, 2010, p.57). Desse modo, o autor segue traçando os paralelos entre estes campos:

Nesse contexto, memória e imaginação, memória e fantasia se apresentam reunidas e tendem a se tornar sinônimos. (...) Vico também apresentará a fantasia criadora de imagens como idêntica à memória. (...) Nas obras sucessivas, considera memória e fantasia a mesma faculdade (‘dado que constituem uma mesma faculdade’), tanto que os latinos ‘chamavam de memória a faculdade pela qual configuramos imagens, que os gregos dizem fantasia, os italianos, imaginação (ROSSI, 2010, p. 57-58).

Portanto, imagens habitam ferozmente nossas memórias, ocupando até mesmo os espaços do que não se quer ou não se pode lembrar. São imagens que compõem a memória individual e coletiva, reordenam e selecionam os acontecimentos do passado, misturando realidade e ficção, mas, “tendo por base as concepções e as emoções do presente” (ROSSI, 2010, p.97). Mesmo sem nos darmos conta, as imagens nos golpeiam com força; imprimindo-se na mente e na imaginação, cristalizando a “estrutura de sentimento” de um tempo e compondo nossas memórias sobre o que fomos e o que somos. E por fazer parte dessa reflexão sobre a memória coletiva, em que buscamos “reconocer rupturas y continuidades entre lo que fuimos y lo que somos” (RABOTNIKOF, 2008, p. 259), que o campo da memória se relaciona não só com as imagens, mas também com as identidades: “A memória, sem dúvida tem algo a ver com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência no futuro” (ROSSI, 2010,

p.24). A discussão sobre memória e identidade também aparece em Le Goff (2003, p.469), como já brevemente mencionado. Ao tratar de investigações que busquem realizar uma análise da memória por meio de testemunhos e entrevistas, o autor afirma como as pessoas se reconhecem e reencontram:

(...) através dos testemunhos orais do presente, como ela viveu e vive o seu passado, como constituiu a sua memória coletiva e como esta memória lhe permite fazer face a acontecimentos muito diferentes daqueles que fundam a sua memória, numa mesma linha, e encontrar ainda hoje a sua identidade (LE GOFF, 2003, p. 469).

Seguindo com essa questão, Le Goff (2003, p.469), apoiando-se em André Leroi-Gourhan, ainda sugere que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.

Por fim, essa discussão nos permitiu traçar paralelos entre memória, imagem e identidade. Noções que, de alguma maneira, se retroalimentam e só parecem existir dessa forma. A base – mesmo que crítica – para maioria dos diálogos que tratam da memória, segue sendo o conceito de “memória coletiva”; sem deixar de apontar para os usos políticos do passado, buscando ultrapassar os marcos da narrativa oficial e coesa. Para tanto, Rabotnikof (2008) sugere a ideia de uma “sensibilidade temporal”, enquanto Le Goff (2003) trata do “sentimento do tempo” e Raymond Williams (2011) da “estrutura de sentimentos”. Buscando articular essas questões relativas ao conceito de memória com a produção de imagens, encontrou-se em Paolo Rossi (2010, p.97-98) uma compreensão do campo da memória como entrelaçamento de sentimentos e imagens que pertencem a tempos diversos e que nos golpeiam com força, imprimindo-se nas mentes e na imaginação. Dessa forma, foi possível perceber como o conceito de memória, desde suas primeiras definições, deriva do campo da fantasia e da imaginação, sendo formado por imagens fictícias e reais de acontecimentos do passado. Tais imagens referem-se a acontecimentos individuais e coletivos, reordenam e selecionam os dados do passado, mesclando-os com informações imaginadas e emoções do presente. É aqui que notamos como a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar por “identidade” – seja individual ou coletiva.

1.3 Objetos da cultura como produtores de memória

Com Rossi (2010), a conexão entre memória, imagens e imaginário se mostra evidente e, apesar de mencionar como as imagens, emblemas e signos buscam fixar conceitos na memória, o autor pouco aborda o papel dos meios de comunicação. Mesmo assim, afirma como, na cultura de massas, seus produtores estariam interessados em fixar “noções e imagens na memória” de seus ouvintes (ROSSI, 2010, p.98).

Jeanne Marie-Gagnebin (2006, p.92), por meio de sua análise da Odisseia, nota uma conexão entre “o esquecimento e a dissolução da identidade subjetiva”. Assim, como já mencionamos, a cultura massificada promove a generalização dos homens, formatando suas particularidades e provocando um processo de homogeneização. Portanto, o esquecimento caminha junto com esse processo de generalização dos homens. A indústria da cultura busca fazer com que eles se esqueçam do conflito cotidiano, das contradições sociais, transmitindo um outro contexto, com aparência de realidade, onde se impera a harmonia e a conciliação. Ulisses, em sua luta contra os Lotófagos, quase se deixa levar pelo fruto do “eterno presente do esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p.14). A autora segue: “(...) a luta de Ulisses para voltar a Ítaca é, antes de tudo, uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro” (GAGNEBIN, 2006, p.15). Com a explicação de Gagnebin (2006), entendemos como a cultura humana, segundo a Odisseia, baseia-se na comunicação, na troca e no não esquecimento dos outros. Contudo, os produtos da indústria cultural não parecem preocupados com o esquecimento do outro, nem com o distanciamento da experiência, pois seu conteúdo ideológico se camufla com uma aparência de realidade. A autora afirma como esta indústria:

(...) não apenas manipula os indivíduos; ela consegue esta manipulação porque os impede sistematicamente de criarem uma distância, um espaço imprescindível, por mínimo que seja, à eclosão de um olhar crítico. A vida banal e alienada é reafirmada pelo espetáculo midiático da sua repetição glamorosa, o status quo confirmado no falso brilho da projeção (GAGNEBIN, 2006, p.93).

A articulação entre cultura de massas e manipulação também aparece em Fredric Jameson (1980), mas de outra maneira. Jameson enfatiza sua correlação com o esquecimento por meio da teoria freudiana:

Talvez o que se refere ao conceito, ou pseudo-conceito, da manipulação possa ser dramatizado justapondo-o à ideia freudiana da repressão. O mecanismo freudiano, na realidade, só entra em ação depois de seu objeto – trauma, memória pesada, desejo culpado ou ameaçador, ansiedade – ter sido de alguma maneira despertado e mostrar indícios de emergir na consciência do sujeito [...] É algo como um ‘reconhecimento’ desse conteúdo que se exprime sob a forma de recusa, esquecimento, lapso, *mauvaise foi*, deslocamento, substituição, ou seja o que for (JAMESON, 1980, p. 35).

Dessa forma, podemos refletir sobre os produtos culturais no contexto capitalista como mecanismos que unem a repressão, o esquecimento e a busca por realização de desejos em um mesmo espaço. De acordo com Jameson, esses:

(...) dois aspectos contraditórios e mesmo incompatíveis da fruição estética – por um lado, a sua função de realização de desejos, mas, por outro a necessidade de a sua estrutura simbólica proteger a psique contra a erupção assustadora e potencialmente nociva de poderosos desejos – sejam de algum modo harmonizados e lhes seja atribuído o seu lugar de eixos gêmeos de uma única estrutura (JAMESON, 1980, p. 35).

Tal estrutura proporciona, por meio do consumo cultural massificado, um controle social simbólico e difuso. Buscando, portanto, satisfazer os “desejos intoleráveis, irrealizáveis, em rigor imperecíveis, apenas até o ponto em que possam ser de novo postos em repouso” (JAMESON, 1980, p.36). Assim, a cultura de massas logra gerir tais desejos, fazendo com que muitas dessas “fantasias sociais e políticas” logo sejam, uma vez mais, esquecidas. Portanto, esse mecanismo de controle que opera entre o desejo e a repressão cria uma espécie de “*ilusão ótica da harmonia social*”, gerando narrativas comercializáveis com “soluções imaginárias” (JAMESON, 1980, p.36, grifo nosso).

Um produto cultural com aparência de vida real, o qual carrega em si falsas possibilidades de mudança, fazendo com que toda ordem social permaneça como está. Ou seja, não lembrar – do passado, dos outros, do reconhecimento da alteridade – é parte do projeto de “encantamento” dos consumidores⁹ desenvolvido pela indústria da cultura.

Entretanto, assim como a indústria da cultura gera mercadorias ideológicas e repletas de esquecimentos impostos, também existem “formas residuais” do passado que permanecem e atravessam esses produtos (WILLIAMS, 2011, p.57). Raymond Williams

⁹ Uso essa expressão na trilha de Raymond Williams (2011, p.255), que afirma: “dizemos ‘consumidor’ ao invés de ‘usuário’, porque na forma de sociedade que temos agora, bem como nas formas de pensamento que ela quase imperceptivelmente promove, é como consumidores que a maior parte das pessoas é vista. Somos o mercado que a produção industrial organizou. Somos os canais pelos quais o produto é escoado e desaparece”.

(2011) analisa em seus trabalhos como as formas históricas da arte se transformam e quais as forças que determinam essa transformação. Segundo ele, o conceito marxiano de “base” estaria entre os mais importantes para se compreender as realidades do processo cultural. A ideia mesma de “base” deve ser compreendida como processo e não caracterizando-a como estruturas econômicas fixas e estáticas; assim como a “superestrutura” não deve ser mero reflexo da base, entendida como reprodução independente. Outro conceito que Williams (2011) apresenta como relevante para o campo da cultura é o de “hegemonia” – cunhado por Gramsci, enfatiza a realidade da dominação. Assim como “base” e “superestrutura” não são estáticas e sim processuais, a “hegemonia” tampouco é única e fixa, sendo caracterizada pela sua plasticidade e complexidade. De acordo com o autor, por hegemonia entende-se:

(...) um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para maioria dos membros da sociedade mover-se e que abrange muitas áreas de suas vidas (WILLIAMS, 2011, p.53).

Portanto, o conceito de hegemonia parece essencial para que se possa refletir sobre certos momentos históricos e culturais das sociedades. Se buscamos compreender a cultura dominante de um período, é preciso estar atento ao processo social do qual esta depende: “o processo de incorporação” (WILLIAMS, 2011). De acordo com o autor, existem agências e instituições – notavelmente as instituições educacionais – que cultivam um processo de transmissão da “cultura dominante eficaz”. Contudo, tal processo implica a necessidade de seleção do que será transmitido, mostrando a existência de uma “tradição seletiva”, a qual implica também a organização e a interpretação de nossa experiência. Raymond Williams (2011, p.54, grifo nosso) esclarece: “o ponto-chave é a seleção – a forma pela qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, *certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados, enquanto outros significados e práticas são negligenciados e excluídos*”.

Como já mencionado anteriormente, memória – seja individual ou coletiva – implica necessariamente seleção. Há um mecanismo de seleção intrínseco à lembrança e ao esquecimento. Dessa forma, parece interessante perceber o paralelo entre o processo de incorporação engendrado pela cultura hegemônica e o processo seletivo da memória coletiva, a qual também acaba por enfatizar certos acontecimentos do passado em

detrimento de outros. Seleção e incorporação que deixam suas marcas e escolhas transparecerem nos produtos da cultura. Sendo assim, uma análise da cultura pode, talvez, encontrar indícios dessa “tradição seletiva”, percebendo por meio do estudo dos objetos da cultura quais significados, práticas e narrativas sobre o passado foram selecionados para transmissão.

Entretanto, Williams (2011) também passa a se questionar sobre os mecanismos envolvidos nas práticas, experiências e significados que não fazem parte da cultura dominante: “Podemos expressar isso de dois modos. Há claramente algo que podemos chamar de alternativo à cultura dominante, e há outra coisa que podemos chamar de opositora em seu verdadeiro sentido” (WILLIAMS, 2011, p.55). Tais formas tampouco são estáticas e variam conforme as circunstâncias históricas e sociais de um tempo. Levando isso em consideração, é interessante ressaltar como as formas alternativas, quando existentes, “fazem parte, obviamente, da organização corporativa” (WILLIAMS, 2011, p.56). Seguindo com os modos alternativos e opostos à cultura dominante, Williams (2011) apresenta uma outra subdivisão – presente em ambos: as culturas residuais e emergentes. Assim, as formas emergentes carregam “novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências” que vão sendo continuamente desenvolvidos e, muitas vezes, incorporados enquanto parte das práticas contemporâneas (WILLIAMS, 2011, p.57). Por outro lado, as formas residuais – as quais também podem ser incorporadas pela cultura hegemônica – são caracterizadas como: “experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores” (WILLIAMS, 2011, p.56). Ou seja, tais formas carregam resíduos do passado em si, sendo, ao mesmo tempo, incorporadas pela prática contemporânea. É por essa forma que as marcas do passado ganham importante destaque no trabalho de Raymond Williams (2011, p.56-57), sobretudo “(...) se o resíduo é proveniente de alguma área importante do passado – terá de ser, em muitos casos, incorporada se a cultura dominante quiser fazer sentido nessas áreas”. Desse modo, o autor aponta para existência de uma relação temporal entre cultura dominante e a residual ou emergente – marcando também a existência entre o residual incorporado e o residual não incorporado; assim como o emergente incorporado e o emergente não incorporado. O processo da “tradição seletiva” aparece aqui com destaque no questionamento acerca dos elementos escolhidos como resíduos e aqueles deixados de

lado, negligenciados e não incorporados – esquecidos. Ou seja, há uma disputa em torno do processo de seleção do residual; a “tradição seletiva” busca definir os elementos residuais – entre toda uma área possível do passado e do presente – que devem ser incorporados, passando a fazer parte dos significados e práticas escolhidos para compor a memória; e aqueles que devem ser negligenciados e esquecidos, ficando excluídos desse caldo memorialístico sobre um período.

Porém, se as culturas emergentes e residuais fazem parte das formas alternativas e/ou opositoras – podendo estas serem incorporadas ou não pela cultura dominante –, existiriam formas emergentes ou residuais derivadas da própria cultura hegemônica?

Levando a perspectiva materialista histórica de Williams em consideração, tendemos a acreditar que sim, pois se o campo da cultura se mostra interconectado com as mudanças nas estruturas econômicas, estas sempre carregam em si algo do modo de produção anterior. Portanto, parece justificável supor que não só as culturas alternativas e opositoras possam ser distinguidas entre formas emergentes e residuais, sugerindo a permanência de formas residuais derivadas da própria cultura dominante.

Refletindo acerca dos objetos da cultura, Raymond Williams (2011, p.62) menciona suas propriedades de “incorporar, ordenar e representar certos significados e valores”. Em seu texto, apresenta como objeto de análise as obras literárias, mas afirma que a estas deve-se acrescentar as artes visuais, a música, o cinema, a radioteledifusão, entre outros:

Grande parte da escrita literária é de um tipo residual, e isso é profundamente verdadeiro a respeito de boa parte da literatura inglesa nos últimos cinquenta anos. Alguns de seus significados e valores fundamentais pertenceram às conquistas culturais de estágios da sociedade bastante distantes no tempo. Esse fato é tão difundido, bem como os hábitos da mente que ele estimula, que em muitas mentes ‘literatura’ e ‘passado’ adquirem uma certa identidade (WILLIAMS, 2011, p.62).

Notamos aqui, novamente, uma menção à noção de identidade que, além de se relacionar com o conceito de memória e consciência coletiva, parece intimamente ligado aos produtos da cultura de massas. Fredric Jameson (1980) apresenta como os produtos da cultura de massas podem atuar selecionando, apagando ou recriando momentos de nossa memória social. Em sua análise de um filme hollywoodiano, o autor nota o “pressuposto indispensável do apagamento da imagem mais tradicional de uma América antiga, que tem de ser eliminada da *consciência histórica e da memória social*”

(JAMESON, 1980, p.40, grifo nosso). Portanto, os produtos da cultura de massas constroem suas próprias interpretações do passado, selecionando, apagando ou enfatizando aquelas formas, práticas, significados e acontecimentos que sejam de interesse da cultura dominante, em detrimento de outras. Portanto, tal “tradição seletiva” opera também sobre as “formas residuais”, escolhendo o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido a respeito do passado.

A modo de conclusão, podemos afirmar que, por meio desta discussão teórica, buscamos demonstrar como os produtos da cultura carregam em si lembranças – versões sobre o passado – que também tomam parte na construção contínua de nossa memória coletiva. Desse modo, com Halbwachs (1990), ficou evidente como o indivíduo participa de dois tipos de memórias: individuais e coletivas. A memória coletiva, entendida enquanto uma “massa de lembranças comuns que se apoia uma sobre a outra”, não considera o tempo linear e homogêneo, mas apoia-se na concepção de uma temporalidade dinâmica; onde o individual se combina com a percepção de uma totalidade viva (HALBWACHS, 1990, posição 757). Entretanto, não guardamos somente fatos e acontecimentos do passado, mas também maneiras de pensar e de sentir advindas de outras tempos. Mesmo assim, nem tudo é “guardado” pela memória coletiva. Como foi visto, não podemos deixar de notar a existência de um filtro, de uma “tradição seletiva”, a qual é operada pela cultura dominante que acaba por decidir quais fatos, significados e práticas serão enfatizados e quais serão apagados; relegados ao esquecimento. Dessa forma, percebemos como uma análise dos objetos da cultura, muitas vezes, consegue identificar quais significados, práticas e narrativas sobre o passado foram selecionados para transmissão. Principalmente em momentos de mudança social, quando se torna mais evidente a busca por respostas sobre certos acontecimentos históricos (PASSIANI, 2009), analisar a “estrutura de sentimento” elaborada pelos produtos da cultura de massas pode nos ajudar a entender a formação da memória coletiva numa sociedade. Mas, tendo em vista que as obras da cultura podem gerar uma “ilusão ótica da harmonia social” – como nos adverte Jameson (1980, p.36) – é possível que encontremos, com frequência, versões harmônicas e esperançosas da realidade social nas seleções incorporadas por esses produtos.

Portanto, estas interpretações e significados gerados pela cultura, principalmente em momentos de mudança social, tornam-se, com o passar do tempo, alicerces da

memória sobre certo período. Sendo assim, possivelmente as interpretações e significados elaborados na época da transição, da abertura política pós-ditadura civil-militar, não faziam parte de uma memória sobre a ditadura naquele momento, mas, com o tempo, essas produções passam a formar parte relevante da “massa de lembranças” sobre o período em questão. Produções que hoje constituem o acervo imagético – material e imaginado, individual e coletivo – a respeito da ditadura que assolou nosso país.

Dessa maneira, ao se analisar produtos da cultura que se caracterizam pela comicidade, pela busca por incutir o riso por meio de uma linguagem específica, podemos levar em consideração as teorias do humor como mais uma das ferramentas de interpretação. Captar o social, a organização e interpretação das experiências plasmadas nas obras culturais é tarefa que exige conhecimento da linguagem dos objetos em questão. Portanto, em uma investigação que tem por objeto produções televisivas humorísticas, tanto a linguagem audiovisual, como as características cômicas devem ser incorporadas à análise, auxiliando na abordagem e compreensão de tais produtos.

Segundo Elias Thomé Saliba (2017), o estudo do humor configura-se como um campo interdisciplinar, englobando tanto a área das ciências humanas, como a neurociência e a biologia. Desse modo, aqui o fenômeno humorístico deve ser entendido em sua faceta social, se mostrando como um mecanismo social que apresenta certa permissividade para que certos temas apareçam publicamente; dando voz ao espírito de seu tempo. De acordo com o autor, desde os anos 1990, a variedade de pesquisas a respeito do humor tem crescido em diálogo, muitas vezes, com as investigações a respeito do riso na *belle époque* de Henri Bergson (2018) e Sigmund Freud (2017). Autores de abordagens teóricas distintas, mas que também não deixaram de apontar as características sociais do humor, enfatizando o papel do riso nas relações sociais e tipificando suas diversas manifestações. Em Henri Bergson (2018), interpretamos o cômico a partir da mecanicidade das atuações, ou seja, os gestos mecânicos que imitam a vida seriam os causadores do riso. Segundo este, se trata de "um mecanismo instalado na vida que imita a vida" (BERGSON, 2018, p.50). Mesmo tratando do chiste por meio de suas relações com o inconsciente, Sigmund Freud (2017) não deixa de mencionar o texto de Bergson, principalmente ao abordar aquelas atitudes, gestos e movimentos do corpo causadores do riso por meio de sua mecanicidade. Com Freud (2017) compreendemos como o chiste encontra sua fonte de prazer diretamente no inconsciente, derivando de um gasto de

inibição economizado, ou seja, a principal característica do trabalho do chiste seria a de: “liberar prazer pela eliminação de inibições” (FREUD, 2017, p.192). Esta breve apresentação das teorias do humor é explorada de maneira mais intensa na parte final do trabalho, onde foi possível abordar as tipificações desenvolvidas por Bergson (2018) e Freud (2017) aplicando-as em diálogo com alguns dos resultados da análise do material audiovisual.

2. TELEVISÃO: aspectos metodológicos

*Ter acesso às imagens de seu passado
é necessário para compreender como
se pode estruturar a sua memória –
François Jost¹⁰*

2.1. O “mosaico luminoso” como forma social

Muitas vezes, investigar sobre a forma televisiva pode significar um desafio para o campo das Ciências Sociais seja por certa de escassez de estudos sociológicos que tomam esse produto como objeto ou pela dificuldade em articular os diversos elementos que compõem a linguagem televisual. Raymond Williams (2016, p.131) – um dos primeiros autores a introduzir uma percepção da televisão enquanto tecnologia e forma cultural – em trabalho exclusivo sobre a produção televisiva menciona questões relativas ao método de análise: “o trabalho da ciência social e cultural é uma questão de procedimento metodológico; fundamentalmente, ele é o estabelecimento de uma consciência de processo, que irá incluir consciência de intenções, assim como de métodos e conceitos operantes”. Ou seja, ao se propor analisar programas televisivos, parece necessária uma descrição dos procedimentos metodológicos aplicados em tal objeto de investigação. Contudo, também se faz necessária uma primeira aproximação para com essa “forma social popular” conhecida como televisão (WILLIAMS, 2016).

O desenvolvimento e difusão da televisão deve ser compreendido no bojo da industrialização, percebendo-a como parte de um complexo de outras criações tecnológicas inseridas em um processo de mudanças sociais. Williams (2016, p.28) aponta a década de 1920 como um momento de surgimento do empreendimento tecnológico televisivo, mas sem deixar de mencionar que este “não foi um evento isolado, nem uma série de eventos, mas depende de um conjunto de invenções e de desenvolvimentos em eletricidade, telegrafia, fotografia, cinema e rádio”. Desse modo, o autor procura decifrar a história social do meio cultural televisivo, o qual não pode ser interpretado sem um conhecimento prévio acerca do desenvolvimento do sistema de comunicações. Passando, portanto, pelas invenções do século XIX – como a câmera

¹⁰ JOST, François. Prefácio. In: DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: aspectos metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

escura, a fotografia, a projeção de transparências, o rádio e as primeiras mostras cinematográficas –, até alcançar a forma televisiva. A mudança da comunicação oral para uma transmissão por meio de procedimentos tecnológicos é parte desse momento de mudanças nas relações sociais. A imprensa e seus aparatos tecnológicos passam a ser compreendidos não só como um sistema comunicacional, mas também como uma “nova instituição social” derivada, em grande parte, das inovações industriais (WILLIAMS, 2016, p.34).

Acompanhando esse momento de mudanças, o conceito de “comunicação de massas” deriva, segundo Williams, do termo oitocentista de “desprezo para o que era anteriormente chamado de ‘turba’ (...) a palavra ‘massa’ passa, então, a significar grandes números (mas dentro de determinadas relações sociais assumidas), no lugar de qualquer agregado físico ou social” (WILLIAMS, 2016, p.36). Apesar da categorização como “produções de massa”, o rádio e a televisão são invenções destinadas a ocupar um espaço relevante nas casas. Christophe Charle (2012), ao apresentar as sociedades do espetáculo teatral na Europa do século XIX, sugere uma formação posterior que chama de “sociedades do espetáculo virtual”; sinalizando, também, a diferenciação na dispersão das multidões em salas múltiplas de cinema ou em lares individuais – permeados pela programação televisiva. De acordo com o autor, o declínio do teatro como principal entretenimento coletivo se associa à industrialização – à produção cinematográfica e, posteriormente, à televisiva. Segundo Charle (2012, p.302):

Poderíamos levar mais longe o paralelo entre as sociedades do espetáculo de ontem e de hoje, considerando outros tipos de espetáculo de massa mais recentes, como a televisão. Ai encontraríamos, sem maiores dificuldades, diferenciações análogas, na medida em que essas telinhas vorazes canibalizam o cinema, o teatro, a dança, o music-hall, as reconstituições históricas para divertir e tentar manter acordados, em face da avalanche de imagens, nossos milhares de contemporâneos saturados de universos virtuais e anúncios publicitários.

As transformações ocorridas tanto no âmbito tecnológico quanto no plano das relações sociais trouxeram também um outro estilo de vida: móvel e focado no lar. Ou seja, a relativa melhoria nos salários e nas condições de trabalho permitiram uma melhor distribuição do tempo de trabalho e dos períodos de folga, concedendo maior centralidade ao lar:

O período anterior da tecnologia pública, mais bem exemplificado pelas estradas de ferro e pela iluminação das cidades, era substituído por um tipo de tecnologia para o qual ainda não se tinha um nome satisfatório; essa que servia

ao mesmo tempo a um estilo de vida móvel e focado no lar: uma forma de privatização do móvel (WILLIAMS, 2016, p.38).

Dando um salto para a metade da década de 1950 – momento em que a televisão adentra os lares do território brasileiro – Williams (2016) aponta o desenvolvimento de novos programas feitos especialmente para o meio televisivo. O investimento em meios de distribuição fez com que se gerassem as primeiras discussões em torno do licenciamento, patrocínio comercial e venda de espaço publicitário no sistema de redes de televisão: “É possível resumir o desenvolvimento básico inicial das instituições de televisão como um contraste ou uma competição entre instituições de ‘serviço público’ e ‘comunicacionais’” (WILLIAMS, 2016, p.47).

Transportando um pouco a discussão para o caso brasileiro, Elizabeth Bastos Duarte (2004) caracteriza os produtos da mídia como parte integrante de um mercado de oferta de discursos à sociedade. Contudo, “diferentemente de outros países, a televisão foi introduzida no Brasil, nos anos 1950, já como uma empresa privada de caráter comercial” (DUARTE, 2004, p.16). A percepção de um caráter comercial da televisão aparece tanto em Williams (2016) quanto em Duarte (2004), que também enfatiza a maximização dos lucros – por meio dos índices de audiência – como a pauta principal da empresa televisiva:

O caráter ‘comercial’ da televisão, então, precisa ser visto em vários níveis: como a produção de programas para o lucro em um mercado conhecido; como um canal de publicidade; e como uma forma cultural e política diretamente moldada por e dependente das normas de uma sociedade capitalista, que vende tanto bens de consumo como modos de vida baseado neles (WILLIAMS, 2016, p.52).

Desse modo, o meio televisivo busca também gerar lucro por meio de seus programas, os quais produzem discursos, elaboram sentidos e narrativas, sempre inseridos e em diálogo com a sociedade a que pertencem. Tais discursos e sentidos são de responsabilidade da emissora, pois, como afirma Duarte (2004), o trabalho televisivo é um trabalho coletivo, o que acaba gerando um apagamento dos sujeitos que o produzem, uma espécie de “fuga dos enunciadores”: “Mesmo a listagem de créditos no final de um programa, que é longa, não esgota o número de sujeitos responsáveis pelo seu processo enunciativo” (DUARTE, 2004, p.32). Com isso, a emissora, a instituição, aparece como “único sujeito econômico, jurídico e socialmente responsável por todos os produtos veiculados” (DUARTE, 2004, p. 32).

Os sentidos produzidos e ofertados pelas emissoras passam por um processo de seleção – procedimento já mencionado por Williams (2011). Processo em que, de toda uma gama de possibilidades, certos elementos da realidade social são escolhidos para serem enfatizados e transmitidos, enquanto outros são negligenciados e excluídos. Operações que sempre implicam a organização e interpretação de nossa experiência (WILLIAMS, 2011). Nesse sentido, Duarte (2004, p.51) afirma: “a televisão produz sentidos e os oferta à sociedade”, selecionando informações e construindo narrativas “nas quais se posiciona sobre as coisas do mundo”.

Apesar da questão da transmissão individual e da crítica de Williams (2016) com relação ao termo “produções de massa”, parece relevante pontuar que há, no caso da televisão, uma extensa produção em série e considerável investimento em meios de distribuição dessa produção. Já em Duarte (2004, p.54), ao descrever o meio televisivo, a característica da massificação não aparece com as mesmas ressalvas sugeridas pelo outro autor:

A televisão é um meio de comunicação de massas veiculador de imagens audiovisuais registradas sobre um suporte magnético; seus textos manifestam-se, então, na articulação de diferentes linguagens sonoras e visuais. As empresas televisivas, redes e emissoras, constituem-se em um mercado de discursos que oferece, ao consumo dos telespectadores, objetos semióticos complexos, que se expressam empregando como substância diferentes linguagens sonoras e visuais: articulam o verbal, o musical, a diferentes sistemas de significações visuais – cenários, iluminação, cores, corpos, vestuário, gestos expressões faciais etc.

Por meio desta explicação, compreendemos a necessidade do desmembramento da obra televisual no momento de sua análise, pois só com a decomposição do produto é que podemos chegar “perto do que é realmente falado e mostrado” (WILLIAMS, 2016, p.126), alcançando novas interpretações, articulando e comparando diferentes elementos. O produto televisivo, com seu caráter coletivo, depende de diversos dispositivos tecnológicos e de indivíduos com formação técnica para manuseá-los. Além disso, a televisão deve ser “vista ao mesmo tempo como uma intenção e o efeito de uma ordem social particular” (WILLIAMS, 2016, p.138). Uma das características que define o sistema televisivo simultaneamente como tecnologia e forma cultural é a ideia da existência de um “fluxo planejado”, conforme denomina Williams (2016). Ou seja, uma sequência pensada de programas com intervalos e comerciais que busca reter os espectadores, capturá-los em frente ao “mosaico luminoso” das telas que exibem conteúdos e programações sem fim. Ainda segundo Williams (2016), esse “fluxo de

imagens e sentimentos” possui uma marcação temporal e uma organização interna próprias, relacionando de diversas maneiras os programas. A programação organiza a sequência dos programas, que podem também ser analisados separadamente como uma “uma série de unidades de tempo definido”. Vale lembrar que “a palavra ‘programa’ é significativa, com suas bases tradicionais no teatro e nas salas de concerto” (WILLIAMS, 2016, p.98).

Portanto, essa discussão a respeito do fluxo televisivo reforça o entendimento de que o objetivo principal das emissoras comerciais gira em torno de manter altos níveis de audiência, desenvolvendo sequencias para conservar espectadores do início ao fim de um fluxo planejado – há uma organização interna para tal, a qual é diferente da organização divulgada. Elizabeth Bastos Duarte (2004, p.45) também sugere a manutenção da audiência como um dos objetivos na construção da programação televisiva; uma “macroestratégia que comporta e sobredetermina outras, todas direcionadas a mesma finalidade: manter o telespectador ligado naquele canal”. A autora continua:

Há dias da semana em que o público sai de casa à noite; nas segundas-feiras certamente se fica em casa, nas quartas-feiras há futebol, e, assim por diante. Essas questões pré-definem a audiência e, conseqüentemente, o valor comercial de patrocínios e publicidades, bem como dos próprios investimentos que a emissora há de fazer no programa (DUARTE, 2004, p.46).

Por conseguinte, ao levarmos tais argumentos em consideração, parece necessário atentar para o horário e dia da semana em que o programa é transmitido, o que permite também interpretar a obra dentro do fluxo do qual faz parte. Conhecer a estrutura da programação e desvendar “a sucessão de palavras e imagens” que a televisão nos oferece é parte deste procedimento proposto por Williams (2016). Com a análise do fluxo, podemos então apreender “significados e valores de uma cultura específica” (WILLIAMS, 2016, p.127).

Ao tratarmos da produção televisiva surge, muitas vezes, uma série de questões a serem levadas em consideração no momento da análise. Porém, nesta etapa também se operam escolhas: dentre uma gama possível de teorias e metodologias selecionam-se aquelas que parecem melhor se adequar e dar conta do objeto delimitado para cada investigação. Como já se afirmou anteriormente a respeito da sociologia, Duarte (2004, p.17) também enfatiza que “pouco conhecimento sistemático se produziu acerca das singularidades dos processos de produção de significação de sentidos televisivos”. Tais processos podem ser entendidos por meio das instâncias da produção e recepção ou

consumo, mas sem deixar de notar que esses elementos mantem entre si relações de interdependência. Ainda com relação às pesquisas sobre televisão, a autora afirma:

Há aqueles que se interessam por analisar elementos ligados à instância de produção, contexto, sujeitos envolvidos, práticas sociais e discursivas; há os interessados na análise dos produtos; há os interessados nos próprios meios; há ainda aqueles que se dedicam ao exame das instâncias de recepção e consumo desses produtores (DUARTE, 2016, p.21).

Ou seja, em nosso caso, há um foco na análise do produto televisivo, escolha justificada tanto pela ampla abrangência populacional da televisão no período selecionado para análise – tendo também em vista que a consolidação de uma indústria cultural no país se deu, justamente, por iniciativa do governo militar, que buscava formar um público para o consumo cultural de massa –, como pela possibilidade de se trabalhar com imagens do acervo de uma das maiores emissoras do país, a Rede Globo. A partir dessa escolha, buscou-se articular e destrinchar os diversos elementos presentes na linguagem audiovisual. Desse modo, uma análise que atente para a recepção e o consumo acaba ficando de lado. Contudo, vale mencionar que esta se trata de uma das muitas outras escolhas necessárias para realização de uma pesquisa.

A respeito da comunicação televisiva cabe salientar o argumento de Duarte (2004, p.37) sobre a interatividade e seu caráter bidirecional, já que “todo processo de produção televisiva considera minuciosamente seus interlocutores”. Além disso, a instância da recepção deve ser sempre percebida de modo ativo e participante, pois estamos falando de:

Sujeitos reais, atores sociais do processo comunicativo televisivo: os telespectadores. Em primeiro lugar, tanto eles não são passivos e participam ativamente do processo comunicativo que, embora a mídia televisão tente submetê-los pelos procedimentos de exposição, imposição, disposição e indisposição, eles podem tanto aceitar como recusar seu convite, de forma ativa ou passiva (DUARTE, 2016, p.36).

Partindo com essa consideração, podemos mergulhar mais profundamente no campo das imagens em movimento. Trabalhar com imagens provenientes de nosso passado é também conhecer parte da “estrutura de sentimentos” registrada nas obras, é lidar com situações e interpretações da experiência social daquele momento que permeiam o imaginário social e a memória das sociedades em questão. A respeito das pesquisas na área das ciências sociais que se utilizam de dados audiovisuais, Peter Loizos (2008, p.143) indica como “as imagens fazem ressoar memórias submersas”. Portanto, segundo este autor, “a imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um

registro restrito, mas poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, materiais” (LOIZOS, 2008, p.137).

A respeito da coleta do material audiovisual, parece necessário iniciar com um primeiro contato exploratório e intuitivo com o campo. Diana Rose (2011, p.344) deixa evidente como não há um modo que seja considerado “mais verdadeiro” para se coletar, transcrever e codificar o material empírico, por isso o mais importante deve ser “deixar o mais explícito possível a respeito dos recursos que foram empregados”. De acordo com a autora, “os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais” (ROSE, 2011, p.343). Ou seja, antes de se partir para a análise propriamente dita, desenvolvem-se critérios e argumentos para seleção do material. Tal procedimento de seleção, por sua vez, encontra-se subordinado a este primeiro encontro exploratório com o objeto. Tendo delimitado o recorte temporal, parte-se para busca da informação visual existente e disponível, construindo um corpus para análise. A leitura dos documentos audiovisuais deve ser sempre acompanhada de um conhecimento histórico sobre o contexto de produção das obras e sobre o qual as obras versam. Vale lembrar que: “os textos, do mesmo modo que as falas, referem-se aos pensamentos, sentimentos, memórias, planos de discussões das pessoas e algumas vezes nos dizem mais do que seus autores imaginam” (BAUER, 2008, p.189). Somente ao se destrinchar a obra e articular os diversos elementos nela presentes é que se pode alcançar uma análise na qual torna-se possível conhecer tais pensamentos, sentimentos, memórias e discussões da experiência social em certo momento histórico. Buscou-se, portanto, por um percurso metodológico que possibilitasse um olhar detalhado e uma descrição densa das diversas instâncias que compõem o material audiovisual televisivo, permitindo “reconstruir indicadores e cosmovisões, valores, atitudes, opiniões, preconceitos e estereótipos” (BAUER, 2008, p.192).

No caso específico da produção televisiva, a necessidade de repetição dessas instâncias apresenta-se como uma constante. A repetição de muitos elementos – como a estrutura narrativa, dramatização, os cenários, trilha sonora, figurinos etc. – é intercalada com algumas alterações e variações, pois é necessário manter a audiência, mas também seguir com a periodicidade da programação desenhada pela emissora:

Programas televisivos constroem-se sustentados pela estratégia da repetição, réplicas com standardizações ou continuidades. Essa repetição se manifesta por diferentes figuras que vão da reiteração de temas, de estruturas discursivas,

de mecanismos expressivos, às tramas narrativas, aos atores, cenários, ambientes (DUARTE, 2004, p.58).

Os programas apresentados pela televisão podem seguir o formato de “séries”, “seriados” ou serem “serializados”. Para Elizabeth Bastos Duarte (2004, p.72), os “seriados” caracterizam-se por sua “forma fragmentada e descontínua, segmentando-se em partes dispostas em série”; enquanto o formato “serializado” seria constituído por “episódios ou emissões autônomas, mas que repetem atores, cenários, temáticas ou mesmo o espírito geral do programa, sendo exibido com frequência e duração regulares”. Por outro lado, Williams (2016, p.70) entende como “série” aquela forma que provém do cinema, do rádio ou até do folhetim, caracterizando-a como uma “ação dramatizada dividida em episódios”; já os “seriados” derivariam da ficção produzida pós século XIX, sendo que “a continuidade não é de uma ação, mas de um ou mais personagens”.¹¹ Porém, apesar de suas diferenças, todas essas estratégias de transmissão dos programas televisivos fazem parte da busca por incentivar o espectador a gerar um vínculo com determinada emissora.

Além destas questões sobre diferentes possibilidades de caracterizar um programa, os autores também pontuam algumas questões sobre as diferenças entre uma produção pensada para televisão e aquela feita para as salas de cinema. A tela da televisão, devido ao seu menor tamanho, propicia um resultado de transmissão diferente, com menor resolução de imagem; “grande parte da composição cinematográfica de luz e sombra é perdida na tela mais fosca, mais turva e cintilante da TV” (WILLIAMS, 2016, p.72). A respeito dos meios técnicos que compõem o contexto televisivo, Duarte (2004, p.60) também aponta diferenças para com a tela de cinema, afirmando:

A televisão vê-se impelida a optar por uma forma de captação de imagens que evite a profundidade de campo, visto que, com esse método, elas perderiam a nitidez. Isso obriga a operar preferencialmente com enquadramentos em planos médios ou fechados. Esse é um aspecto bem característico da gramática televisiva, e que hoje é marca registrada do texto televisivo.

Notamos, portanto, como os meios técnicos inferem diretamente na produção das imagens transmitidas e, conseqüentemente, no consumo e interpretação das diversas

¹¹ Vale mencionar que esta última forma descrita por Williams (2016) – os “seriados” televisivos – parece ser aquela que melhor se adequa aos quadros dos programas analisados nesta pesquisa.

obras televisivas. O desenvolvimento de novas tecnologias durante a década de 1960, como o *videotape* e a transmissão por satélite, possibilitaram o armazenamento de sons e imagens em fitas magnéticas – acabando com a limitação anterior da produção ao vivo e instaurando o que se entende hoje por edição de vídeo. Além disso, o videotape permitiu a retransmissão da programação de diferentes emissoras para todo país, enquanto a televisão via satélite conectou o mundo, tornando viável a transmissão de imagens de acontecimentos em outros países que chegavam nas telas das casas. Tendo em vista que esta pesquisa analisa programas televisivos dos anos 1980, parece relevante levar em consideração a tecnologia disponível no Brasil na época em questão, principalmente no que tange à transmissão destes produtos televisivos.

Para além das inovações tecnológicas mencionadas, Duarte (2004, p.55) apresenta três “dispositivos tecnológicos” que caracterizam o contexto televisivo:

- 1) de produção, isto é, àqueles responsáveis pela obtenção da imagem móvel – via projeção ótica sobre elementos fotossensíveis de uma câmera eletrônica, imagem essa que é decomposta em finas linhas paralelas, possibilitando a análise de cada ponto, de cada linha constituinte, e que é reconstituída sob a forma de uma espécie de mosaico luminoso –, e, por seu tratamento, concomitante às linguagens sonoras em linhas de edição; 2) de circulação (transmissão) dessas mensagens (cabos, satélites, etc.), responsáveis pela difusão das mensagens televisivas; 3) de consumo dessas mensagens, compreendendo os aparelhos de televisão e adendos que recebem os sinais e os transformam nos produtos televisivos que consumimos.

Como já mencionado, esta investigação se propôs a analisar principalmente a produção dos programas televisivos selecionados, buscando apropriar-se de certos elementos técnicos que fazem com que o produto se transforme em uma narrativa linear e coesa. Com Raymond Williams (2016, p.87), entende-se a necessidade de prestar atenção em outros elementos para além do conteúdo declarado e superficialmente anunciado, levando em consideração a “experiência de mobilidade visual, de contraste de ângulo, de variação de foco”. Para tanto, o autor aponta a relevância de se descrever as imagens transmitidas, notando as diferentes posições de câmera, enquadramentos, participantes, cenários; toda a “verdadeira sucessão de elementos dentro e entre a sequência publicada de unidades” (WILLIAMS, 2016, p.106). É deste modo que se pode chegar a captar algo de determinada “estrutura de sentimentos”, ou seja, atentando para o detalhamento do “fluxo” e articulação de diferentes linguagens.

Ao argumentar sobre produções de dramas teatrais que, a partir de 1950, passaram a ser exibidos pela televisão, Williams (2016) percebe como esta tornou-se uma forma

majoritária na produção televisiva. Dessa maneira, por meio de exemplos, chega a afirmar como “a atmosfera interna fechada; o conflito interpessoal local; a proximidade em relação ao sentimento privado” são elementos selecionados que compõem a principal “estrutura de sentimentos” de um período (WILLIAMS, 2016, p.67).

2.2. A Análise Televisual (AT)

Portanto, para analisar os programas televisivos selecionados como corpus desta pesquisa, foi necessário encontrar um percurso metodológico que tornasse viável o desvendamento e a articulação dos diversos elementos que compõem uma produção televisiva. Por esse motivo, Beatriz Becker (2012), ao apresentar a possibilidade metodológica da Análise Televisual, afirma uma percepção do campo das imagens em movimento como um fenômeno social que implica um processo de produção de sentidos e interpretação de experiências. De acordo com a autora, tal estratégia de análise da televisão permite destrinchar a visão totalizante e linear de um programa, pois “ganhar alguma intimidade com o discurso audiovisual implica, portanto, na percepção do texto como um conjunto de enunciações verbais e outras enunciações não verbais e suas combinações” (BECKER, 2012, p.239).

Se a maioria das propostas metodológicas para análise de produtos televisivos enfatiza o conteúdo em detrimento da forma, Becker (2008; 2012; 2019; 2020) buscou desenvolver uma proposta distinta, propondo um instrumento que permite a leitura crítica dos produtos audiovisuais. Dessa forma, a Análise Televisual:

Tem sido utilizada por pesquisadores de diferentes níveis de formação na graduação e na pós-graduação, auxiliando o entendimento da complexidade dos códigos audiovisuais e na elaboração e ressignificação dos sentidos dos discursos midiáticos e obras televisivas ficcionais e não ficcionais (BECKER, 2019, p.72).

Suas reflexões a respeito do meio televisivo levam em consideração os argumentos de Raymond Williams, abordando tais produtos a partir de uma compreensão da televisão como tecnologia e forma cultural, atentando para o “fluxo planejado” e estruturação dos programas. Vale mencionar que o trabalho de Beatriz Becker (2012; 2019; 2020) e de Becker e Arlindo Machado (2008), mesmo advindo da área da comunicação, em muito contribuiu para as pesquisas do campo das ciências sociais interessadas em analisar programas televisivos, principalmente pelo fato de levarem em consideração as diversas

dimensões que englobam os produtos – atentando tanto aos elementos internos da obra quanto para o contexto histórico-social e cultural de produção. Segundo os autores:

O modo como a televisão intervém através de sua mediação em diferentes dimensões do cotidiano nacional, no comportamento, nos negócios e na agenda política da nação e como um produto cultural criado no interior de uma indústria da comunicação pode ser esteticamente inovador, a ponto de gerar novos modos de perceber o Brasil e o mundo (BECKER; MACHADO, 2008, p.4).

Ou seja, tais investigações da área da comunicação também se preocupam com as relações entre as formas audiovisuais e a sociedade da qual são fruto. Por isso parece relevante explicitar o percurso metodológico da Análise Televisual, já que esta pode também vir a contribuir no caso de outras pesquisas sociológicas interessadas em estudar produtos televisivos. Segundo Beatriz Becker (2020, p.208), a proposta permite “identificar os modos como os textos televisivos e outras obras em áudio e vídeo são estruturados e produzem sentidos”. Para alcançar novas possibilidades de interpretação do audiovisual televisivo, Becker (2012; 2019; 2020) propõe um percurso metodológico dividido em três etapas: 1) descrição do objeto, destacando questões contextuais político-econômicas, históricas e socioculturais que cercam o objeto de estudo e a emissora televisiva na qual este veicula; 2) a Análise Televisual propriamente dita, a qual consiste na aplicação das categorias propostas pela autora, caracterizando-se como um estudo qualitativo e quantitativo; 3) interpretação dos resultados e, no caso de mais de um programa como parte do corpus, também torna-se possível uma análise comparativa.

Partindo dessa primeira divisão, cabe então esmiuçar as categorias e os princípios de enunciação presentes na etapa da Análise Televisual desenvolvida pela autora. As seis primeiras categorias sugeridas – para aplicação no material audiovisual – por Becker (2012; 2019; 2020) compõem a parte quantitativa do estudo: 1) a estrutura do texto, o “estilo de narração, dados sobre o modo como os formatos e conteúdos são organizados, a divisão em blocos, sua duração, etc.” (BECKER, 2012, p.243); 2) a temática, que “revela os conteúdos e os campos temáticos privilegiados num determinado produto audiovisual, como em uma série de televisão (BECKER, 2012, p.243); 3) os enunciadores, que possibilitam “identificar os atores sociais que participam da narrativa, observando os diálogos, os depoimentos, as diferentes vozes presentes e ausentes nos relatos” (BECKER, 2012, p.243); 4) a visualidade, que “permite considerar a instância cênico-visual e a maneira como são constituídos os cenários, os figurinos e os recursos gráficos multimídia, etc.” (BECKER, 2012, p.243); 5) o som, que revela “como os

elementos sonoros, palavras, ruídos, trilha sonora etc. estão relacionados aos elementos visuais e participam da construção da narrativa e dos sentidos do texto” (BECKER, 2012, p.243); por fim 6) a edição, “utilizada para desvelar os processos de montagem da obra audiovisual” (BECKER, 2012, p.244).

Após essa primeira etapa da Análise Televisual, aplicam-se mais três categorias – as quais dizem respeito à parte qualitativa do estudo – denominadas como “princípios de enunciação”. O primeiro destes princípios é o da “fragmentação”; enfatizando a necessidade da divisão do produto audiovisual em blocos. Em seguida, há o princípio da “dramatização”, que corresponde ao desvendamento da narrativa e que deve ser realizado por etapas, buscando mapear as estratégias utilizadas para gerar certos sentimentos: “tanto os personagens que participam da narrativa quanto o assunto abordado no texto passam a despertar sentimentos de empatia, sedução ou comoção” (BECKER, 2012, p.244). Com isso, chegamos ao último princípio apresentado pela autora: a definição de identidades e valores. Para tanto, é necessário atentar para duração das unidades, além de captar as informações em mosaico, o que “permite conhecer as marcas enunciativas da narrativa audiovisual referentes aos valores atribuídos a problemas e conflitos locais e globais e os modos como são julgados e qualificados” (BECKER, 2012, p.244).

Por fim, tendo em vista todo esse arcabouço metodológico desenhado por Becker (2008; 2012; 2019; 2020), buscou-se adequar alguns dos pontos desta proposta de análise. Tal ajuste torna-se necessário em decorrência de cada objeto de estudo. Em suas pesquisas, a autora aplica a Análise Televisual em materiais novelísticos e jornalísticos, alcançando novas interpretações a respeito destes objetos. Contudo, como aqui analisamos programas humorísticos da década de 1980, algumas das categorias propostas passaram por pequenas modificações. Além disso, propomos um estudo apenas qualitativo, analisando, comparando e interpretando o material por meio da aplicação destas categorias. Tais modificações levaram em consideração os argumentos de Pierre Sorlin (1985) que, apesar de propor uma sociologia do cinema, também tece algumas considerações a respeito dos produtos televisivos. De acordo com Sorlin (1985, p.12): “la televisión crea hábitos (un país entero inmovilizado ante las pantallas) impone modelos a un gran publico, pretextos u ocasiones de hablar”. Entre as diferenças da televisão para com o cinema, o autor menciona como este último lida com grandes variações de público, enquanto a televisão exerce sua influência quase que continuamente. Ainda a respeito das duas telas: “espectadores nosotros mismos, hemos crecido, cualquiera que sea nuestra

edad, com la pantalla grande y la pequeña, rara vez somos capaces de definir la parte que corresponde al cine o a la televisión em la constitución de nuestro bagagem intelectual” (SORLIN, 1985, p.13).

Para construção e transmissão de uma “bagagem intelectual” das imagens em movimento, opera-se também – assim como foi visto no caso da memória – um processo de seleção que, dentro de todo um campo de possibilidades, escolhe certos elementos para serem conservados e transmitidos por dado grupo social. Dessa maneira, vale abordar o conceito de “mentalidades” presente no aparato teórico-metodológico proposto por Sorlin (1985). Segundo o autor, o termo “mentalidades” corresponde à ideia de “bagagem intelectual”, pois “designa, para empezar, un material conceptual, un conjunto de palabras, de expresiones, de referencias, de instrumentos intelectuales (se habla a veces de ‘bagaje mental’) comunes a um grupo” (SORLIN, 1985, p.15). Tanto a ideia de “mentalidades” quanto as de “ideologia” e “representações” fazem parte da composição analítica que visa alcançar uma interpretação das imagens em movimento. Para o conceito de ideologia, Sorlin (1985, p.17) fundamenta-se em Marx e Engels, definindo-a como: “conjunto de explicaciones, de creencias y de valores aceptados y empleados em una formación social (...) la ideologia que circula em una formación dada es, necessariamente, la de la classe dominante”. Ou seja, entende-se por ideologia o discurso da classe dominante a respeito de suas práticas e objetivos, transformando em universal tal conjunto de valores e práticas de uma classe. Já a ideia de “representação”, segundo Sorlin (1985, p.16), refere-se ao que:

Algunos designan con ese término lo que otros llaman mentalidad; así se podría – y esta es la solución en que yo me detengo – no ver allí mas que un aspecto de las mentalidades, aspecto a menudo descuidado, por difícil de precisar, y sin embargo esencial, y que concierne a las ‘imágenes’, la parte exclusivamente visual de las mentalidades; a las palabras, a las expresiones, a los útiles, se añadirían así las figuras y se descubriría, sin duda, que ocupan un lugar fundamental em las mentalidades.

Portanto, ao analisarmos uma obra audiovisual devemos levar em consideração as mentalidades que carrega e os aspectos ideológicos que reproduz. Com isso, Sorlin (1985) entende que o campo das imagens em movimento pode mostrar-se como um lugar privilegiado para se buscar o “não-dito” a respeito de determinada época. Captando, por meio de uma análise preocupada o desmonte de uma visão global e linear da obra, interpretações e organizações da experiência social do contexto em questão: “La pantalla

revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada” (SORLIN, 1985, p.28).

Da proposta metodológica de Pierre Sorlin (1985) adotou-se a contagem dos planos, a preocupação com posicionamento da câmera, além de uma preocupação sobre como as relações sociais, hierarquias e personagens aparecem nas telas. O autor sugere que se realize um “desclose” da obra, quebrando-a em planos; sendo que cada plano: “corresponde a una toma de vistas hecha en continuidad”. Atentar aos enquadramentos de câmera significa olhar para aquilo que foi selecionado para aparecer na produção fílmica; as diferentes possibilidades técnicas de enquadrar as imagens em movimento possibilitam diferentes interpretações e sentimentos a respeito do mundo criado pelo produto audiovisual. Em Raymond Williams (2016, p.59), há uma menção a respeito da “diferença absoluta entre o relato escrito ou falado e o registro visual com comentário”, justamente por conta das possibilidades diversas de se enquadrar uma imagem: “Importa muito, por exemplo, no relato visual da ordem pública, se ‘a câmera’ está filmando por cima da cabeça dos policiais que estão sendo apedrejados ou por cima da cabeça dos manifestantes que estão sendo atingidos por gás lacrimogênio” (WILLIAMS, 2016, p.59).

Seguindo com essa preocupação em se analisar a obra audiovisual dentro de seus próprios termos técnicos, Pierre Sorlin também menciona a relevância de descrever como os personagens são apresentados, de perceber em torno de quem gira a narrativa, as diferentes utilizações da iluminação, a descrição das ações nas cenas juntamente com a contagem dos planos. Pois é por meio desse processo analítico que se torna possível conhecer a mentalidade dos realizadores de uma obra e, por sua vez, de parte da sociedade da qual integram, das interpretações que organizam sobre si mesmos como grupo social.

Todas las épocas, en una época, todos los grupos, tienen sus reglas para organizar el mundo exterior – mundo de los objetos y de las relaciones sociales – de manera que encuentran allí una coherencia y puedan aplicar sus reglas de conducta; poseen, en particular, categorías de análisis por medio de las cuales tal manera de designar verbal o iconográficamente los objetos es considerada estilizada, falsa, caricaturesca, humorística o fiel a la realidad (SORLIN, 2016, p.157).

Finalmente, com todas essas considerações em mente, foi esboçado um procedimento analítico para aplicação nos quadros dos programas de humor coletados para esta pesquisa. Partindo da proposta de Becker (2012; 2019; 2020), aplicamos oito

categorias aos quadros televisivos, sendo estas: 1) estrutura do texto, buscando um primeiro rompimento da suposta linearidade da obra, descrevemos o tempo total do programa (ou do quadro, nos casos em que não se conseguiu obter o programa completo), a quantidade de quadros e o seu tempo médio, o estilo de narração utilizado no roteiro do programa; 2) temática, pois se busca captar os conteúdos e o campo temático privilegiado pelos programas de humor, perguntando-se em cada caso: qual principal mecanismo para se gerar chistes neste quadro? Ou seja, as risadas, as piadas nos quadros do programa em questão giram em torno de quê? Lembrando que a divisão e agrupação dos quadros por temas de piadas só é possível quando se tem disponível um programa em sua íntegra para análise, permitindo a agrupação dos quadros a partir de uma breve apresentação de cada piada/tema; 3) enunciadores, que diz respeito à percepção de quem são o/os e ou a/as personagens presentes no quadro, o tipo de diálogo e a transcrição deste; 4) visualidade, que corresponde à descrição densa e apropriação dos elementos utilizados tanto para composição do cenário, quanto para os figurinos; 5) elementos sonoros, que consiste no relato dos diferentes sons que surgem no quadro analisado, seja uma melodia para indicar seu início ou fim, seja um efeito sonoro que corresponda a alguma ação em específico, seja a utilização de uma “trilha de risadas”¹²; no caso desta última, foi feita a marcação de sua inserção na transcrição do texto do quadro, tornando possível captar a utilização das risadas em consonância com o diálogo; 6) edição, que constitui a busca por desvelar os processos de montagem da obra, optando-se pela contagem dos planos utilizados no quadro, juntamente com uma categorização das posições de câmera e enquadramentos empregados; 7) vinheta e abertura do programa (apenas possível nos casos em que se pôde obter o programa completo), além de se contar o tempo de abertura do programa,

¹² A “trilha de risadas” ou *“laugh track”* é um recurso inserido no momento da edição do produto audiovisual, tratando-se de uma trilha sonora com o som de um público rindo. O recurso também pode ser chamado de “claque”, pois remonta à ideia das equipes que eram contratadas para aplaudir espetáculos em teatros e em casas de ópera na França. Portanto, vale pontuar que a trilha de risadas é inserida apenas no momento da edição, mas pode acontecer do programa ter sido gravado com público e, então, as risadas que se escutam seriam advindas próprio público presente no momento da gravação. Contudo, sendo uma trilha inserida na edição ou as risadas de um público presente no momento da edição, a ideia de se escutar risadas em programas de humor provém dos filmes e dos programas de rádio – pois, por tratar-se de experiências coletivas, muitos iam juntos no momento da escuta de um programa ou da transmissão de uma película. Além disso, quando os programas só podiam ser transmitidos ao vivo, mais pessoas estavam presentes no momento da gravação e se escutavam as risadas no momento da transmissão. Por isso, os programas televisivos, com seu caráter individual, carregam toda essa bagagem histórica das risadas em comédias. Gravar com a presença ou ausência de uma plateia não se trata de uma opção adquirida com desenvolvimento técnico, e sim de uma escolha da direção ou produção do programa. A *“laugh box”* – uma máquina de risadas que contava com variadas opções – foi uma invenção estadunidense dos anos 1950 que permitiu a manipulação das risadas no momento da edição do produto audiovisual, porém até hoje alguns diretores preferem a gravação dos programas na presença de um público selecionado.

realizou-se um breve comentário a respeito da vinheta – pontuando a visualidade e a sonoridade, atentando também para os créditos iniciais do programa já que observar os nomes e as funções daqueles indivíduos que participaram de tal construção auxilia na compreensão do caráter coletivo do produto audiovisual; 8) dramatização, neste ponto questiona-se a respeito das personagens construídas pelo programa, partindo de questões sobre como os personagens são apresentados e sobre como a narrativa busca promover certos sentimentos.

Finalmente, cabe reafirmar que por meio de um maior entendimento sobre a construção histórica da forma televisiva e de suas características técnicas foi possível encontrar e desenvolver um percurso metodológico propício para análise dos quadros televisivos coletados nesta investigação. Com Williams (2016) e Charle (2012), compreendemos a articulação existente entre a produção tecnológica e as mudanças advindas de novos contextos e relações sociais. Partindo dessa concepção intercambiável entre contexto e obra – ou seja, marcada por influências mútuas – buscou-se encontrar possibilidades de análise do material televisivo. Portanto, o encontro com a proposta da Análise Televisual permitiu a construção de um percurso metodológico preocupado em aplicar categorias de análise que fossem coerentes com a linguagem técnica da própria obra. Mesmo com pequenas adaptações – mencionadas acima – e com a inserção das contribuições de Pierre Sorlin (1985), esta pesquisa baseou-se primordialmente na proposta metodológica de Beatriz Becker (2012; 2019; 2020).

3. INDÚSTRIA CULTURAL E TELEVISÃO NO BRASIL

*Que a televisão não seja o inferno, interno ermo,
Um ver no excesso o eterno quase nada (quase nada)
Que a televisão não seja sempre vista
Como a montra condenada, a fenestra sinistra
Mas tomada pelo que ela é
De poesia.*

Caetano Veloso¹³

O processo de construção e desenvolvimento de uma Indústria Cultural, neste país, fez parte de um projeto de integração nacional levado a cabo pelos militares que pregavam a chamada Doutrina de Segurança Nacional. Desse modo, é possível perceber mudanças significativas na produção dos bens culturais pelo país, principalmente após a instauração da ditadura civil-militar de 1964. Se, nos anos 1940, o rádio se caracterizava como o principal meio de comunicação de massa, a televisão dos anos 1950 – com as poucas emissoras existentes – ainda não podia ser entendida enquanto tal. Segundo Renato Ortiz (2006, p.39), o início do processo de formação de uma sociedade de massa no Brasil pode ser localizado na década de 1940, quando passa ser possível observar:

O crescimento da industrialização e da urbanização, a transformação do sistema de estratificação social com a expansão da classe operária e das camadas médias, o advento da burocracia e das novas formas de controle gerencial, o aumento populacional, o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do setor agrário. É dentro desse contexto que são redefinidos os antigos meios (imprensa, rádio, cinema) e direcionadas as técnicas como a televisão e o marketing.

Sendo assim, podemos perceber que a transição do rádio para a televisão, como principal meio da produção cultural massificada, é bastante lenta; mas passa a ganhar forma por meio dos incentivos estatais do governo militar – como veremos mais adiante.

A discussão em torno do desenvolvimento da televisão brasileira – que, paralelamente, acompanha o debate sobre a emergência do mercado de bens culturais em nosso país – ressalta-se a relação da programação televisiva e o gênero do teleteatro. No início dos anos 1950, “os próprios escritores e diretores de teatro também vão encontrar

¹³ VELOSO, Caetano. Santa Clara, Padroeira da Televisão. Rio de Janeiro: Elektra Nonesuch: 1991.

espaço nesta televisão, que ainda não se transformou plenamente em indústria cultural” (ORTIZ, 2006, p.29). Além disso, nessa época, os anunciantes de produtos comandavam a programação televisiva cumprindo a função não só de vendedores, mas também de produtores de cultura (ORTIZ, 2006; GOMES, 2010).

A respeito das primeiras emissoras brasileiras, temos como pioneira a TV Tupi. Inaugurada em 1950, por Assis Chateaubriand. A TV Tupi foi hegemônica na década de 1950 (D’OLIVEIRA; VERGUEIRO, 2011), contudo, mesmo com essa expansão do mercado audiovisual –nos anos seguintes surgiram, em 1952, a TV Paulista e, em 1953, a TV Record – ainda faltavam alguns traços característicos inerentes à caracterização da Indústria Cultural: a integração nacional e a padronização dos produtos culturais. Retomando as argumentações de Ortiz (2006, p. 47) a respeito da construção de uma produção televisiva industrializada no Brasil, uma produção cultural voltada para os mesmos objetivos do mercado, com a venda de produtos, o autor argumenta:

O quadro cultural para o qual estamos chamando a atenção pode ser ilustrado pelo desenvolvimento da televisão, que apesar de ter sido implantada em 1950, conservou durante toda a década uma estrutura pouco compatível com a lógica comercial. Existiam somente alguns canais e a produção e a distribuição televisiva (resumida ao eixo Rio-São Paulo) possuía um caráter marcadamente regional. Não havia um sistema de redes, os problemas técnicos eram consideráveis, e o videoteipe, introduzido em 1959 – o que permitiu uma expansão limitada da teledifusão para algumas capitais – só começa a ser utilizado mais tarde. A produção da primeira telenovela que usa esse tipo de técnica data de 1963. Devido ao baixo poder aquisitivo de grande parte da população havia uma dificuldade real em se comercializar os aparelhos de televisão, que no início eram importados, e somente a partir de 1959 começam a ser fabricados em maior número no Brasil.

Por meio do trabalho de Renato Ortiz (2006, p.113), entendemos como, aos poucos, vai se consolidando um mercado de bens culturais no país; mesmo assim, é somente na década de 1960 que a televisão “se concretiza como veículo de massa”. Vale lembrar que, como afirma Itania Maria Mota Gomes (2010, p.8), “a televisão, entre nós, já nasce como televisão comercial, privada, e se consolida como principal veículo de comunicação através dos vários projetos de modernização levados a cabo pelas elites brasileiras, na configuração de um estado nacional”. O papel comercial e ideológico da televisão brasileira é explicitado por Sérgio Miceli (2005) em seu pioneiro trabalho a respeito do programa de auditório *Hebe Camargo*. Ali o autor demonstra como os produtos culturais televisivos procuram incutir o pensamento e comportamento da classe dominante ao restante da população – tanto no que tange à moral familiar quanto aos bens de consumo.

O caráter ideológico da mensagem televisiva também é apontado por Rodrigo Patto Sá Motta (2014), que irá demonstrar – a partir uma análise das pesquisas de opinião realizadas pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) – a relevância do papel midiático na construção de uma narrativa pró-golpe, “anticomunista” e a favor da deposição do governo de João Goulart. De acordo com o autor, as pesquisas realizadas pelo IBOPE, antes do golpe de 1964, mostravam índices relativamente altos de apoio ao governo de João Goulart; contudo, poucos meses depois da instauração da ditadura militar o cenário altera-se completamente, apresentando notável apoio ao novo regime. Sá Motta (2014, p.10) explica que, sem o engajamento da mídia ao lado dos militares, talvez não houvesse ocorrido tamanha alteração nas pesquisas de opinião do período:

[...] os vitoriosos lançaram uma campanha discursiva para convencer que sua ação foi necessária no interesse da maioria. Nesse sentido, a imprensa mais engajada no golpe – a respeito dos influentes O Globo e O Estado de São Paulo (sic) – empenhou-se na defesa do ‘31 de março’ e na crítica ao governo deposto e seus aliados de esquerda [...] os discursos favoráveis ao golpe predominaram na mídia nas primeiras semanas, e devem ter contribuído para mudar a opinião de parte dos cidadãos.

Visto o poder de atuação dos meios de comunicação na consolidação de uma “consciência nacional” (MICELI, 2005), os militares passam a investir em seu projeto integracionista, apoiando-se nos produtos televisivos como uma das maneiras de colocar a Doutrina de Segurança Nacional em prática. Pautando um projeto desenvolvimentista e dependente, o governo militar se mostra, desde o início, afável ao investimento estrangeiro no país. Sendo assim, em 1965 é criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) em parceria com o Consórcio Internacional de Comunicações por Satélite, gerando condições para que a televisão e o telefone chegassem às regiões mais afastadas do país (GOMES, 2010). Desse modo, o Estado autoritário, em sua busca por inserção no capitalismo internacional avançado, acaba incentivando a criação de novas instituições, dando início a algumas políticas de incentivo à cultura: “O Estado deve, portanto, ser repressor e incentivador das atividades culturais” (ORTIZ, 2006, p.116). Miceli (2005, p.87), ao analisar a produção televisiva dos anos 1970, também percebe essa dualidade do Estado autoritário: “trata-se, no essencial, de uma imagem difusa da nação, que solicita o consentimento à ordem constituída, suprimindo ideais sociais que ajustam à imagem reconciliada”.

Em 1967 é criado o Ministério das Comunicações, pautando o projeto da unificação nacional, e inicia-se o processo de implementação de um “sistema de micro-ondas que será inaugurado em 1968 (a parte relativa à Amazônia é completada em 1970), permitindo a interligação de todo território nacional” (ORTIZ, 2006, p.118). É, portanto, nos anos 1960 que muitas outras emissoras passam a conquistar a concessão pública para sua operação. Além das já atuantes TV Tupi, TV Paulista e TV Record – ainda na década de 1950 –, a década de 1960 assistiria à criação da TV Excelsior, a qual teve sua concessão cassada em 1970 devido à falência da emissora. Em 1965 é criada a Rede TV Globo de Televisão pelo empresário e editor Roberto Marinho; em 1967, a Rede TV Bandeirantes por João Jorge Saad –empresário ligado ao político Ademar de Barros, antigo proprietário da Rádio Bandeirantes –; e, em 1969, a TV Cultura, emissora pública mantida pela Fundação Padre Anchieta, no Estado de São Paulo.

Atentando para o fato de que todas as emissoras são concessionárias de serviço público, a expansão das redes televisivas no país parece efeito imediato da estruturação de um mercado de bens culturais proporcionada por incentivos advindos de um Estado autoritário. Tal mercado era, conforme nos explica Ortiz (2006), marcado pelo consumo de uma produção notadamente nacional e popular. Tratando igualmente de compreender o desenvolvimento da indústria cultural e suas conexões com o projeto autoritário, Laurindo Leal Filho (2004) afirma que foi justamente nos governos militares que a televisão se consolidou como principal meio de comunicação no país. Segundo este mesmo autor:

Em relação à utilização política dos meios de comunicação de massa, pode-se dizer que 1964 completa o processo iniciado em 1930. Se Vargas soube utilizar com eficiência o rádio e o cinema para subordinar as oligarquias regionais ao seu projeto, os generais de 1964 vão montar uma sofisticada rede de telecomunicações capaz de servir para sua política autoritária e centralizadora (LEAL FILHO, 2004, p.42).

Percebemos, então, como a utilização dos meios de comunicação por parte do Estado – em conciliação com a elite empresarial –começa antes mesmo das campanhas pelo golpe civil-militar, como nos mostrou Sá Motta (2014). A busca por construir e modelar as narrativas em torno do imaginário nacional aparece no discurso público desde sua gênese, como infere Eugenio Bucci (2016, p.179):

[...] o espaço público gerado pela instância da palavra impressa no Brasil teve uma conformação autoritária desde sua gênese – um traço que, guardadas as

proporções, seria produzido pela criação do telespaço público, pela instância da imagem ao vivo, por força da iniciativa da ditadura militar.

O alinhamento das emissoras ao governo autoritário acontece tanto pela censura expressa aplicada aos bens culturais, especialmente após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 1968, quanto por meio da autocensura empregada pelas próprias empresas principalmente a partir da década de 1970 (KUSHNIR, 2012). Gomes (2010, p.8) mostra como a dinâmica entre aparato estatal e a televisão brasileira pode ser entendida a partir da associação entre militares e empresários. Desde o início do período autoritário, “os empresários se submetem politicamente ao governo militar, enquanto procuram consolidar sua independência econômica”. Essa relação fica explícita ao observarmos o caso da Rede Globo, pois, ao mesmo tempo em que esta se submete à Doutrina de Segurança Nacional e à censura, se torna a principal emissora de televisão do país. Entre 1965 e 1982 a televisão de Roberto Marinho passa de uma única concessão para a condição de quarta maior rede de TV do mundo (ACERVO VLADIMIR HERZOG, s. d.). Entretanto, tal crescimento, tão expressivo, não teria sido possível sem o acordo firmado entre a Globo e o grupo norteamericano *Time-Life*, no ano de 1961. Por este acordo a empresa estrangeira passaria a participar de seus lucros líquidos, injetando enorme capital na emissora brasileira – ferindo o artigo 160 da Constituição de 1946 (GOMES, 2020)¹⁴. A vista grossa à entrada ilegal de capital estrangeiro na emissora, por parte das autoridades, favorece a Globo em sua busca pela hegemonia na produção de bens culturais televisivos. Porém, tal atuação do Estado não viria sem uma contrapartida, como aponta Leal Filho (2004). Em troca, os militares receberam apoio explícito às suas políticas de implantação de um capitalismo associado, dependente e conservador, com as emissoras da Rede insuflando o “milagre brasileiro” em toda a programação (LEAL FILHO, 2004).

O Estado contribuiu para o desenvolvimento das empresas privadas de rádio e televisão, especialmente no período da ditadura militar, oferecendo suporte tecnológico, fazendo “vista grossa” à entrada ilegal de capital estrangeiro, renunciando aos impostos, bancando anúncios publicitários e outorgando concessões a aliados políticos. Em troca, o que os governos militares conseguiram? Basicamente, a docilidade das empresas concessionárias diante de toda e qualquer política, de todo e qualquer governo (LEAL

¹⁴ O acordo acabou sendo denunciado pelo então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, o que gerou uma CPI sobre o caso, terminando com um parecer desfavorável à emissora. Porém, em 1967, foi emitido outro parecer, pelo consultor-geral da República, legalizando oficialmente a situação (GOMES, 2010).

FILHO, 2004). A relação da Rede Globo com o governo autoritário também aparece de outras maneiras, como por meio de programas ufanistas, de exaltação militarista e patriótica, como *Amaral Netto, o Repórter* (KRAUSE, 2013).

Adentrando nas décadas de 1970 e 1980, o país caminha para os anos finais desse regime autoritário que deixaria marcas indelévels na sociedade brasileira. Com uma indústria cultural já então consolidada, o plano militar de integração nacional parecia haver funcionado – com a Rede Globo cumprindo papel fundamental nesse processo de construção de uma “consciência nacional” (MICELI, 2005). Percebemos aqui a relevância do papel da televisão como agente histórico na formação cultural do Brasil.

Passando para o início dos anos 1980, podemos notar algumas das primeiras tentativas de se abordar o passado da ditadura na televisão aberta brasileira. De acordo com Monica de Almeida Kornis (2015, p.165): “[...] a Rede Globo contemplara nos anos 1980 a história recente do país, e mais especificamente o período da ditadura militar, momento no qual ela própria se fortalecera como maior empresa de comunicação do país”. Desse modo, além de agente atuante no projeto militar de integração nacional, a emissora passa a construir narrativas sobre a memória do passado autoritário, elaborando à sua maneira os acontecimentos, entrando na disputa em torno dos usos políticos do passado (ADORNO, 2006; RABOTNNIKOF, 2008).

Ainda a respeito do papel da Globo na construção das memórias sobre o passado autoritário, Kátia Krause (2013, p.8) vai afirmar como “[...] no processo de construção de uma memória coletiva, após o término da ditadura militar brasileira, complexidades foram simplificadas pelo senso comum a partir das conciliações, dos esquecimentos, e dos enquadramentos da memória”. Na década de 1980, momento complexo e ambíguo no que tange à elaboração da memória ditatorial, a emissora não deixa de acompanhar tais características, sempre reafirmando seu lugar como “produtora de conteúdo nacional” (KORNIS, 2015). Sua relação com o Estado parece seguir um eterno “morde e assopra”; é relativamente crítica, mas sem deixar de ser, acima de tudo, conciliadora. Vale lembrar que, em 1984, a Rede Globo noticiou um comício gigantesco pelas Diretas Já, no Vale do Anhangabaú, como se fosse uma comemoração do aniversário da cidade de São Paulo... Além disso, a emissora manipulou a edição do debate no auge da campanha presidencial de 1989, favorecendo o candidato conservador Collor de Mello em prejuízo do trabalhista Luís Inácio Lula da Silva.

3.1. 1980: no contexto da transição

Tratar de processos de transição à democracia costuma ser algo complexo, pois, em tempo de mudança, diversas demandas políticas entram em disputa. De acordo com Daniel Aarão Reis (2014), esse período se inicia no Brasil com a revogação dos Atos Institucionais, em 1979, e termina em 1988 – com a aprovação da nova Constituição. Contudo, existem divergências quanto ao que se pode chamar de início e fim do processo de transição no Brasil. Para Marengo (2007), por exemplo, o começo desse processo pode ser constatado já em 1974, quando Geisel anuncia uma possível abertura "*lenta, gradativa e segura*". Porém, não vamos nos prender à discussão acerca da data exata de início e fim da transição. Interessa, aqui, compreender algumas das características desse período histórico, marcado pela ambiguidade de discursos e ações políticas. Seguindo com Daniel Reis:

De transição, porque nele se fez um complicado e acidentado percurso que levou de um estado de direito autoritário, ainda marcado pelas legislações editadas pela ditadura, conhecidas como 'entulho autoritário', a um estado de direito democrático, definido por uma Constituição aprovada por representantes eleitos pela sociedade (REIS, 2014, p.125).

Ao entregar o poder ao general de cavalaria João Baptista Figueiredo, o general de artilharia Ernesto Geisel havia colocado, como prioridade para o novo governo, a tutela do processo de instauração da democracia no país. A ideia era perfazer uma transição lenta e controlada pelas Forças Armadas para que o processo fosse marcado por uma relação de "proteção amigável" (BAUER, 2011). Figueiredo assume em março de 1979, momento em que as greves dos operários paulistas indicavam uma rearticulação e reorganização dos movimentos sociais, em clara contestação ao regime. Contudo, mesmo em corrente de retirada, os militares respondem a essas mobilizações com repressão. O abafamento das greves, orientado pelo presidente Figueiredo e pelo ministro Golbery, o principal estrategista do regime, corre em paralelo à criação de duas leis fundamentais: a Lei de Anistia (1979) e a Lei da Reforma Partidária (1979). E enquanto os movimentos sociais lutavam pela liberação de todos os presos políticos e pela volta dos exilados da ditadura, os militares buscavam uma maneira de “ceder para não dar”, encontrando naquelas demandas sociais uma oportunidade de saírem impunes pelos acontecimentos do passado (FERNANDES, 1982). Portanto, em agosto de 1979, uma Comissão Parlamentar Mista – com maioria de parlamentares do partido de sustentação da ditadura, a Arena – aprovou a Lei nº 6.683. Conhecida como Lei de Anistia, garantia a impunidade

para todos aqueles que cometeram crimes durante a ditadura – inclusive, e principalmente, aos militares e paramilitares perpetradores. Ao equiparar as ações praticadas pelos militares àsquelas praticadas pelos militantes opositores, o Estado coloca a sociedade numa posição de vítima – e busca “virar a página” das repressões passadas em nome da conciliação. A respeito da Lei da Reforma Partidária de 1979, Florestan Fernandes (1982) a considera como parte do plano militar de liberalização outorgada, em que a ditadura “cede para não dar” a liberdade democrática almejada pela sociedade civil. Tal lei desmontou o bipartidarismo até então existente, aproveitando o momento exato de certas incongruências entre os partidos, incentivando a fragmentação da oposição. Segundo Reis (2014), nesse momento que a Aliança Renovadora Nacional (Arena) se transforma em Partido Democrático Social (PDS); o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) se torna PMDB, pela obrigatoriedade de incorporar o termo "partido" (ficando os comunistas de PCB e PCdoB como correntes internas deste); os conservadores mineiros Magalhães Pinto e Tancredo Neves articulam o Partido Popular (PP); a veterana senadora Ivete Vargas, favorecida pelos militares, reorganiza o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) – sigla que caberia, historicamente, ao socialista Leonel Brizola, que então funda o Partido Democrático Trabalhista (PDT) – ; e, finalmente, o movimento operário cria o Partido dos Trabalhadores (PT), em fevereiro de 1980.

Entendendo a década de 1980 enquanto um momento de dissolução do aparato autoritário, não podemos deixar de notar certas manifestações saudosistas do regime que se desmantelava; manifestações que se materializavam até mesmo por meio de atentados terroristas. Nesse período, ocorrem dois atentados à bomba; um dos quais, o Riocentro, casa de shows do Rio de Janeiro – que fracassou, pois, a bomba explodiu no colo do sargento do DOI-Codi que iria acioná-la. Mesmo ficando evidente que a realização de tais atos provinha dos órgãos da repressão¹⁵, nunca houve nenhuma punição, fato que contraria uma determinação do general Golbery, acarretando sua demissão do cargo de ministro da Casa Civil. Agora sem seu braço direito, o governo Figueiredo enfraquece.

Além disso, o período era de crise econômica, pois "explodiu a crise da dívida externa e contraiu-se a taxa de crescimento, disparando o desemprego e a inflação, um coquetel fatal ao prestígio de qualquer governo" (REIS, 2014, p.141). Vale mencionar

¹⁵ Sobre estes órgãos de repressão, Reis (2014, p.139) afirma que “apesar de não terem sido desmantelados, foram gradativamente desativados, protegidos sempre pelo 'corporativismo institucional', quando não pela solidariedade política”.

que, no ano de 1982, nas eleições gerais para governador e prefeito, deputado e vereador, apesar de vitórias importantes da oposição nos maiores centros do país, mostrou como o país seguia extremamente conservador, atribuindo ao partido da ditadura a maioria dos votos.

O último ano de governo do general João Baptista Figueiredo foi 1984. Mas desde 1983 ele havia anunciado que sua sucessão seria articulada pelo PDS, tendo em vista o enorme desgaste político de sua gestão. Desde então, setores da sociedade civil passam a pressionar o Congresso para que se vote em favor de uma emenda constitucional, proposta por Dante de Oliveira, restabelecendo as eleições diretas para presidente já em 1985 – que deflagra o movimento nacional por "Diretas Já!". Mas, dessa vez, os militares não cederam – e a emenda não foi aprovada por não atingir maioria absoluta. Com isso, as eleições de 1985 se realizam por meio de um colégio eleitoral, o qual elegeu a chapa da oposição, composta por dois civis moderados: Tancredo Neves e José Sarney. Segundo Bauer (2011), o mineiro Neves havia se comprometido em dar respostas aos familiares das vítimas do Araguaia que entraram com a ação na Justiça Federal brasileira; mas, ao mesmo tempo, ele haveria se comprometido com as Forças Armadas, afirmando que o Brasil não passaria pela “síndrome do alfonsinismo”, como na Argentina. Entre essas ambiguidades e contradições, ocorre algo inesperado: uma repentina internação hospitalar, seguida da morte do presidente eleito. Com este acontecimento, quem assume é o maranhense José Sarney, vice-presidente da chapa, ex-membro da Arena. As continuidades da ditadura marcam aqui, uma vez mais, a história do país.

Ao analisar o período de transição brasileiro, Florestan Fernandes (1982) o caracteriza como uma “transição transada”. De acordo com este autor, o objetivo dos militares era a busca por uma saída segura da ditadura, pregando a importância da reconciliação, do esquecimento e do perdão no debate público, “na esperança de que, da costela da ditadura, nasça o seu complemento político” (FERNANDES, 1982, p.8), a apregoada democracia.

O Brasil da segunda metade da década de 1980 seguia seu caminho lento, ambíguo e controlado em direção à suposta consolidação democrática. Aquela ditadura, que havia retirado a democracia da vida nacional, era a mesma que se vangloriava em trazê-la de volta, pois “se arroga o papel de campeã da causa democrática, como paladina de uma transição lenta, gradual e segura para a democracia” (FERNANDES, 1982, p.9). Ao

tempo em que alguns já consideravam viver sob a égide de uma democracia, o país seguia regulado por uma Constituição elaborada durante a ditadura, mais especificamente em 1967. Após muitas disputas entre os partidos, a promulgação da nova Constituição brasileira acontece em outubro de 1988, e “acabou consagrando as teses e tradições nacional-estatistas, com um viés favorável às demandas dos trabalhadores e das chamadas classes populares” (REIS, 2014, p.160). Contudo, a Constituição aprovada – a qual representava o marco final do período de transição e início de um novo período democrático – não retirava de todo o poder dos militares, inserindo-os enquanto fortes atores no que tange à manutenção da ordem no país. Com a nova Constituição, o mandato do presidente José Sarney deveria diminuir em dois anos, o que não ocorreu. As eleições diretas, previstas para 1989, trouxeram certo temor às Forças Armadas, pois ambos os candidatos – tanto Fernando Collor de Mello quanto Luiz Inácio Lula da Silva – ameaçavam desmontar o Serviço Nacional de Informações (SNI). Vale mencionar que Collor tinha algumas desavenças com o chefe do SNI, o general Ivan de Souza Mendes, quem então realizou um arrastão para recolher todos os arquivos e escondê-los, ou destruí-los, antes da posse do novo presidente (FIGUEIREDO, 2015).

Refletindo a partir da análise histórica, percebemos a discussão pública sobre o passado ditatorial enquanto um campo de disputas entre diversos atores – num debate que parece reverberar, também, no campo dos bens culturais. Como afirma Rabotnikof (2008), a memória sobre o passado de um país é sempre conflituosa; e, com isso, o conflito em torno das diferentes narrativas e interpretações do período é inescapável.

4. *Salomé* (Chico Anysio), *Sebastião, codinome Pierre* (Jô Soares) e *O Quartel (Os Trapalhões)*

Levando em consideração o percurso metodológico adotado pela pesquisa, assim como os critérios para seleção dos programas e quadros aqui analisados, é possível, finalmente, apresentar uma análise do material coletado. Vale lembrar que as produções audiovisuais analisadas foram reunidas tanto por meio dos DVDs adquiridos como por meio do material enviado pela repartição da Rede Globo destinada a dar apoio às pesquisas universitárias – a Globo Universidade. Ao todo, foram coletados cinco quadros da personagem *Salomé*, do programa de Chico Anysio (sendo quatro destes enviados pela Globo e um presente no DVD) e cinco quadros do personagem *Sebá, codinome Pierre* (sendo dois destes provenientes do respectivo DVD e os outros três enviados pela Globo). Além disso, foram enviados pela emissora três quadros do *Quartel dos Trapalhões*, quadro que – por se diferenciar do formato e modelo dos anteriores – é abordado com um olhar *panorâmico*, enquanto nos outros dois realizou-se um *close*¹⁶.

4.1. Conhecendo Chico Anysio: breve perfil e trajetória

Francisco Chico Anysio de Oliveira Paula Filho nasceu em 1931, na cidade de Maranguape, no Ceará. Passou sua primeira infância no sítio da família, onde morava com seu pai, Francisco, sua mãe, Haydée, e quatro irmãos. De acordo com Enaildo Viana

¹⁶ Essa proposta de divisão da análise entre olhares “*panorâmicos*” ou em “*close*” deriva do trabalho de Caroline Gomes Leme (2011). Neste trabalho, a autora se utiliza de tais procedimentos para abordar a filmografia analisada por meio de duas perspectivas: uma “*panorâmica*”, na qual propõe uma visão geral sobre como a obra aborda determinada questão relativa à ditadura militar; outra em “*close*”, realizando uma análise interna à obra, tratando da construção filmica por meio de seus próprios termos. De modo similar, nos aproximamos dos quadros dos programas de Chico Anysio e de Jô Soares em “*close*”, examinando-os por meio de uma descrição densa, interna à obra e pautada pela aplicação da Análise Televisual (AT). No mesmo sentido, as percepções em torno do quadro dos *Trapalhões* foram alcançadas por meio de um olhar “*panorâmico*” para a obra, por meio do qual se buscou aplicar parte da Análise Televisual (AT), enfocando nas estruturas temáticas, nos personagens e dando menos atenção às questões técnicas inerentes à linguagem audiovisual. Optou-se por essa diferenciação principalmente pelo fato de os quadros de Chico Anysio e Jô Soares seguirem uma estrutura bastante similar, tanto nas escolhas temáticas para compor a narrativa como pelo tempo de duração dos quadros – vale mencionar, como veremos mais adiante, que ambos seguem a tradição humorística de Silveira Sampaio. Por outro lado, *O Quartel dos Trapalhões* trata-se de um quadro muito mais longo que os dois anteriores. Além disso, este último conta com mais personagens em cena, seguindo uma tradição circense do humor – se distinguindo dos dois anteriores. Contudo, cabe ressaltar que essas diferenças se tornaram mais evidentes durante a análise – como buscaremos demonstrar durante o texto –, e aqui estamos apenas explicitando o porquê dessa divisão entre um olhar “*panorâmico*” e em “*close*”.

(2021) – que extraiu informações da autobiografia de Chico visando traçar um perfil do humorista –, Francisco Anysio provém de uma família pertencente às classes altas do interior do Ceará: seu pai era proprietário de uma empresa de ônibus e levava o apelido de “coronel”, sendo assim chamado pelos moradores da cidade. Contudo, quando Chico completou oito anos, a garagem de ônibus de seu pai pegou fogo, levando o negócio da família à falência. Após tal acontecimento, a família resolve se mudar para a cidade do Rio de Janeiro e tentar a vida por lá. Chico Anysio passou por uma drástica mudança, deixando a pequena cidade cearense e entrando para o mundo das pensões e do pouco dinheiro no Rio de Janeiro.

Entretanto, mesmo com essa perda de poder aquisitivo, Chico não deixou de estudar, passando por escolas conhecidas no período como o Liceu Francês e o colégio Atheneu São Luiz. Viana (2021) enfatiza o papel do futebol e do cinema na infância do humorista, assim como a necessidade de conseguir dinheiro para pagar as entradas e passar tempo com seus colegas, o que o fazia vender seus passes de bonde e ir andando até a escola. Tal necessidade também o levou a participar dos concursos de programas de calouros na rádio e, em 1947, ganhou primeiro lugar no programa de Renato Murce, da Rádio Nacional. A partir de então passou a concorrer sempre e suas imitações e piadas conquistaram todos os primeiros lugares, até que o proibiram de participar. Sendo assim, Anysio resolve construir um programa seu de imitações e, depois de alguma persistência, consegue transmiti-lo pela Rádio Guanabara, mas sem receber nenhuma remuneração por isso. Depois de algum tempo, o programa seguia com baixa audiência e o humorista é demitido. Nesse momento, desiste de tudo e resolve estudar Direito com o intuito de tornar-se um advogado criminalista (VIANA, 2021).

Entretanto, é neste momento que ocorre um giro em sua carreira, como o próprio ator autor afirma. Ao narrar sua própria história, enfocando na construção da carreira como humorista, Chico Anysio parecia indicar o teste que realizou na Rádio Guanabara – meses depois de ter sido despedido – como espécie de clímax em sua vida profissional. Pode-se afirmar isso pois, tanto em depoimento de 60 anos de profissão concedido à Globo e disponível no DVD *Chico Especial* (2007), quanto em sua autobiografia – abordada por Einaldo Viana (2021) – Anysio descreve como crucial o dia em que esqueceu o tênis e tornou-se artista. Tal anedota o acompanhou por toda sua carreira, fazendo parte das outras narrativas sobre si que compõem a imagem que o artista – juntamente com a emissora Globo que o acompanhou por cerca de 30 anos – buscou

divulgar. Trata-se, portanto, do dia em que Chico iria jogar bola no campo do Fluminense, no qual se jogava descalço, porém chegando lá descobre que o jogo havia sido transferido para outro estádio e se vê obrigado a voltar para casa e pegar o tênis antes do jogo. De volta à casa encontra sua irmã, Lupe, juntamente com um amigo seu, saindo para realizar um teste de atores na Rádio Guanabara. Chico decide juntar-se a eles e tentar a sorte no teste para radioator e para locutor: “Fiquei em segundo no teste para locutor. Perdi o primeiro lugar para o Silvio Santos. No teste de radioator, tirei o sétimo. A primeira colocada foi a Fernanda Montenegro”, afirma Chico Anysio (GLOBO, 2022).

A partir de então, deixa o curso de Direito e passa a se dedicar inteiramente à carreira como ator, locutor, humorista. Passou pela rádio Guanabara, pela Mayrink Veiga e pela Rádio Clube de Pernambuco – quando se mudou para Recife, mas em menos de um ano retornou ao Rio de Janeiro. Vale mencionar que Chico caracteriza os anos 1950 como “a era de ouro do rádio brasileiro”, momento em que teve a oportunidade de trabalhar com figuras como Dias Gomes, Sérgio Vasconcelos, Aloysio Silva Araújo, Cid Moreira, Nelson de Oliveira (VIANA, 2021). Porém, também ficou registrada na autobiografia do ator a transição do rádio para televisão ocorrida no final dos anos 1950 no Brasil¹⁷; mudança que, de início, causou certo desânimo em Chico:

A televisão começa 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 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, entregando a luta (VIANA, 2021, p.126 *apud* ANYSIO, 1992).

Não encontrando nenhuma outra saída além da opção de começar a trabalhar também na televisão, Anysio acabou passando pela TV Rio, TV Tupi, Excelsior, Record, até chegar na TV Globo – onde permaneceu por mais de trinta anos. Durante os anos de televisão, o humorista afirma que contou com o apoio de: Haroldo Barbosa, Grande Othelo, Dercy Gonçalves, Péricles do Amaral, Ronald Golias, Mário Lucio Vaz, Luiz Carlo Barreto, Arnaud Rodrigues, Walter D’Ávila, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Daniel Filho, Carlos Manga, Jô Soares, Renato Aragão.

¹⁷ Nesse período, Francisco Anysio – em parceria com seu amigo e companheiro de trabalho Haroldo Barbosa – também escreveu roteiros para chanchadas lançadas pela Atlântida Cinematográfica – talvez a maior companhia cinematográfica brasileira, produziu 66 filmes entre 1941 e 1962.

Chico Anysio Show foi seu primeiro programa que, em decorrência do desenvolvimento da tecnologia do videoteipe, acabou juntando em uma mesma sessão todos os personagens criados pelo humorista. Escrito por Anysio, Haroldo Barbosa e Roberto Silveira, com direção de Carlos Manga, Chico Anysio Show entrou na programação da TV Rio e TV Record. Vale mencionar que: “ainda não havia 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” (VIANA, 2021, p.133).

Entretanto, o golpe de 1964 causou impacto direto na produção televisiva do período, seja pela demissão e troca de funcionários – alterando completamente o ambiente de trabalho –, seja pela falência e declínio de algumas das mais importantes emissoras do país; como o caso da Excelsior e da TV Rio. Como testemunha de quem conseguiu seguir trabalhando no ramo audiovisual durante os anos da ditadura civil-militar, Chico escreveu a respeito:

Eu tinha sido comunista, depois simpatizante e em 64 eu era esquerdista. Humor é coisa que se faz na esquerda. Não se faz humor na ‘direita’. (...) Eu costumava me definir assim: sou como Jesus: socialista cristão. Hoje 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. (...) O fato é que 64 começou a mexer com o país e a destruir minha TV Rio. Isso dói, mas eu já tinha onde ganhar meu dinheiro (VIANA, 2021, p.139 *apud* ANYSIO, 1992).

Interessante notar como o ator apresenta abertamente suas convicções políticas no livro. Contudo, tanto no site Memória Globo, como em seu depoimento para o DVD *Chico Especial* (2007), não há uma declaração política explícita como ocorre no livro, nestes espaços Chico Anysio apenas chega a mencionar suas questões ideológicas de maneira geral durante o depoimento: “Eu sou um artista fiel ao meu público. Eu sempre trabalhei pras classes C, D e E. É assim que eu vejo o trabalho do humorista. Porque o humorista, eu não posso consertar nada, mas tenho a obrigação de denunciar tudo” (ANYSIO, 2007).

Ainda a respeito dos acontecimentos derivados do golpe de 1964, Anysio conta em sua autobiografia outros dois acontecimentos – com tom anedótico. O primeiro destes foi a apresentação que o humorista fez nas Agulhas Negras, contando com a presença dos generais Médici, Costa e Silva e Castelo Branco. Porém, antes de saber que se tratava de um convite para apresentar-se, Chico foi informado de que estava em uma das listas dos militares, por isso, já estava esperando que os oficiais o fossem interrogar quando bateram

na porta de sua casa. O outro acontecimento trata-se da vez em que, logo após um de seus shows, Chico Anysio foi conversar com o filho do general Emílio Garrastazu Médici, na busca de convencê-lo a conversar com seu pai a respeito da liberação para que os exilados Gilberto Gil e Caetano Veloso pudessem retornar ao Brasil. Quinze dias depois, Gil e Caetano pisam novamente em terras brasileiras.

Finalmente, após essa digressão abordando os acontecimentos e opiniões de Chico sobre a ditadura civil-militar de 1964, retomamos a descrição da carreira de humorista. Segundo Viana (2021), em 1967 Anysio estava trabalhando na TV Record quando a emissora decidiu realizar bruscas alterações na programação e na equipe – momento em que algumas importantes figuras, como José Bonifácio Sobrinho, desligam-se da Record para entrar na recente TV Globo. Assistindo essa movimentação, Chico acaba se demitindo e passa pouco mais de um ano longe da televisão. Entretanto, em 1969 o humorista é convidado para fazer um programa na TV Globo, patrocinado pelo Supermercado Disco. Na emissora Globo encontrou seus antigos colegas e um ambiente favorável ao crescimento da indústria da produção audiovisual. Chico Anysio trabalhou até o fim de sua vida, em 2012, nesta emissora.

Durante toda sua carreira, o humorista criou 209 personagens, alguns dos quais ganharam seu próprio programa – como foi o caso do carioca Azambuja, com o programa *Azambuja & Cia*, em 1975. Outra personagem que marcou a trajetória de Chico Anysio foi Salomé, inventada para o programa *Chico City*, seguiu com seu quadro quando estreou *Chico Anysio Show* (1981-1990). Tempos depois, Salomé retornou às cenas no programa *Zorra Total*, tecendo comentários sobre o então governo do presidente Fernando Henrique Cardoso. No começo dos anos 1990, o humorista cearense lançou um novo programa: *Estados Anysios de Chico City*. Vale mencionar que além de suas próprias criações, Chico Anysio também participou de diversos outros trabalhos: tinha um quadro regular no programa Fantástico, o qual passou por dezessete anos (1974-1991); foi supervisor de criação do programa *Os Trapalhões* no início dos anos 1990; e atuou em diversas novelas, como foi o caso de *Feijão Maravilha* (1979), de Bráulio Pedroso, em que aparece interpretando a personagem Salomé. Suas contribuições como ator também se deram no campo do cinema, participando de filmes desde os anos 1960 até 2008. Para além da sua profissão como ator, Chico Anysio pintava e escrevia, chegando a expor seus quadros e a publicar mais de dez livros – alguns pela extinta editora Sabiá, outros pela Rocco.

4.2. O programa *Chico City*

*Chico City*¹⁸ foi um dos campeões de audiência da emissora Rede Globo – de acordo com os dados do IBOPE analisados, do ano de 1978, estava sempre entre os dez primeiros em audiência. Segundo o próprio Chico Anysio em depoimento no DVD *Chico Especial* (2007): “sempre liderando o horário e sempre sendo o primeiro programa a ser vendido e melhor vendido a cada ano. Uma coisa gloriosa, uma carreira que eu não posso reclamar de nada”.

O programa passou na televisão brasileira de janeiro de 1973 a maio de 1980, sendo exibido todas as quintas-feiras às nove horas da noite¹⁹. Ao conseguir acesso à grade televisiva das quintas-feiras do ano de 1979, foi possível atentar para o “fluxo planejado” da programação da Rede Globo daquele ano. No horário da noite, antes e depois de *Chico City*, eram exibidos majoritariamente jornais e telenovelas. Antes do programa em questão eram exibidos: o *Jornal das Sete*, a telenovela *Marrom Glacé*, o *Jornal Nacional*, a telenovela *Os Gigantes* e depois o programa de humor *Chico City*. Logo após Chico Anysio sair de cena, ainda passava a telenovela *Malu Mulher*, o *Jornal da Globo* e um filme no *Festival de Sucessos*.

¹⁸ Na redação do programa estavam o próprio Chico Anysio, Arnaud Rodrigues, Roberto Silveira, Marcos César, Mário Tupinambá, Irvandro Luiz, Jomba, Lula Queiroga, Caco Lacerda, Renato Pereira e Renato Sérgio. Já a direção de *Chico City* foi composta por: Augusto César Vannucci, Mario Lucio Vaz, Rui Mattos, Carlos Manga, Felipe Carone, Maurício Sherman, Jardel Mello e Evaldo Ruy (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

¹⁹ Informamos que aqui há uma divergência para com a informação que consta no repositório virtual do Memória Globo (2021) e o material que foi enviado pelo Globo Universidade para a realização desta pesquisa. Isto é, no site do Memória Globo consta que o programa *Chico City* era exibido às sextas-feiras às 21h, contudo, os vídeos enviados pela emissora continham datas que coincidiam com quintas-feiras dos anos em questão, assim como a grade horária enviada pelo Globo Universidade. Portanto, ao checar as datas com os calendários dos respectivos anos em questão, chegou-se à conclusão de que o programa *Chico City* era exibido às quintas-feiras, às 21h.

Figura 1 - Grade televisiva Rede Globo, quinta-feira, 30/8/1979

Horário	Programa
07.30	ABERTURA - PADRÃO A CORES
07.45	TELECURSO 2º GRAU
08.00	TV E
08.30	TELECURSO 2º GRAU (REPRISE)
08.45	SÍTIO DO PICAPAU AMARELO - EMÍLIA, ROMÉU E JULIETA (REPRISE)
09.15	FILMOTECA GLOBAL
10.45	GLOBINHO (REPRISE)
11.00	O MUNDO ANIMAL
11.30	A FEITICEIRA
12.00	GLOBO COR ESPECIAL: OS FLINTSTONES / A TURMA DO TRAPALEÃO
13.00	GLOBO ESPORTE
13.15	HOJE
14.00	ESTÓPIDO CUPIDO (REPRISE)
14.45	SESSÃO DA TARDE. FILME: O REI DA ALEGRIA
16.45	SESSÃO AVENTURA: GALAXY TRIO
17.00	HB 79: AS PANTERINHAS
17.15	GLOBINHO
17.25	SÍTIO DO PICAPAU AMARELO - EMÍLIA, ROMÉU E JULIETA
18.05	CABOCLA
18.50	JORNAL DAS SETE
19.00	MARRON GLACÉ
19.50	JORNAL NACIONAL
20.15	OS GIGANTES
21.00	CHICO CITY
22.00	MALU MULHER - comunhas e deuses
23.00	JORNAL DA GLOBO
23.30	FESTIVAL DE SUCESSOS. FILME: O GENERAL BUTTIGLIONE

FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Chico City reunia todos os personagens que o humorista cearense criou ao longo de sua carreira, até então. No ano de 1975, o programa passou a ser exibido em cores e ganhou uma nova locação: a *Chicópolis*, uma cidade de gente rica e esnobe, separada da interiorana *Chico City* apenas por um pé de jaca (MEMÓRIA GLOBO, 2021). O tema da ditadura começa a aparecer, então, de forma bastante sutil, já que *Chicópolis*, além de ser uma cidade bem resolvida financeiramente, possuía um Exército grande e poderoso – enquanto na outra cidade, simples e interiorana, o delegado tinha que estimular voluntários para “defender a pátria”. A figura do prefeito Canavieira, de *Chico City*, também não deixava de parecer um incômodo ao regime, já que o personagem representava um prefeito corrupto em uma cidade interiorana.

Contudo, o quadro que aqui nos interessa – pois representa com humor a ditadura civil-militar – é o da personagem *Salomé de Passo Fundo*. Salomé Maria da Anunciação, ou apenas Lady Sá de Passo Fundo, era uma falante senhora gaúcha que se comunicava, por telefone, com seu ex-aluno – ninguém menos que o próprio presidente militar, João

Baptista Figueiredo. A personagem, que foi ao ar toda semana entre 1979-1980, tornou-se tão popular que o próprio general Figueiredo a levava a sério, respondendo às brincadeiras de Salomé até mesmo em seus discursos oficiais. Conforme sinalizam Alex Antonio Vanin e Roberto Biluczyk (2021, s.p.): “Figueiredo, diferentemente do que se possa imaginar, recebeu com entusiasmo a atuação de Chico Anysio, chamando-o, inclusive, para apresentação junto ao Palácio do Planalto, em Brasília, em 1979”:

Salomé Maria da Anunciação era uma velha senhora gaúcha, natural de Passo Fundo, ex-professora do então presidente da República, João Baptista Figueiredo. Ela conversava com ele pelo telefone com grande intimidade e, como uma madrinha que se dirigisse ao telefone ao afilhado, não se acanhava em fazer exigências e reclamações ao presidente. As ligações telefônicas de Salomé sempre encerravam o programa. Ainda se vivia sob a ditadura e o quadro tinha um caráter crítico acentuado. Em 1980, Salomé passou a transmitir ao presidente da República recados e pedidos que os telespectadores enviavam para produção do programa: ‘Barbaridade, tchê! Eu faço a cabeça do João Baptista ou não me chamo Salomé’ (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

Interessante perceber como a emissora procura evidenciar o caráter crítico do programa na tentativa de evidenciar sua posição crítica ao regime ditatorial de 1964, deixando de lado o apoio e favorecimentos que a Rede Globo recebeu durante esse período.

A partir da descrição do quadro podemos notar, uma vez mais, as já mencionadas ambiguidades do processo de transição: enquanto a personagem Salomé satirizava o general presidente, Figueiredo aplaudia tal brincadeira. Além disso, vale ressaltar que se trata de uma referência bíblica que relaciona Salomé, neta de Herodes, à decapitação de São João Baptista (VANIN; BILUCZYK, 2021).

4.3. Em close: *Salomé de Passo Fundo*

Como já mencionado, no caso do programa de Chico Anysio, foi possível assistir e analisar quatro quadros da personagem Salomé; sendo três destes enviados pela Globo Universidade e datam de: 14/6/1979; 27/12/1979; 26/4/1979; 20/3/1980. O quarto quadro analisado foi encontrado no DVD e consta do ano de 1983 – este último, portanto, já não seria referente ao programa *Chico City*, e sim ao *Chico Anysio Show*, que foi de 1982 a 1990 e continha um quadro com Salomé. Ou seja, a personagem criada para o programa *Chico City* continuou em cena em *Chico Anysio Show*.

Levando em consideração a breve introdução a respeito do humorista, do programa e do quadro aqui analisado, adentramos na descrição dos dados obtidos com o procedimento da Análise Televisual (AT).

Ao procurar entender a *estrutura do texto* utilizada nas obras de Chico Anysio, foi possível notar o estilo de narração empregado, as escolhas de divisão do programa e a duração do programa e dos quadros. A respeito do estilo de narração, pode-se afirmar que se faz a utilização de diálogos; em alguns programas e nas versões mais antigas de *Chico City* há a presença de um narrador, aquela onisciente figura – no caso, quem ocupava esse papel era o próprio Chico Anysio, o criador de todas as histórias e personagens – que sabe de todos os acontecimentos da cidade. A análise do quadro presente no DVD *Chico Especial* (2007) – o qual contém alguns episódios de programas completos do humorista – permitiu alcançar uma visão global da obra, relacionando o quadro específico selecionado como objeto de análise com o restante das personagens. Ao atentar para divisão em blocos do programa, pode-se afirmar que a média de quadros fica em torno de quatorze, sendo que o tempo médio de cada um varia entre dois ou três minutos. Em cada quadro o personagem principal da trama é sempre interpretado por Chico Anysio, ou seja, como se trata de catorze quadros presentes em um programa, cada um destes gira em torno de uma das personagens criadas pelo humorista, as quais podem variar entre homens, mulheres, crianças e pessoas idosas, fenotipicamente brancos e negros – isto é, o humorista fazia uso de técnicas de transformismo²⁰ e *blackface*²¹. Além disso, a estrutura dos programas completos de *Chico City* e *Chico Anysio Show* contidos em *Chico Especial* (2007) seguia uma mesma ordem: cerca de um minuto de vinheta e créditos de abertura do programa, a passagem de todos os quadros – terminando, normalmente, com um tom mais de fechamento –, e uma vinheta final com todos os créditos finais. Contudo, entre todos os programas disponíveis no DVD, em dois destes aparece a figura de Anysio como narrador: uma vez em *Chico Anysio Show*, no programa de 1987, em que ele recebe em sua casa as reclamações de todos os atores que contracenam com seus personagens; e

²⁰ De acordo com Igor Amanajás (2019), o transformista é aquele “artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual.” (AMANAJÁS, 2019, p.3 apud JESUS, 2012, p.14). Contudo, Chico Anysio faz um uso, muitas vezes, depreciativo dessa técnica, vestindo-se de mulher para causar uma impressão de “ridículo”.

²¹ Prática na qual atores brancos se pintam com tinta preta para ridicularizar e reforçar estereótipos sobre a população negra. Tal prática passou a ser utilizada a partir do século XIX, possivelmente nos Estados Unidos, em um período em que pessoas negras não eram autorizadas a subir nos palcos ou mesmo assistir a espetáculos.

outra vez em um dos primeiros episódios de *Chico City*, de 1973, em que Anysio aparece logo após a vinheta apresentando a cidade fictícia criada pelo humorista.

A duração dos programas de Anysio costumava variar entre 35-40 minutos, um pouco mais ou um pouco menos. No programa presente no DVD, que contém o quadro de *Salomé*, encontram-se 28 quadros em 38 minutos de programa. A respeito da *estrutura do texto* do quadro *Lady Sá de Passo Fundo*, pode-se afirmar que se trata de um diálogo fictício no telefone que dura cerca de três minutos. O único, entre os quatro materiais audiovisuais analisados, em que há mais uma personagem contracenando com Salomé é o quadro de 20/3/1980. Neste, antes da *Lady* resolver ligar para João Baptista Figueiredo, assistimos sua conversa com a personagem Berenice – com figurino de empregada doméstica, trabalha na casa de Salomé. Na verdade, este é o único quadro em que Salomé não conversa com Figueiredo em cena, apenas menciona que irá realizar a costumeira ligação; o diálogo se dá todo com Berenice. Além disso, entre todos analisados, este é o quadro de menor duração, com pouco menos de dois minutos.

Passamos, então, às percepções em torno do campo da *temática*. Para conseguir compreender os conteúdos e campos temáticos privilegiados em determinado produto audiovisual, buscou-se notar qual o eixo das piadas em cada quadro. Ou seja, no caso daquele presente no DVD *Chico Especial* (2007), foi possível perguntar-se em torno de que giram as piadas para cada um dos quadros deste programa de 1983. Então, a partir desse questionamento, agruparam-se os quadros em que a maioria das piadas gira em torno de um mesmo tema. Desse modo, um primeiro tema a ser destacado refere-se aos personagens charlatões, aqueles em que a trama e as piadas giram em torno de atividades ilegais. Esse tema, portanto, ocupa 17,85% dos quadros do programa *Chico Anysio Show* de 1983, apresentando os personagens interpretados pelo humorista: 1) o médium com seu golpe do ocultismo; 2) o personagem que fornece “revista de molecagem”; 3) Bixiga e o contrabando de whisky; 4) o secretário dedo-duro de outro contrabandista; 5) personagem que tenta conseguir dinheiro emprestado fazendo piada com o nome da criança – “Tais a fim de quanto?” – adotada da Angola.

Um segundo tema que surgiu com a análise deste programa foi a ênfase em certos estereótipos, fazendo com que a trama das piadas gire em torno desses personagens estereotipados. Essa é uma questão que ocupa uma centralidade em 32,14% dos quadros do programa analisado. Nesse caso, os personagens (interpretados por Chico Anysio) e

as situações apresentam: 1) Minha no show árabe de encantamento de cobra; nesta situação o personagem está desconfortável e busca sair do local, então sua companheira afirma em tom jocoso: “eu quero ver você se livrar deles!”, e Minha retruca: “Quer ver? Quer ver?” e olhando para todos do show grita: “Ei! Um avião de Israel!”, e todos fogem correndo; 2) o irmão “Hare Krishna”, que ajuda a moça a trocar uma lâmpada, gerando uma situação em que a moça suba uma escada alta para que ele consiga olhar por debaixo de sua saia²²; 3) Velho Zuza, neste quadro a piada não gira em torno do personagem de Chico, mas da criança que contracenava com ele, pois ela faz perguntas difíceis em um tom adocicado, contudo, o quadro pertence à esta categoria pela utilização de *blackface* pelo personagem Zuza; 4) Tavares é a personagem de um pai alcoólico que só compra roupas muito curtas para sua filha adolescente, quem ele chama de “neném”; 5) Silva, o nordestino considerado “feio”, mas que conquista as companheiras de todos seus inimigos; 6) Tetel, personagem que ao ser convidado para participar de uma janta na casa de um amigo não parece interessado em nenhuma das moças presentes, apenas em seu amigo, articulando trejeitos clichês sobre homens gays; 7) Painho, o pai de santo, apresenta outra personagem com trejeitos estereotipados, tanto no que tange às questões de sexualidade, como do nordeste brasileiro, ironizando com a figura do baiano: “Se Delfim²³ falasse ligeiro como você fala, o Brasil estava pedindo dinheiro em mil réis”, afirma Painho ao reclamar de como uma das moças baianas que contracenam comunicasse com ele; 8) o paulista fanático torcedor do time de futebol Corinthians, usa touca, uma camiseta do time bastante larga e fala com sotaque carregado; 9) Coalhada, o fanático torcedor do Flamengo, estereótipo do malandro fracassado que acredita ser um grande jogador de futebol.

O terceiro tema mapeado a partir da análise do programa toca nas questões políticas de interesse a esta pesquisa: ou seja, reúne os quadros em que o foco das piadas gira em torno das questões contextuais do período de transição à democracia, dando ênfase àqueles que tocam no tema da ditadura. De acordo com o que foi visto e examinado, este

²² Neste caso, como em muitos outros que apareceram ao longo da análise dos programas – como veremos ao longo da pesquisa – há uma explícita objetificação dos corpos das mulheres.

²³ Aqui Chico Anysio faz uma piada com a figura de Antônio Delfim Netto, que, em 1983, era Ministro da Secretaria de Planejamento da Presidência e estava à frente das negociações da dívida externa brasileira com o Fundo Monetário Internacional.

tema aparece em 21,42%²⁴ dos quadros do programa. Tendo em vista que as questões que concernem à transição da ditadura civil-militar brasileira são de maior interesse para esta pesquisa, realizou-se uma a uma a descrição detalhada dos quadros do programa que tocam nesse tema:

Quadro 1) Capitão Pacotão e Palhaço (Chico Anysio). Em cenário de quarto infantil, provavelmente uma sala de brinquedos, o capitão vestido de pacote – dentro de uma caixa de papelão, com uma faixa na testa e uma munhequeira no pulso com as iniciais “SP”, se apresenta: “Aqui está o... Capitão Pacotão, inimigo número um da gasolina e dos derivados de petróleo...”. Ao comentarem a respeito da falta de leite, pão, carne e arroz para o povo, o diálogo segue com os comentários do Palhaço (Chico): “Quando Amaury Stábile ia para Caju ele já vinha com as castanhas (...) Não aceitou ser Senador para não empanar o brinco do Professor Roberto Campos”²⁵. Mais adiante, seguem conversando sobre as questões da economia nacional e o Palhaço pergunta ao “Pacotão”: “Mas e o juros? O que vai fazer para acabar com os juros?”. O Capitão responde: “Eu já acabei com os juros”. Surpreso, Chico indaga: “Qual juro acabou?”, e o Capitão Pacotão explica: “*Juro que farei desse país uma democracia*” (grifo nosso).

Quadro 2) O Jornal do Lobo (JL): neste as notícias que o repórter (interpretado por Chico Anysio) apresenta abordam – com ironia – questões referentes à economia internacional: “A França está recebendo ouro da Guiana. A Inglaterra está recebendo ouro do Suriname. E o Brasil? Tá entregando...”.

Quadro 3) o personagem do interior e Vieira Souto (Chico Anysio) conversam no terraço de um prédio. Como parte do cenário, é possível perceber que se trata de um edifício bastante alto, pois enxergam-se muitos outros prédios ao redor; no ambiente da sacada tudo parece um pouco decadente: as três cadeiras dispostas uma perto da outra, todas diferentes e em péssimo estado de conservação, as trepadeiras e plantas tomando conta do espaço, a escada de pedra que dá acesso ao terraço. Além do cenário, o figurino

²⁴ No total, os temas observados e agrupados referem-se a 71,41% dos quadros do programa, o restante (outros: 28,59%) dos quadros não foi possível categorizar a partir de temáticas comuns.

²⁵ Neste diálogo Chico Anysio menciona duas figuras de destaque na vida política do período: Ângelo Amaury Stábile, que foi ministro da Agricultura durante o governo do general Figueiredo (1979-84), e Roberto Campos, economista e membro do Partido Democrático Social (PDS), senador pelo Mato Grosso entre 1983-1990.

de Vieira Souto também traz um ar de decadência: vestindo um terno rasgado e barrotado, camisa branca aberta até o peito, cabelo comprido e bagunçado, cavanhaque, bigode e um charuto na mão. Ao se explicar sobre como chegou até ali, o forasteiro argumenta: “Como é que eu ia marcar encontro com uma dama lá em Magalhães Bastos? Você sabe o que é aquilo lá, hein!”. E Vieira Souto responde: “Eu não sei. Eu não sei. Eu ignoro, eu desconheço. Eu tô mais por fora que o Golbery do Couto e Silva”²⁶. Ao chegar uma moça – personagem brasileira que vive no exterior, com ares aristocráticos não decadentes – que Vieira estava aguardando, ele comenta a respeito das viagens que pretende fazer: “Pensei em sair em abril, quando os lilases florescem em Paris. Mas o João²⁷ me encomendou um curso para o pessoal da Fazenda e do Planejamento”. Nesse momento, o forasteiro de Magalhães Bastos fica confuso e pergunta: “Que João, Vieira Souto?”, e o personagem de Chico responde um tanto aturdido: “*I beg your pardon!*”.

Outro personagem do programa Chico Anysio Show (1983) presente no DVD e que também se enquadra na temática das piadas em torno do contexto político: 4) Painho, o pai de santo. Conforme já abordado anteriormente, este é um quadro que toca tanto nas questões de estereotipagem da população baiana como na questão política contextual, pois cita o ministro Delfim Netto para fazer um chiste sobre os empréstimos que o país vinha fazendo com o Fundo Monetário Internacional.

Um quadro totalmente direcionado a satirizar políticos corruptos é o do 5) deputado Justo Veríssimo (interpretado por Chico Anysio): de paletó vermelho estampado, camisa branca, lenço no pescoço, óculos de grau, bigode escovinha e cabelo com gel penteado para trás, o deputado toma seu café da manhã com um convidado. Como cenário há uma grande mesa de café da manhã, posicionada no centro da sala com móveis de madeira, aparador, cristaleira, quadros e outros elementos para sinalizar o poder financeiro do deputado. Justo Veríssimo, durante sua refeição matinal repleta de frutas, sucos, salmão e caviar, passa a ser interrogado pelo convidado: “Deputado, depois do que eu tenho ouvido o senhor falar, eu me permito perguntar: de que lado o Senhor está?”, sempre tranquilo, o Deputado responde: “O lado que não tenha pobre, eu sou contra pobre, *eu*

²⁶ Referência ao fato de que Golbery já não compunha o governo militar nessa época, pois foi ministro-chefe do Gabinete Civil de março de 1974 até agosto de 1981.

²⁷ Referindo-se a João Baptista Figueiredo, general presidente da ditadura militar durante os anos da transição de 1979-1985.

sou contra a legalidade, contra a democracia! Eu quero é o arrocho, o arrocho, quanto mais abertura dá, mais vira anarquia, vandalismo” (grifo nosso). Um tanto contrariado, o convidado pergunta: “E o Senhor não teme, por isso, uma revolução popular?”, e o deputado responde: “(...) eu temo porque só estou com seis meses de mandato, não deu pra eu me arrumar ainda como eu pretendo... Mas, daqui a dois, três anos, quando eu já tiver empapuçado, pode fechar Câmara, Senado que eu já tô... Lotado e eu quero que o resto se exploda!”. E o deputado segue explicando seu plano: “(...) com dinheiro no bolso, eu vou me preocupar em ser brasileiro? Deixa minha continha lá fora aumentar que eu vou me naturalizar americano, ok? Já andei conversando militar na Embaixada...”, e de repente, com muita rapidez, o convidado coloca a mão na frente da câmera que estava filmando e grita: “Corta!”, como que brincando com a própria televisão ao pretender que se dá conta que estavam sendo filmados naquele momento.

Figura 2 - Quadro de Chico Anysio Show (1983): Deputado Justo Veríssimo



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

Por fim, chegamos ao quadro de interesse nesta pesquisa, o qual também faz parte daqueles agrupados em torno do terceiro tema mapeado no programa de 1983: 6) *Salomé de Passo Fundo*. Sendo um dos últimos quadros do programa, com duração de cerca de dois minutos, Salomé passa o tempo inteiro conversando com João Baptista Figueiredo no telefone. Nessa conversa fictícia com o presidente militar, a senhora gaúcha lança seus comentários sobre a vida política nacional, tocando principalmente no tema da economia, já que este interfere diretamente na sua vida cotidiana. Desse modo, vale apresentar os trechos desse diálogo em que tais comentários aparecem – e que também acabam sendo os momentos em que se nota a inserção da trilha de risadas:

João Baptista, Lady Sá! Mas desabando de aleluias pela passagem do ano, guri. (risadas) Tu já pensou se 1983 em vez de passar, repete o ano? (risadas)

Mas nem o Delfim iria aguentar, né? (risadas) (...) Tu sabe João, todo fim de ano eu faço balanço, mas este ano de 83 foi tão complicado que eu não vou fazer balanço. Não vou fazer. Que periga do FMI não aprovar. (risadas) Como 83 não acabou, João? Faltam quatro dias... Em quatro dias pode acontecer o quê? Duas subidas no dólar, o aumento da gasolina... (risadas) (...) Mas João, tu é otimista porque tu tem o Delfim do lado; mas e eu que vivo desdelfinizada? (risadas) (...) O custo de vida vai subir menos? Bah, mas esta é buena, conta outra. (risadas) Aliás, João, não existe expressão mais certa, mais correta do que 'custo de vida'... Viver tá um custo, né, guri? (risadas) João Baptista? Bah, desligou... Piadinha de fim de ano da Salomé: o Maluf disse para o João Baptista: 'Deus te dê em dobro tudo que tu me deseja. E João responde: que é que eu vou fazer com dois votos? (risadas) Até mais, até.

Notamos, portanto, como o tema das dificuldades econômicas pelas quais o país passava no ano de 1983 permeia praticamente toda conversação. Por esse motivo, Salomé menciona em dois momentos a figura de Delfim Netto, ministro da Secretaria de Planejamento da Presidência entre 1979-1985. Além disso, vale mencionar que o ex-ministro Delfim esteve à frente das negociações com o FMI, manejando a crise da dívida externa que assolava o Brasil na década de oitenta. As brincadeiras e piadas em torno do “custo de vida” se relacionam com o fato da inflação acumulada do ano de 1983 ter alcançado o alto índice de 211,02%²⁸.

Se avançamos para a terceira categoria na Análise Televisual (AT), ou seja, a dos *enunciadores* – identificando os atores sociais que participam da narrativa, dos diálogos –, percebemos como, no caso do quadro de Salomé, a única voz presente é a da personagem. Contudo, talvez possa se dizer que a voz de Figueiredo também se faz presente ao mesmo tempo em que está ausente, pois compreendemos e/ou deduzimos o que ele comunica à Lady Sá, mas não escutamos o outro lado da linha telefônica.

A respeito da *visualidade*, foi possível notar como cenário e figurino pouco se alteram entre um quadro e outro, mantendo os elementos que demonstram o ar aristocrático da Lady. No que concerne ao figurino do quadro de 1983 presente no DVD *Chico Especial* (2007), Salomé está trajando um vestido amarelo claro de estilo vitoriano, com chapéu modelo *voilette*. Como acessórios que buscam reforçar sua distinção social, ela utiliza de luvas, leque e um colar de pérolas. O cenário, de estilo romântico em tons claros e florais, compõe esse ar senhoril – em uma mistura de elementos brasileiros e do exterior. Vale destacar a treliça ao fundo com uma cortina branca com babados cobrindo por cima, e o telefone dos anos 1970, peça essencial das cenas de Salomé.

²⁸ FOLHA. **Dinheiro**: cronologia. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro80.htm>. Acesso em: 16 jan. 2022.

Figura 3 - Quadro de Chico Anysio Show (1983): Salomé de Passo Fundo



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

Figura 4 - Quadro de Chico Anysio Show (1983): Salomé de Passo Fundo, em close.



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

Os *elementos sonoros* são mínimos e não geram uma presença marcante no quadro, já que o foco está no monólogo – o diálogo fictício – da personagem. Como o quadro já se inicia com Salomé no telefone, não escutamos barulho que se relacione ao aparelho, os únicos elementos sonoros presentes para além das falas de Lady Sá são as risadas que dão a impressão de um público presente – ou seja, a trilha de risadas inserida no momento de edição ou provenientes do público em estúdio. Além das gargalhas entre um e outro chiste da personagem, também notamos uma brevíssima música entre o início e o final de cada quadro do programa.

Finalmente, adentramos na análise propiciada pela categoria *edição*, a qual permite um mergulho na obra a partir de seus próprios termos técnicos. Na busca por desvelar o processo de montagem da obra audiovisual, parece necessário atentar para o quê e como

a câmera filma, quais as escolhas de enquadramento. Para tanto, foi feita a contagem dos planos – das tomas de vistas sem cortes –, reparando também nos ângulos e posições de câmera utilizados. A partir disso, pode-se afirmar que o quadro de 1983 pode ser dividido em oito planos, iniciando com um plano médio, no qual vemos Lady Sá sentada em uma poltrona e algo do cenário ao seu redor. Depois o quadro segue alternando principalmente entre planos fechados (*close-up*), com a câmera posicionada frontalmente e na altura dos olhos da personagem (ângulo normal), e primeiríssimos planos (PPP ou *big close-up*), com a câmera a $\frac{3}{4}$, ou seja, formando um ângulo de aproximadamente 45 graus para com o nariz da pessoa filmada e na altura dos olhos. De acordo com Carlos Gerbase (2021), o plano médio traz uma noção de posicionamento e movimentação para as cenas, enquanto os planos fechados são direcionados às expressões e à intimidade nas cenas.

As duas últimas categorias da Análise Televisual – adaptada para esta pesquisa –, trata-se do mapeamento da *vinheta e abertura do programa* e de uma percepção em torno da *dramatização*. Em relação à vinheta, o programa *Chico Anysio Show* (1983) apresenta uma animação colorida com caricaturas de todos os personagens de Chico que lá aparecem. A animação passa tanto no início como ao final do programa, acompanhada por uma música instrumental e pelos créditos iniciais e finais. A respeito dos créditos iniciais, parece relevante citar algumas das pessoas e suas funções. Logo de início, lê-se: com Chico Anysio; redação: Arnaud Rodrigues Ghiaroni, Irvando Luís, Marcos César, Mário Tupinambá, Nani, Stepan Nercessian; redação final: Chico Anysio; produção musical: Dario Lopes; Produção: Wilson Luiz, Maria dos Anjos; edição: Paulo Ghelly; direção: Cassiano Filho, Stepan Nercessian; direção geral: Stepan Nercessian. As várias outras funções e as muitas outras pessoas, necessárias para que a obra audiovisual se transforme no produto acabado que ela é, são descritas nos créditos finais do programa²⁹. Com isso, percebemos uma das facetas hierárquicas presentes nesse tipo de produto cultural, notando como algumas funções recebem maior prestígio e visualização – expostas pela própria obra – do que outras.

²⁹ O nome de todos que participam no elenco do programa, os dubladores, diretor de dublagem, coordenador de contra-regra, cenário, assistente de cenário, figurino, assistente de figurino, maquiagem Chico Anysio, iluminação, sonoplastia, câmeras, câmera portátil, operador de vídeo, supervisor de OP, coordenação de palco, equipe de produção, direção de produção, realização: Central Globo de Produção.

Por último, buscou-se compreender como a narrativa promove certos sentimentos, atentando também para como as personagens são apresentadas. Portanto, com a categoria de análise da *dramatização*, notamos que a personagem se apresenta ao telefone como “Lady Sá”; o título de *Lady* – assim como o cenário e o figurino – sugere uma alusão às senhoras da nobreza inglesa, justificando as escolhas estéticas de estilo romântico. Contudo, o carregado sotaque gaúcho denuncia as origens de Salomé, causando uma mescla de elementos europeus e brasileiros; algo que, de certa forma, fazia parte do cotidiano das classes altas no Brasil. Tratando-se de uma senhora de idade – como é possível notar pela cor acinzentada do cabelo, assim como pelas profundas marcas das expressões faciais, incluindo um grande verruga no canto direito do queixo –, a personagem busca promover um ar de autoridade, misturado com sentimentos maternos e irônicos. Séria e firme, mas também brincalhona, transpassa essa imagem de sabedoria e respeito, como se Salomé fosse aquela tia ou aquela amiga que sempre tem opiniões fortes a respeito das atitudes dos outros – aqui, no caso, sobre as escolhas políticas por parte da Presidência da República.

Ao terminarmos essa descrição do programa de 1983 que continha o quadro de Salomé, passamos então à abordagem do material audiovisual enviado pela Globo Universidade. Deste material recebido, o primeiro quadro analisado data de 14/06/1979, pertencendo ao programa *Chico City*. Vale pontuar que *Chico City* e *Chico Anyisio Show* são programas bastante parecidos, pois ambos seguem com a apresentação dos diversos personagens criados pelo humorista. Contudo, diferenciam-se em algumas questões, como o fato de que no primeiro estão todos inseridos em um mesmo contexto, onde os acontecimentos da cidade invadem todos os quadros, interconectando-os. Já em *Chico Anyisio Show* os personagens se relacionam apenas dentro de seus próprios núcleos. Além disso, *Chico City* conta com uma estrutura principal – a cidade – da qual todos os outros quadros estão subordinados. Na abertura do programa e, muitas vezes, entre um quadro e outro, aparece essa estrutura de um palco – semelhante a uma ópera ou teatro –, com o cenário de uma praça ao centro e as casas da cidade nas laterais. Cada quadro possui seu cenário e espaço próprios. O programa tem duração de cerca de meia hora e conta com uma média de quinze quadros. Como já mencionado, os temas abordados nos episódios giram em torno dos acontecimentos em Chico City, como o dia em que caiu neve na cidade ou a vez em que o prefeito queria construir uma “casa de força” para o povo; aliás, a maioria dos ocorridos em Chico City envolvem a figura central do prefeito, o Sr.

Canavieira. Além dele, outros personagens podem ser citados como *enunciadores* de destaque no programa: Seu Pantelão e Terta, Roberval Taylor, Lingote, entre outros. Contudo, em muitos desses personagens constrói-se um estereótipo do Nordeste – provavelmente pela própria história pessoal de Chico Anysio, que nasceu no interior do Ceará –, pois, seja por meio das falas ou pelo reforço de figuras como “o cabra macho” ou “o preguiçoso”, busca-se promover uma ideia de como a maioria dos cidadãos não possui instrução formal, gerando uma espécie de inocência para suas ações, quase como uma infantilização das próprias personagens. Ainda a respeito do programa em sua totalidade, notamos como a maioria dos personagens são homens; as mulheres aparecem em Chico City ou no papel de companheiras desses personagens ou em momentos de objetificação de seus corpos.

Figura 5 - Chico City (1973)



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

Figura 6 - Abertura programa Chico City (sem data)



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

A *estrutura do texto* de Salomé segue basicamente a mesma em *Chico City*, com seu diálogo fictício com o presidente ao telefone e duração de cerca de três minutos. A *temática* do diálogo com João Baptista Figueiredo gira, principalmente, em torno de piadas que mencionam o partido do regime militar – a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), a Seleção Brasileira de Futebol durante os anos 1970³⁰, figuras da vida política nacional – como Magalhães Pinto e Orestes Quércia³¹ e questões relativas à situação econômica daquele momento, como a alta da inflação – isto é, como a personagem costuma colocar, do “custo de vida” – e a escolha do novo Presidente da Petrobrás³² do momento. Tendo em vista que a trilha de risadas – ou risadas de um público presente – foi inserida logo após estas piadas, dando ênfase a tais temas presentes no texto, podemos citar tais trechos das falas de Lady Sá:

João Baptista? Salomé, como é que vais? Tudo direito aí no Torto? Eu soube que tu vai jogar na ponta esquerda da Arena, mas a Arena tem esquerda? (risadas) Ah, bueno, vou abrir uma exceção. Mas não foste tu que acabaste com o regime de exceção, João? (risadas) (...) E tu gostaste da Seleção do Coutinho? Tá, mas eu achei barbaridade de buena, si, daquele jeito, se a seleção em 82, o título tá no papo, porque papo o Coutinho tem, né? (risadas) (...) Bueno, e tu como é que vais? Bom, bueno, tu eu sei que vais bem, eu quero saber: e eu? Como é que vou? Porque para saber como eu vou dependo de ti! (risadas) Tu não te griles, né? Brincadeirainha, afinal, te vi guri, te peguei no colo. Ah, João, mas tu não sabes da melhor! O Magalhães Pinto mandou perguntar quanto eu quero para o pegar no colo! Porque ele acha que o colinho da Salomé dá sorte, ele pode ter boa sorte em 85. (risadas) Estou ficando famosa, né? Mas tão famosa que o Orestes Quércia me mandou o livro dele autografado, mas eu fiquei tri legal de feliz, eu gostei demais do livro, eu gostei tanto que acho até que tu devias procurar no SNI pra descobrir quem escreveu o livro pra ele! (risadas) Ah, João, toma nota, tens papel e lápis? Toma nota: mamão: 3, (risadas) uva: 15, abobrinha: 3 por 10... Bueno, onde tem isso? Na feira do Mário Henrique. Pois o Senhor disse que a vida subiu 2,9%, os preços da fila/ da feira dele são esses! (risadas) Quero saber onde é esta feira pra também comprar lá, não é? (risadas) É, bueno, estou reclamando à toa porque já resolvi meu problema de verduras e legumes. Eu importei o japonês (risadas). Não, não, não, João, tu me perdoas, eu te adoro, tu sabes que eu te adoro, mas não, não posso te ceder o japonês. Mas de modo

³⁰ No texto, Salomé chama de “a seleção do Coutinho”, referindo-se a Claudio Pêcego Coutinho, que foi um militar e treinador do Flamengo e da Seleção Brasileira de Futebol entre 1977-1979.

³¹ Magalhães Pinto foi um banqueiro e político que, no caso, participou ativamente da organização do golpe civil-militar de 1964. Além disso, Pinto foi Senador por Minas Gerais entre 1971-1979 e Presidente do Senado Federal entre 1975-1977. No outro lado, Orestes Quércia foi um empresário e político brasileiro filiado ao então partido da oposição ao regime, o MDB – Movimento Democrático Brasileiro –, foi Senador por São Paulo (1975-1983), Prefeito da cidade de Campinas (1969-1973) e, posteriormente, Governador do Estado de São Paulo (1987-1991).

³² De origem nipônica, Shigeaki Ueki foi Ministro de Minas e Energia durante o governo de Ernesto Geisel e Presidente da Petrobrás (1979-1984) durante o governo de Figueiredo.

algun! Periga de tu botares também na Petrobrás e dois ninguém vai aguentar, né? (risadas) Tá, guri. Um abraço na Dulce. Te ligo pela semana, tá? Outro pra ti. (desliga o telefone, olha para a câmera e fala:) Bah, mas eu faço a cabeça do João Baptista ou não me chamo Salomé! (risadas e palmas).

Interessante notar como Salomé brinca com a funcionalidade do Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão criado em junho de 1964 com a finalidade de coordenar as atividades de informação e contrainformação a respeito da segurança nacional do país. Chama atenção o fato de a personagem conceder a João Baptista o fim do “regime de exceção”, porém sem deixar de apontar para as ambiguidades desse processo, como a manutenção de um órgão de perseguição política, como o SNI. A *Lady* de 1979 parece já contar com o fim da ditadura – chamando atenção de João Baptista na condução desse processo – e com as eleições de 1985. No geral ela transpassa um ar esperançoso, apesar da difícil condição econômica do país no momento. Uma vez mais, Lady Sá é a única *enunciadora* neste quadro, identificando-se a João Baptista pelo telefone de modo bastante íntimo, apenas como “Salomé”.

Passando às características da *visualidade* deste quadro de junho de 1979, encontramos elementos esteticamente parecidos com as escolhas feitas para o quadro de 1983, anteriormente abordado. No que tange ao figurino, a personagem usa um vestido longo de manga comprida, cor bordô e com babados. Na cabeça, leva o chapéu modelo *voilette* com penas, nas mãos usa luvas de tricô e nos pés calça uma bota pequena de salto baixo. Nas minúcias, leva posto um colar, brincos brilhantes e segura algo com a mão direita que, infelizmente, não foi possível identificar. Compondo o cenário, observamos o tapete que cobre quase todo o chão, a poltrona bege estampada onde Lady Sá está sentada e a mesinha de madeira ao lado para apoiar o telefone – de aparência antiga, parece ser um modelo dos anos 1920-1930, ali também está disposto um cinzeiro de vidro. Ao fundo há um desnível, quase como um degrau acima, onde posiciona-se um móvel aparador de madeira com flores rosas em vaso de vidro, um vaso com plantas apoiado no chão e um quaro na parede.

Figura 7 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo (14/06/1979)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Uma vez mais, os *elementos sonoros* utilizados durante o quadro de Salomé são mínimos, dando ênfase ao seu diálogo com o presidente. As únicas manifestações sonoras são: a música instrumental de transição dos quadros do programa de Chico City e a trilha de risadas.

Assim como os elementos sonoros são muito parecidos com os do quadro anteriormente analisado, as operações de *edição* para montagem da obra audiovisual também seguem um mesmo formato. A câmera inicia com um plano médio, ambientando o espaço e o posicionamento da personagem, depois vai lentamente dando *zoom* até chegar em um *close-up* no rosto de Salomé. Depois o quadro, que conta com apenas quatro tomadas de plano, vai variando entre primeiríssimo plano em ângulo normal e $\frac{3}{4}$, *close-up* com a câmera posicionada frontalmente e com ângulo normal e plano médio, retomando o mesmo direcionamento de ângulo normal e $\frac{3}{4}$. Interessante notar que, no momento de edição deste quadro, optou-se por inserir um efeito com bordas vermelhas na imagem, fazendo com que os movimentos de câmera tenham que ser bastante lentos para não perder a centralidade da personagem no vídeo.

A respeito da *vinheta e abertura do programa*, o material enviado pela Globo Universidade não continha tais momentos. Contudo, no DVD *Chico Especial* (2007) foi possível observar tais elementos em dois programas de *Chico City* – os quais não continham o quadro de Salomé. Portanto, podemos descrever algo da *vinheta e abertura do programa* graças ao material coletado por meio do DVD. Com mais ou menos um minuto, o programa inicia com a música tema de Chico City: “Isso é muito bom/ Isso é bom demais/ Paz de uma varanda/ Sol de banda/ E a jaqueira dando sombra no quintal/ Gado no curral/ Safra de caju (...)”. Acompanhando a música entram em cena os

dançarinos com figurino inspirado na temática nordestina, isto é, homens usam calça *jeans*, camisa e chapéu de couro estilo Lampião, e as mulheres *shorts jeans* e camisa xadrez – vale observar a Figura 6, pois se trata exatamente desta abertura. Durante o momento da coreografia há alguns cortes em que aparecem imagens estáticas (ou seja, fotos) dos personagens interpretados por Chico Anysio no programa. Em outros episódios de *Chico City*, o início do programa também se dá no placo/praca da cidade, mas com os personagens coadjuvantes interagindo e encenando até que a música vai baixando e entra Chico Anysio em voz-over narrando os acontecimentos da cidade.

Por fim, a dramatização do quadro de *Salomé de Passo Fundo* segue na mesma linha do que foi descrito anteriormente. Apresentando-se em tom de quem já possui uma relação de intimidade com o general João Baptista Figueiredo, a senhora da alta classe gaúcha aconselha ao mesmo tempo em que satiriza o governo do presidente, fazendo chistes e comentários sobre as escolhas políticas de João Baptista para em seguida avisar que “é brincadeira” ou “tu não te griles, né”.

No segundo quadro da personagem Lady Sá, enviado pelo Acervo da Globo Universidade, consta a data de 27/12/1979. Neste, a *estrutura do texto* também se repete e o diálogo fictício de Salomé com o militar presidente tem duração de cerca de três minutos. A *temática* e os conteúdos privilegiados por Salomé durante a conversação giram em torno, principalmente, de suas opiniões sobre Brasília, aproveitando para fazer chistes com quem trabalha por lá; ou seja, com o presidente e seu governo militar. Ao relatar sua viagem para Brasília, a personagem dá a entender que João Baptista não passa muito tempo por lá, brincando com o fato de que, na verdade, ele deveria estar sempre em Brasília, já que este seria seu local de trabalho. Além de satirizar o presidente, Lady Sá afirma que encontrou os Ministérios, o Congresso e o Senado vazios, ficando com a impressão de que nenhum político parecia exercer seu trabalho. Além disso, faz piadas sutilmente criticando as “mordomias dos políticos”, pois concorda que em uma cidade elegante como Brasília é necessário viver à altura. Ao contar a respeito de suas experiências, Salomé parece impressionada com a riqueza da cidade, não deixando de pontuar a discrepância da capital para com a pobreza do restante do país. Segue alguns de seus comentários:

João Baptista? Salomé de Passo Fundo. Como é que tu vai, guri? Tri legal, tudo bueno. E Dulce como é que está? Estive em Brasília para lhe dar votos de ‘boas festas’, mas não te encontrei. Eu fui à Granja do Torto, perguntei

pelo João Baptista, mas me disseram que não morava ninguém lá com esse nome. (risadas) Bom, tu tens que parar um pouco mais aí pros empregados acostumarem contigo. (risadas) Tá, mas, Brasília é tri legal, barbaridade de bueno, isto é verdade. É incrível que um país pobre tem uma capital dessas, não acha? Palácios e mansões. (risadas) Bah, mas, não, não, eu vi por fora, não pude entrar, pra entrar tinha que pagar. (risadas) Bah, mas diante daqueles palácios e mansões, a Casa Branca é barraco da Rocinha! (risadas) Então, mas foi barbaridade de... bueno... ter ido, João, porque assim eu passei a entender mil coisas que eu não entendia, passei a entender, eu fiquei a favor das mordomias. Mas claro, ministro com aqueles palácios e mansões tem que ter mordomo. Tu não vê nos filmes? O mordomo é sempre o culpado, João. (risadas) Mas, claro. Daí entendi até porque que o estrangeiro empresta dinheiro ao Brasil, porque um país que tem aquela capital deve estar escondendo ouro mesmo. (risadas) (...) Mas foi, foi triste por um lado, porque no Congresso eu fui: não tinha ninguém; nos Ministérios: ninguém; no Senado: ninguém; eu acho que ninguém mora em Brasília, lá o povo só se hospeda. (risadas) Mas até o porteiro do Congresso tinha viajado pro Piauí. (risadas) Vero, mas, de qualquer modo, ainda que pelo telefone, te dou votos de 'boas festas', tudo, feliz ano novo, feliz 80, né, João. O povo nesta hora, fica todo mundo feliz, todo mundo alegre, contente, então todos, em meu nome, nome do povo: nossos votos de um 'feliz ano novo'. Bueno, são votos que nós damos, mas pelo menos nesta hora a gente vota, né, João?! (risadas) (...) (desliga o telefone, olha para câmera e fala) Bah, mas eu faço a cabeça do João Baptista ou não me chamo Salomé (ajeita o chapéu e faz uma pose, risadas ao fundo).

Ainda assim, Salomé brinca com duas questões mais específicas da ditadura: a lenta transição para democracia – ao desejar votos de uma feliz virada de ano, a senhora não perde a oportunidade de opinar: “mas pelo menos nesta hora a gente vota, né, João” – e a dívida externa acumulada durante o governo ditatorial – conforme expressa a personagem: “daí entendi até porque estrangeiro empresta dinheiro ao Brasil”.

Os elementos da *visualidade* neste quadro de final do ano de 1979 remetem, uma vez mais, às escolhas estéticas dos anteriores. Ao atentar para o figurino, percebe-se que Salomé usa um vestido roxo, longo, de manga comprida, com babados no peito e na manga. Com seu típico chapéu modelo *voilette*, da mesma cor do vestido, a personagem leva um leque nas mãos com luvas e usa brincos com brilhantes. Vale lembrar que seu ar de senhora é reforçado também pela peruca branca com fios ondulados até os ombros, as sobrancelhas embranquecidas, a maquiagem forte e sua verruga no canto direito da boca. Observando o cenário composto para a gravação, notamos uma quantidade maior de ornamentos e detalhes do que nos dois episódios anteriores. Num primeiro olhar logo se repara na poltrona bege estampada onde está sentada Lady Sá, com a costureira mesinha de madeira ao lado, na qual se encontra o telefone – provavelmente anos 1920-1930 – e o cinzeiro de vidro. No chão nota-se o mesmo tapete grande vermelho, porém as paredes e o restante dos objetos diferem dos quadros anteriores. Neste caso, utilizou-se uma meia parede como cenário, sendo a primeira metade construída com tábuas de madeira e o

restante de cimento e coberta por quadros de pinturas. Além disso, vemos ao fundo uma estante com flores e outros elementos decorativos.

Figura 8 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo em plano médio (27/12/1979)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021).

Figura 9 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo em primeiríssimo plano (27/12/1979)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021).

Figura 10 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo, pose final (27/12/1979)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021).

Os sons que reverberam neste quadro são, basicamente, os das palavras proferidas por Salomé. Os únicos *elementos sonoros* para além da conversa telefônica são, uma vez mais, a música instrumental que toca entre os quadros e a trilha de risadas durante a fala da personagem. Tratando dos planos e posições de câmera utilizados nesta obra audiovisual, voltamos a perceber a alternância entre planos médios e *close-ups* e entre posições de câmera frontais e na altura dos olhos (ângulo normal) e posições em ângulo normal, mas com a câmera à $\frac{3}{4}$ do nariz de Salomé. Neste quadro foram contabilizados apenas quatro planos diferentes.

A *vinheta e abertura do programa* seguem na mesma linha do que já foi descrito a respeito de Chico City, tendo em vista que, como este quadro foi enviado pela Globo Universidade, não contamos com o programa em sua íntegra, impossibilitando uma análise de sua abertura. Ainda neste quadro de dezembro de 1979 notou-se como a estrutura da dramatização segue se repetindo: por se tratar da mesma personagem, o aspecto de senhora, os elementos de distinção social, as ironias e o respeito que impõe com seus comentários políticos direcionados ao presidente seguem na composição dos sentimentos provocados pela personagem.

Continuando com a análise dos vídeos de Chico Anyisio enviados pela Rede Globo, passamos ao terceiro quadro de *Lady Sá de Passo Fundo*, datado de 26/04/1979. No que tange à *estrutura do texto*, vale lembrar que as informações gerais do programa continuam as mesmas. Além disso, a estrutura do quadro também se repete: com mais ou menos três minutos de duração, Salomé conversa pelo telefone com o presidente militar João

Baptista Figueiredo, fazendo comentários e chistes sobre questões políticas do período. A *enunciadora* continua a mesma, mas desta vez se apresenta no telefone com um tom menos íntimo do presidente, certificando-se se ele ainda se lembra dela. Em seguida, Salomé aproveita para mostrar seu carinho pelo presidente, dando a entender que aprova seu governo, isso antes de fazer qualquer menção irônica à situação política atual. Segue o trecho em suas palavras: “Bah, mas, tu estás tri legal, tô gostando barbaridade de ti”. A *temática* da conversação gira em torno, principalmente, de questões vinculadas aos problemas econômicos do período. Ao reclamar com Figueiredo a respeito de seus problemas financeiros, Salomé acaba tocando em pontos que concernem às políticas do governo militar: como o baixo salário que os aposentados recebiam, a falta de atualização das pensões concedidas pelo Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), os juros altíssimos para quem estivesse pagando algum empréstimo do Banco Nacional de Habitação (BNH), a dificuldade para se pagar o Imposto de Renda e, como de costume, a alta da inflação. Para além destes argumentos, Lady Sá também aproveita para comentar sobre os rumores de corrupção advindos do Ministério do Planejamento – o qual teve três diferentes ministros no ano de 1979: Mario Henrique Simonsen, Golbery do Couto e Silva e Antônio Delfim Netto. A seguir, segue a transcrição dos trechos mencionados pela personagem:

João Baptista? (risadas) Salomé. Salomé de Passo Fundo, claro que te lembras guri, (risadas). Te vi guri, te peguei no colo. E então, tudo direito aí no Torto? (risadas) Bah, mas, tu estas tri legal, tô gostando barbaridade de ti. Mas, ouve João, é verdade, tem uma fofoca que espalharam que o Mário Henrique do Planejamento está oito anos aí recebendo férias em dinheiro? Não. Bueno, tens que ter cuidado, já tem direito a seis períodos, (risadas) pois periga de ficar, de ficar com estabilidade igual ao Golbery. (risadas) Bah, mas o Golbery optou pelo fundo de garantia, (risadas) isto é ótimo. Mas, ouve, João, tu sabes que eu não gosto de advogar em causa própria, mas, nós, os aposentados, estamos querendo um salário melhor, se não fazemos greve! (risadas) (...) Bueno, não João, não quero te ensinar o teu ofício, mas que nós gaúchos temos uma certa prática desse teu emprego, né. (risadas) Mas, João, já que estamos falando nesse assunto, vê se tens alguém aí que possa me ajudar numa coisa horrível que tá acontecendo comigo, bueno, bueno, te conto, mas claro, mas claro que te conto: é que em 1975 fui no BNH e peguei 240 mil pra comprar uma casinha pra mim, prestação de quatro mil, agora fui ver, prestação tá nove mil e devo 400 mil! (risadas) Ah, bom, bueno, sim, 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, né, (risadas) agora corrige o que está certo também. Sim, sim, sim a culpa é da inflação, bueno, bueno, isto explica... Eu fui ao dicionário e vi aqui: inflação é sinônimo de encheção, então já encheu, (risadas) né, João! Bem eu, eu quero vender a casa, mas periga de não ter pra onde ir... Mas, tudo tão caro, onde vou morar? Bueno, eu tenho a pensão que meu marido deixou pelo INPS, mas, bah, mas João, a pensão é tão pequenininha, o que eu recebo é tão pouco de pensão que nenhuma pensão me recebe. (risadas) (...) Olha, não estranhas, aquela fonte da minha casa, na frente, não tem mais, tirei. Mas, o Imposto de Renda queria descontar 30% da

fonte. (risadas) Então tá, eu te espero. Tá, outro pra ti, guri. (desliga o telefone, com risadas ao fundo, olha pra câmera e fala) Bah, mas eu faço a cabeça do João Baptista ou não me chamo Salomé (risadas e palmas).

Seguindo o argumento já mencionado acima, e levando em consideração o texto transcrito da fala de Salomé, parece relevante enfatizar o fato de a personagem, logo de início, demonstrar certo apoio ao governo militar de João Baptista Figueiredo, mas, em seguida, tecer comentários e sátiras a respeito do mesmo. Isto é, uma reflexão atenta à narrativa do quadro parece mostrar o caráter ambíguo da crítica de Salomé ao regime militar em vigor no ano de 1979; ao tempo em que demonstra carinho e afeto para com a figura do presidente, aponta, sempre com humor, alguns dos problemas que permeiam o governo, sem nunca deixar de lado suas intenções de influenciar o presidente na esperança de que ele concilie suas demandas políticas levando em conta os argumentos de Lady Sá. Ainda, chama atenção neste quadro o fato de a personagem falar abertamente sobre seus problemas financeiros, pois isso contrasta com seu “ar de senhora com título da nobreza inglesa”, com seus vestidos de babados, seu chapéu *voilette*, leques, luvas e outros elementos que ajudam a caracterizar sua classe social.

Esses elementos são descritos na categoria *visualidade*, que abrange tanto o figurino quanto o cenário do quadro. Desse modo, cabe detalhar que neste material de abril de 1979 Salomé usa um vestido longo de manga comprida, cor rosa claro, com bordados em renda e babados. Na gola do vestido há um camafeu pendurado, além dos colares de pérolas. O sapato branco estilo bota com salto baixo, acompanha as luvas brancas de renda e o clássico chapéu *voilette* – dessa vez na cor azul claro. O cenário apresenta algumas modificações em relação aos anteriores, pois neste quadro a Lady parece estar fora de casa. Este cenário mostra um coreto branco, provavelmente situado no jardim da senhora gaúcha; ao fundo, enxergamos o céu em tom salmão e a sombra de algumas árvores. No centro do coreto está posicionada uma mesa branca de jardim, com quatro cadeiras, uma delas ocupada por Salomé. Em cima da mesa notamos: o telefone – o qual parece ser de modelo bastante antigo, provavelmente da década de 1910 –, um bule de chá estilo inglês acompanhado de um porta açúcar e um vaso com algumas flores amarelas.

Figura 11 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo (26/04/1979)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021).

Os *elementos sonoros* seguem repetindo o mesmo esquema dos quadros anteriores, com uma música de abertura do quadro que vai diminuindo assim que a câmera capta por alguns segundos a imagem de Salomé sentada no coreto. Além do instrumental e das falas de Salomé, notamos também as corriqueiras risadas. No plano da *edição*, os enquadramentos se repetem sem grandes modificações. A maior diferenciação para com os anteriores está na quantidade de planos, já que este quadro conta com doze planos – e os anteriores chegavam a quatro ou cinco tomas. Contudo, os ângulos e posições de câmera continuam com as mesmas variações, iniciando o quadro com um plano médio, em ângulo frontal e na altura dos olhos (normal) e depois fechando o enquadramento até alcançar um *close-up*, passando a uma angulação normal posicionada a $\frac{3}{4}$ do nariz da personagem. Tal variação se repete até o final do quadro.

Lembremos que o material enviado pela Globo Universidade corresponde somente aos quadros específicos dos programas solicitados, ou seja, a emissora não disponibilizou os programas completos e, por isso, não foi possível examinar a *vinheta e abertura* dos produtos enviados pela Globo. Porém, este vídeo de Salomé, datado de abril de 1979, parece se tratar do primeiro quadro pós-abertura do programa, pois, neste caso, a vinheta acompanhou o restante do material audiovisual. Sendo assim, a abertura, de mais ou menos quinze segundos, é acompanhada por uma música instrumental em violinos, ao tempo em que vão aparecendo fotos dos personagens de Chico Anysio com diferentes transições e fundos coloridos.

A respeito da *dramatização* neste quadro, também se constata repetições e continuidades da estrutura dramática já descrita nos quadros anteriores. Por se tratar da

mesma personagem, suas características seguem sendo as mesmas: uma senhora gaúcha cheia de requinte, que nunca perde sua postura irônica; revirando os olhos com uma expressão séria, ao mesmo tempo que debochada, em que vez ou outra observamos um sorriso em seu rosto. Como já mencionado, neste quadro Lady Sá se apresenta de modo mais distanciado, aparentando uma relação de menor intimidade com o presidente, pois precisa lembrá-lo, rapidamente, de que: “te vi guri, te peguei no colo”.

Finalmente, o último quadro de Salomé disponibilizado pela Globo Universidade data de 20/03/1980. Este material apresenta uma estrutura um tanto diferente das anteriores, já que desta vez a personagem não se encontra sozinha junto ao telefone, mas acompanhada de sua funcionária Berenice, com quem trava um diálogo a respeito de João Baptista Figueiredo. Portanto, a *estrutura do texto* não apresenta um diálogo fictício – monólogo – com o presidente militar, mas um diálogo entre Salomé e Berenice, o qual tem duração de quase dois minutos.

A *temática* da conversa entre Salomé e Berenice gira em torno das cartas que a primeira tem recebido, tamanha sua influência sobre o presidente João Baptista. Sentada no sofá e coberta de cartas até o pescoço, ela confessa que a maioria diz respeito ao governo militar, mas que tem chegado em sua casa por “via indireta”, aproveitando para fazer um chiste sobre a falta de eleições democráticas no país.

Vale lembrar que a ditadura civil-militar brasileira buscou sustentar um verniz democrático, mantendo as eleições – diretas e indiretas – para vereadores, deputados, senadores, prefeitos e governadores. Contudo, todo esse sistema era amplamente controlado pelas Forças Armadas que, desde 1965, decretaram o Ato Inconstitucional número 2, impondo o bipartidarismo – ou seja, permitiam-se apenas dois partidos: o da situação, ARENA, e o da oposição, MDB. Desse modo, a ditadura militar mascarava-se de democracia, permitindo a existência de um processo eleitoral, mas vetando a participação popular, já que ficara proibido o voto direto para cargos majoritários como de: presidente, governadores, prefeitos e senadores. Somente os deputados federais, estaduais e vereadores eram escolhidos de forma direta pelas urnas³³. Com o desgaste do regime ditatorial, as eleições de prefeitos voltam a ser diretas – exceto nas capitais –, e

³³ CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Anos 60 e 70**: ditadura e bipartidarismo. ditadura e bipartidarismo. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/143270-anos-60-e-70-ditadura-e-bipartidarismo/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

assim a oposição começou a crescer em número, principalmente após as eleições de 1974. Principalmente por conta do crescimento do número de cargos ocupados pelo MDB, o governo militar baixou, em 1976, a “Lei Falcão”, que restringiu a propaganda política na televisão e no rádio. Devido a essa lei, os candidatos ficaram todos proibidos de apresentar em suas propagandas qualquer outra informação além de um breve relato de sua trajetória pessoal. Já em 1977 foi implementado o “Pacote de abril”³⁴, impondo o fechamento do Congresso Nacional (conforme permitia o Ato Inconstitucional número 5), instaurando um terço de senadores (biônicos) escolhidos pelo presidente, aumentando um ano de mandato presidencial, mantendo as eleições indiretas para prefeitos, governadores e presidente, entre outras medidas autoritárias. O fim do sistema de bipartidarismo se deu apenas em 1979 e em 1982 foi restaurado o voto direto em papel para governadores, senadores, deputados federais e prefeitos³⁵.

Portanto, após esta breve explicação a respeito do sistema eleitoral durante os anos ditatoriais, retomamos a análise da temática dos comentários de *Lady Sá* durante sua conversa com Berenice. Outro chiste que toca nas questões da transição à democracia insinua a respeito da pressão popular pela necessidade da abertura política no país; nas palavras de Salomé: “Liberdade, quando não dão, a gente toma!”. Também neste quadro a personagem reclama – uma vez mais, e com humor – do presidente de Petrobrás, Shigeaki Ueki. Na mesma direção, brinca com a figura do governador do Estado de São Paulo eleito em 1979, Paulo Maluf³⁶. Segue, portanto, trechos do diálogo entre Salomé e Berenice:

– *Onde é que tá a senhora, dona Salomé?*
– *Estou aqui Berenice. Tu vê? Me ajuda, o Correio me aterrou! (risadas)*
– *A senhora tá ficando famosa, dona Salomé! Recebe mais cartas que o Sidney Magal.*
– *É, mas não são pra mim essas cartas, são pro João, por via indireta. (risadas) Tu vê. Mas tu andou abrindo algumas, né, guria?*
– *É, eu tomei a liberdade, sim...*

³⁴ CORRÊA, Michelle Viviane Godinho. **Pacote de Abril**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/pacote-de-abril/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

³⁵ TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL. **Voto em papel e fraudes**: escândalo na eleição de 1982 para governador do RJ marcou o Brasil. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/imprensa/noticias-tse/2021/Outubro/voto-em-papel-e-fraudes-escandalo-na-eleicao-de-1982-para-governador-do-rj-marcou-o-brasil>. Acesso em: 07 jan. 2022.

³⁶ Era presidente Partido Democrático Social (PDS)– espécie de sucessor do ARENA, surgiu com o fim do bipartidarismo e existiu até o ano de 1993.

- *É, tu fez bem. Liberdade, quando não dão, a gente toma!* (risadas)
- (...)
- *Escuta, o que é isto aí?*
- *Ah esse aqui...*
- *Este pardo...*
- *É uma carta da Petrobrás. Aqui nessa carta fala que cada vez que a senhora falar mal do japonês do Geisel, eles vão mandar um livrinho destes...*
- *É, mas tu vê... Tri legal de bueno isto, né?* (risadas) *Se mandarem um pra cada brasileiro que falar do japonês vai ser best seller! Cem milhões de exemplares.* (risadas) *Bueno, mas, produzir livros é uma boa saída, já que petróleo a Petrobrás não produz mesmo, né...*
- *Não?*
- *Palavra de Salomé.* (risadas)
- *Chegou também uma carta do Maluf.*
- *Pedindo o quê?*
- *Ele não pede, ele oferece.*
- *Ah, mas aquele guri, sempre foi oferecido.* (risadas) *E o que ele oferece, Berenice?*
- *Ele está oferecendo fichas do PDS para assinar.*
- *Bah, então tu põe no envelope: PDS e manda de volta.*
- *Pede-se Devolver ao Secretário.* (risadas) *Berenice, me prepara uns sais, vou tomar um banho, botar a roupa pra falar com o João.*
- *Mas pra falar no telefone, a senhora precisa trocar de roupa?*
- *Mas claro, Berenice. Quanto mais me apronto, mais gosto de aprontar.* (risadas e termina o quadro).

Interessante notar como o chiste com o PDS revela certo desprezo da personagem para com o partido, pedindo para que Berenice devolva as fichas de filiação em tom sarcástico e, ao mesmo tempo, sutil.

Os elementos da *visualidade* aparecem com maior destaque neste quadro de 1980 que, diferentemente dos anteriores, mostra mais espaços do cenário. O diálogo entre as duas personagens ocorre no interior de uma casa ou apartamento; em uma sala com paredes claras, repletas de quadros expostos, vemos também mesinhas de madeira e um aparador em vidro ao fundo. Logo na entrada há um vaso no chão com uma planta que parece ser uma palmeira; em cima de cada móvel da sala observamos diversos elementos, como abajures, estátuas, flores, entre outros ornamentos. Salomé está sentada em um sofá, o qual mal podemos enxergar, já que está repleto de cartas; ao lado deste, está posicionada a clássica mesinha com o telefone (modelo anos 1930). Como figurino, *Lady Sá* usa um vestido longo preto estampado com flores amarelas e de manga comprida. Como adereços, leva posto luvas brancas de renda, um lenço amarelo no pescoço, o chapéu *voilette* em amarelo, brincos e anéis brilhantes. Por outro lado, Berenice está vestida com um uniforme de empregada doméstica do século XIX, leva o cabelo preso em coque com um enfeite de cabeça.

Figura 12 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo (20/03/1979)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021).

Figura 13 - Quadro do programa Chico City: Salomé de Passo Fundo, em close-up (20/03/1979)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021).

Com relação aos *elementos sonoros*, o material não apresenta nenhuma novidade para com as questões de sonoplastia já anteriormente descritas: notamos a presença da trilha de risadas e das breves notas musicais entre um quadro e outro do programa. Contudo, as escolhas de *edição* e de enquadramento das imagens são diferentes das anteriores, pois neste quadro a câmera apresenta uma mobilidade que praticamente não ocorria nas filmagens anteriores, acompanhado o movimento das personagens em cena. Além disso, a quantidade de planos mostrou-se muito maior do que foi possível constatar nos quadros anteriores, chegando a 26 tomadas. As variações de plano e posições de câmera, porém, não são muito diferentes, alternando entre um plano médio em ângulo normal e frontal, um *close-up* também em ângulo normal e frontal, *close-up* normal a $\frac{3}{4}$ do nariz da personagem e poucos primeiríssimos planos em ângulo normal e $\frac{3}{4}$.

A respeito da vinheta e da abertura do programa não há o que mencionar, pois neste material enviado pela Globo Universidade não consta nada além do quadro de Salomé. As características de dramatização da personagem de Chico Anysio seguem reforçando a *Lady* como uma senhora de respeito, a quem muitos procuram pelos seus conselhos, quase como uma nobre guru da vida política brasileira. No caso de Berenice, entendemos que trabalha para Salomé tanto por meio do tratamento que utiliza ao conversar com a senhora, assim como pelo figurino que leva posto. De certo modo, a figura de Berenice reforça, ao mesmo tempo, o status social de Lady Sá e o espaço que ela ocupa como conselheira política, já que Berenice faz diversas perguntas sobre o conteúdo das cartas e escuta os comentários da senhora Salomé com muita atenção.

4.4. *Chico City*: alguns outros quadros

Em virtude de uma investigação atenta pelo material adquirido por meio do DVD *Chico Especial* (2007), foi possível selecionar alguns dos outros quadros que abordam questões políticas do contexto. Além destes, também buscou-se apresentar alguns dos quadros que exemplificam a linha de piadas pejorativas a respeito das mulheres, pessoas negras e LGBTI+.

Retomando aquela divisão – exposta no início da descrição do programa – entre os diversos temas dos quadros mapeados, recuperamos a categoria que aponta para a ênfase em certos estereótipos, fazendo com que a trama das piadas gire em torno desses personagens estereotipados. Nesse sentido, os quadros do *Velho Zuza* e de *Azambuja*, presentes no DVD, servem como exemplo da utilização de *blackface* por parte do humorista Chico Anysio:

Figura 14 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Velho Zuza (1984)



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

Figura 15 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Azambuja (1987)



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

Ainda dentro desta mesma categoria de quadros com personagens grosseiramente estereotipados, podemos apresentar outro episódio do personagem Silva (interpretado por Chico Anysio), presente no DVD. Neste, a companheira de Silva é feita de refém por um homem e seu capanga chamado Ravache. Ao apresentá-lo, o vilão da cena conta que Ravache havia sido bailarino da companhia “Bonecas cobiçadas”, e então a moça espantada pergunta: “Ah, o quê? Esse aí já foi gay, é?”, e Ravache responde: “Nesse tempo eu não era Ravache, eu ainda era Irene”. O outro homem explica: “Ravache, Ravache. Aí eu mandei que ele fosse se tratar na Escandinávia. Só de hormônios eu gastei mais de 10 mil dólares”. Nesse momento, Silva entra em cena e, ao vê-lo, Ravache comenta ao seu chefe: “Patrão, eu acho que tô tendo uma recaída...” (...) “Silva, me leva também?”. A partir da transcrição de algumas falas do quadro, notamos como o principal

mecanismo para alcançar o riso está em depreciar o tratamento hormonal, o qual muitas vezes seguido por pessoas transgênero.

Outro quadro com personagens que reforçam certos estereótipos de figuras socialmente marginalizadas é o de Nazareno (interpretado por Chico Anysio). Neste o personagem se dirige à esposa – um ator homem vestido de mulher – sempre de maneira ofensiva, proferindo xingamentos e insultos, principalmente a respeito de sua aparência física. No episódio em questão, Nazareno briga com a esposa por ela ter demitido todas as funcionárias da casa, pois ele só se mostra interessado nessas moças que são jovens e belas – objetificação do corpo feminino. Diversas vezes durante o episódio o personagem ameaça agredir fisicamente a esposa, mas desiste falando: “eu sou vítima da falecida denúncia vazia...”. O que parece uma referência às denúncias de mulheres vítimas da violência de gênero.

Figura 16 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Nazareno (1984)



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

Figura 17 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Nazareno, outra cena (1984)



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

Após a breve descrição destes três quadros, passamos à exposição de outros dois quadros do programa presentes no DVD *Chico Especial* (2007). Contudo, esses últimos se inserem na categoria de piadas políticas que giram em torno das questões contextuais do período de transição ou que tocam em temas que concernem às questões da ditadura. Nesse sentido, selecionamos um quadro que aborda com sarcasmo os projetos políticos da esquerda organizada contra a ditadura militar: o do personagem Washington (interpretado por Chico Anysio). Ao observarmos tanto o cenário do apartamento em que se encontra o personagem, quanto o figurino de seus pais e o fato dele ser filho de um casal branco que contratou uma empregada doméstica negra (vestida de uniforme), percebemos como a figura de Washington é ironizada, construindo a piada do quadro em cima de sua figura de militante político, mostrando as incongruências pelo fato de pertencer às classes altas e conservadoras do país. No episódio em questão, o personagem – de cabelos compridos e óculos de grau com lentes redondas – usa um conjunto de estampa militar e leva um livro de Karl Marx, *O Capital*, nas mãos. Acampado na sala do apartamento de seus pais está *Dersu Uzala*³⁷, convidado de Washington que, segundo ele é o “símbolo do primitivo comunismo, aurora do bolchevismo”. Contudo, o convidado está causando problemas, pois, além de não conseguir se comunicar com ninguém, o

³⁷ Vale mencionar que *Dersu Uzala* é utilizado pelo humorista como uma referência satírica ao filme soviético-japonês de 1975 com mesmo nome, do diretor Akira Kurosawa.

símbolo comunista gosta de comer samambaias e fazer fogueiras no meio da sala. Em sua defesa, Washington explica:

– *Dersu Uzala é nosso grande trunfo para o grande, para o grande Comício de Revanche das Diretas, mãe. Vamô leva ele, ele vem da Sibéria, vai direto pro palanque da Candelária... da Sibéria pra Candelária...*

– (mãe) *Pois sim, ele vai é botar fogo no palanque!*

– (funcionária) *Olha, Seu Bandeira não vai gostar disso não...*

– (mãe) *E lembre-se que seu pai é o síndico.*

– (Washington) *Opressor de morador! Abaixo o síndico opressor!*

(...)

– (Washington) *Mãe! Ele é mongol, é o símbolo da pureza.*

– (mãe) *Que pureza? Ele não toma banho!*

– (Washington) *Se não toma banho não Voga, mãe. Em rios reacionários, se ele se banhar, perde a pureza...*

(...)

– (pai) *Washington! Eu vou internar você na FUNABEM, imbecil. Você tá transformando esse prédio aqui num aparelho terrorista!*

– (Washington) *Se é pelo bem do povo e felicidade geral da nação. “Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós!”*

(...)

– (pai) *Pode deixar, a polícia e os bombeiros já chegaram...Ele foi preso!*

(...)

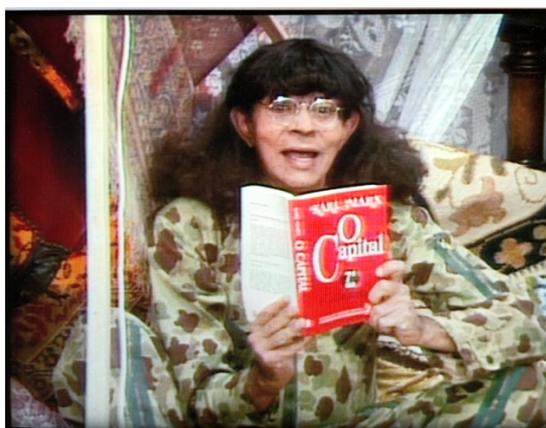
– (mãe) *Washington, Washington, coitado do mongol foi preso, eu tô com peninha dele agora... Você não vai fazer nada por ele?*

– (Washington) *Eu, mãe? Num foi a polícia que prendeu? Num foi a polícia que levou ele? Então deixa. Vai ser nosso primeiro mártir no terceiro mundo! “O povo encanado, um dia será vingado!”³⁸*

É interessante pontuar a crítica que Chico Anysio faz neste quadro, caçoando das esquerdas marxistas e comunistas massacradas com a perseguição sofrida durante a ditadura. Ademais, vale lembrar que, em sua autobiografia de 1992, Chico afirma que havia sido comunista e que ainda se posicionava ideologicamente como uma pessoa de esquerda, mas, neste quadro de 1984, aparece sua crítica à militância política, principalmente em como Chico retrata esse militante: filho de burguês e idolatrando um “mongol”.

³⁸ Em sua fala, a personagem de Washington menciona a Candelária referindo-se ao Comício que ocorreu na Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 1984. A manifestação relaciona-se com a derrota da emenda Dante de Oliveira pelas eleições diretas para presidência em 1985, a qual não foi aprovada pelo Congresso Nacional. Já o pai de Washington menciona a FUNABEM, referindo-se a Fundação Nacional do Bem-estar do Menor (criada em 1964).

Figura 18 - Quadro do programa Chico Anysio Show: Washington (1984)



FONTE: DVD Chico Especial (2007)

Por fim, o último quadro presente no DVD *Chico Especial* (2007) selecionado para descrição, por também tratar de uma crítica irônica às esquerdas políticas, é o da personagem Neyde Taubaté (interpretada por Chico Anysio). No quadro, a apresentadora do programa de entrevistas, Neyde, recebe Berenice de todos os Santos – também vestindo roupas com estampa militar – atriz de telenovelas. Segundo a entrevistadora, a atriz “anda fazendo maior sucesso no mundo comunista”, ao que Berenice responde:

– Cê calcula que em Cuba, Neyde, eu desfilei, né, de carro aberto assim, com Fidel. Que amor de pessoa, Neyde! Fidel, cê tem que conhecer o Fidel; não, eu tô assim com ele, cê tem que pedir pro Chico pra te levar...

(...)

– Porque a novela teve muito pique, Neyde a novela teve muito pique, foi uma coisa muito forte, exigiu demais de mim, sabe... Eu me dei, realmente, toda e eu mesma tava quase ficando doida no meio das gravações...

– Parece que continua, não é mesmo?

O quadro continua com a entrevistadora Neyde caçoando da entrevistada Berenice, fazendo piada não só com o fato de Berenice ser a favor de Cuba e Fidel Castro, mas também pela atriz, que parece se dizer comunista, gostar de tênis e de calça jeans, ao invés de ser “contra tudo isso”, como coloca a entrevistadora.

Finalmente, esses seis exemplos de personagens criados por Chico Anysio exemplificam algumas das categorias temáticas que vem sendo abordadas nesta pesquisa e servem como uma amostra do caldo de piadas elaboradas pelo artista.

4.5. Documentos da censura: *Chico City*

Ao investigar no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN – principal banco de dados do arquivo) pelos processos censórios relativos ao programa de Chico Anysio, encontramos dois registros com arquivos digitais³⁹ para o caso de *Chico City*.

O primeiro documento corresponde a uma carta, Documento de Informações nº 0459/19/10/73 – SNI – Agência Central, remetida ao General Carlos Alberto da Fontoura, então Chefe do SNI. De acordo com o encaminhamento descrito no Documento do SNI, a “carta manuscrita datada de 20 de abril 73, remetida ao Ch SNI, na qual são tecidas várias críticas ao programa intitulado ‘Chico City’, levado ao ar pela TV-Globo”. Em anexo ao documento fichado encontramos a carta na sua íntegra, que, de início, tece elogios ao Ministro da Justiça por ter censurado o programa de Flávio Cavalcanti, mencionando esse exemplo para que se tomem providências quanto ao caso do programa de Chico Anysio. Segue a transcrição de alguns trechos da carta:

O signatário não se incluiu entre os que veem o comunismo em todas as imagens do cotidiano. Mas às vezes tem as suas desconfias. Ora o tal programa *Chico City*, hoje 6ª feira da Paixão, tornou a apresentar um personagem fantasiado de padre, a pedir esmolas, ridicularizando imagens de Santo. (...) Ensina e difunde uma ofensa que embora seja uma figura, a um título, a uma pessoa considerada pelo nosso povo, o elo da família. (...) O programa não provocará desmoralização dos prefeitos? O descrédito da política pela deformação do administrador e desmoralização dos pleitos eleitorais? (...) E tudo isso se dá na insuspeita Rede Globo... Mas também é do Globo – esse grande jornal de que sou leitor diário – o recorte anexo cujo título há de fazer com que muitos terroristas já não mais se arrependam... E no *Chico City* observo a desmoralização dos padres e dos símbolos religiosos, a desmoralização da figura primordial da família, a do prefeito municipal e das campanhas eleitorais. Estarei enganado? (LOBO, 1973)⁴⁰.

Com a leitura da carta percebemos como alguns conteúdos e personagens criados por Chico Anysio passaram a incomodar civis adeptos da ditadura militar. Já que, logo no ano em que o programa *Chico City* foi lançado (1973), surgiram reclamações evidenciando o caráter crítico do programa ao modelo de governo vigente no período. A pauta dos problemas descritos na carta pode ser resumida na constatação, por parte do

³⁹ Estes documentos encontram-se nos anexos da pesquisa.

⁴⁰ Durante o texto, o autor faz uma ode à censura, elogiando as ações do Ministro da Justiça Alfredo Buzaid, que trabalhou neste cargo durante a gestão do general Emílio Garrastazu Médici, momento em que baixou um decreto instituindo a censura aos veículos da mídia e apresentações artísticas. Posteriormente, Buzaid tornou-se Ministro do Supremo Tribunal Federal, indicado por João Baptista Figueiredo. Foi devido a tal decreto que o programa de Flávio Cavalcanti (também mencionado na carta) foi censurado. O programa, que era exibido aos domingos pela Rede Tupi, foi tirado do ar durante 60 dias, acusado pela censura federal de “sensacionalismo”.

remetente, de que o programa de Chico City promove uma desmoralização das figuras da Igreja, da instituição familiar e dos prefeitos. Além disso, há na carta uma leve reprimenda ao trabalho da “insuspeita Rede Globo” que, além de permitir a transmissão de programas como este de Chico Anysio, também publica matérias, em seu jornal *O Globo*, com títulos desfavoráveis ao governo; como o autor busca demonstrar ao anexar uma manchete ao final da carta: “Terrorista que se arrepende teve a sua pena aumentada”.

O segundo documento encontrado por meio da pesquisa no Sistema de Informações do Arquivo Nacional trata-se do fichamento de liberação pela censura de uma música do programa Chico City. O documento do Serviço Público Federal, fichado pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) apresenta uma lista com a relação de sete letras musicais para análise da censura. No caso, a música “Lembrança de Chico City”, de Grupo e Giovenne, passou com um grande carimbo da DCDP escrito: “Aprovo”, acompanhado da assinatura do funcionário em questão responsável por esta liberação.

4.6. Conhecendo Jô Soares: breve perfil e trajetória

José Eugênio Soares nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1938. Descendente de uma família influente na vida política brasileira desde o século XIX, seu bisavô havia sido diplomata e governador do Estado do Espírito Santo durante o período Imperial. Em texto autobiográfico (SUZUKI JUNIOR; SOARES, 2017), Jô enfatiza a figura de sua mãe, Mercedes Leal Soares, quem o teve com quarenta anos – com certeza uma exceção na época. Menciona também o fato singular de que dona Mercedes falava sete línguas e foi a primeira mulher a tirar carteira de motorista no Rio de Janeiro. Os pais de Jô Soares moraram um tempo no anexo do Copacabana Palace e, quando ele tinha doze anos, mudam-se para a Europa, passando cinco anos na Suíça. Filho único de um casal da alta classe brasileira, o futuro humorista parecia ser o centro das atenções, crescendo em um ambiente rodeado de pessoas importantes, amigos da família. Seu pai, Orlando Heitor Soares, foi um empresário paraibano, sobrinho do ex-governador da Paraíba (1916-1920).

O contexto histórico em que Jô passou sua infância foi marcado pela ditadura de Getúlio Vargas. Nas palavras do humorista: “Nasci 66 dias depois de Getúlio Vargas decretar o Estado Novo. O Brasil dava saltos de modernização, urbanizava-se, industrializava-se (...) e Getúlio instaurava um período sombrio de restrição às liberdades

políticas e de expressão” (SUZUKI JUNIOR; SOARES, 2017, p.19). Durante esse período, além de ter estudado por um tempo na Suíça, Jô passou pelos colégios São Bento no Rio de Janeiro e São José em Petrópolis, construindo aos poucos o sonho de se tornar diplomata. Certa vez, ele conta que estava no Copacabana Palace apresentando alguns números aos seus colegas quando um homem mais velho se aproxima e pergunta o que ele queria fazer como carreira profissional. Nessa época, Jô estava com dezenove anos e respondeu que estava estudando para seguir carreira de diplomata no Itamaraty. O homem então comenta: “Você pode estudar o que quiser agora, mas o que você vai acabar fazendo de fato na vida é trabalhar no teatro” (SUZUKI JUNIOR; SOARES, 2017, p.5). Este homem, chamado Silveira Sampaio, posteriormente causaria grande influência na vida profissional de Jô Soares.

No início dos anos 1960, o estudante que buscava construir carreira na diplomacia participava também do Teatro Cacilda Becker (TCB), na cidade de São Paulo (ITAÚ CULTURAL, 2022). A companhia liderada pela própria Cacilda Becker, Walmor Chagas e outros membros dissidentes do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) iniciou seus trabalhos no ano de 1957 e durante nove anos a companhia apresentou diversos espetáculos, dos quais Jô passou a participar a partir de 1961. No mesmo ano, Jô dirigiu uma adaptação do texto *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues. A peça foi um sucesso, renomeada como *A Última Viagem* pelo próprio Nelson Rodrigues. Contudo, a estreia de Jô Soares como artista se deu em 1958, quando teve a oportunidade de atuar no filme *O Homem do Sputnik*, dirigido por Carlos Manga. No mesmo ano, passou a trabalhar como roteirista para um programa da TV Continental, dirigido por Adolfo Celli, com Paulo Autran e Tônia Carrero. Nesse momento, o sonho da diplomacia acabou ficando de lado e a carreira como ator e comediante foi crescendo a passos largos. De acordo com o Memória Globo (2022), em 1959 ele foi contratado pela TV Rio – por incentivo de Silveira Sampaio – para participar do programa *Noites Cariocas* – no qual Chico Anysio também marcou presença, pois muitos dos humoristas da Rádio Mayrink Veiga foram contratados pela TV Rio para juntar-se ao programa. Depois de trabalhar na Continental e na TV Rio, o humorista foi contratado pela TV Record, onde passou dez anos escrevendo e atuando na emissora paulista. Em 1967 passou a integrar o programa *A Família Trapo*, de início escrevendo o roteiro com Carlos Alberto Nóbrega, mas depois ganhou o papel de mordomo da família. Ainda nesse mesmo ano Jô, que segundo Millôr Fernandes era “pintor de domingo, seus quadros são um dia de descanso” (FERNANDES,

2017 *apud*. SUZUKI JUNIOR; SOARES, 2017, p.3), teve seus trabalhos expostos na 9ª Bienal de São Paulo.

A respeito da ditadura civil-militar que já tomava conta do país nesse período, o artista escreveu em sua autobiografia: “durante a ditadura militar instalada em 1964, no auge da repressão e da censura, eu revivia em alguns momentos lampejos do ambiente tenso que vira na infância”, ou seja, que vira durante o governo autoritário de Getúlio Vargas (SUZUKI JUNIOR; SOARES, 2017, p.23).

Entretanto, a ditadura civil-militar de 64 não parece ter comprometido as oportunidades de trabalho que apareciam para Jô Soares. Em 1969, atuou no filme *A Mulher de Todos*, do cineasta Rogério Sganzerla. No ano seguinte Jô Soares recebeu uma proposta para trabalhar no programa *Faça Humor, Não Faça Guerra* – título que brincava com o slogan contrário à guerra do Vietnã – juntamente com Renato Corte Real, em que ambos escreviam e atuavam no programa, acompanhados por Max Nunes, Geraldo Alves, Hugo Bidet e Haroldo Barbosa⁴¹. Em 1973, o programa passou por algumas alterações e com a direção de Augusto César Vanucci mudou o nome para: *Satiricom*. Outro programa de sucesso no período que contou com as contribuições de Jô foi *O Planeta dos Homens*, no qual trabalhou como ator e redator junto com Max Nunes e Haroldo Barbosa. Neste teve a oportunidade de dividir cenas e entrar em contato com figuras já muito conhecidas na área do humor, como Agildo Ribeiro, Paulo Silvino, Luís Delfino, Sonia Mamede, Berta Loran, Costinha, Eliezer Motta e Carlos Leite (MEMÓRIA GLOBO, 2022). O programa durou entre 1976 e 1982 e rendeu a Jô Soares a criação de três personagens – os quais foram mantidos, posteriormente, em seu programa solo. O primeiro destes foi o *Dr. Sardinha*, inspirado na figura de Delfim Netto, então Ministro da Agricultura; depois há o argentino *Gardelón*, famoso pelo bordão *muy amigo*; e, por fim, *Sebá*, codinome *Pierre* – quadro que ganha especial enfoque nesta pesquisa.

Entretanto, mesmo com o sucesso de *O Planeta dos Homens*, Jô sempre buscou desenvolver seu próprio programa, decidindo dedicar-se totalmente a essa nova empreitada em 1981. Escrito por Max Nunes, Hilton Marques, Afonso Brandão e José Mauro, o programa *Viva o Gordo* passou na emissora Globo até o ano de 1987, quando

⁴¹ Vale lembrar que Haroldo Barbosa também era muito próximo de Chico Anysio e trabalhou com ele durante vários anos, inclusive no lançamento de seu primeiro programa Chico Anysio Show.

Jô recebeu uma proposta de Silvio Santos para juntar-se ao SBT (MEMÓRIA GLOBO, 2022). Simultaneamente ao programa *Viva o Gordo*, o humorista também apresentava um quadro no Jornal da Globo, mas com a mudança para a rede Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), todo foco de Jô voltou-se para construção de seu tão almejado *talk show* (programa de entrevistas): *Jô Soares Onze e Meia*. Somente no início dos anos 2000 o programa de entrevistas retorna a Rede Globo, com o *Programa do Jô* (o qual ficou dezesseis anos no ar).

Vale mencionar que, além de ter trabalhado com teatro, televisão, cinema e algo de artes visuais, Jô Soares também escrevia e publicou uma série de livros. Durante a década de 1980, escreveu para as revistas *Manchete* e os jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo* – na qual ainda escreve; e no final dos 1990 foi colaborador da *Revista Veja*. Contudo, sua participação em revistas e jornais não obteve tanto destaque como os livros que publicou. Ainda em 1983 lançou seu primeiro livro, *O Astronauta em Regime*, uma coletânea de suas crônicas publicadas no jornal *O Globo*; mas os trabalhos que ficaram mais conhecidos foram os romances: *O xangô de Baker Street* (1995), *O homem que matou Getúlio Vargas* (1998), *Assassinatos na Academia de Letras* (2005). Em agosto de 2016 Jô Soares foi indicado a ocupar a cadeira número trinta e três na Academia Paulista de Letras.

4.7. O programa *Viva o Gordo*

A produção chamada *Viva o Gordo* se estende por quase toda década de 1980 e contava com alguns quadros de personagens que remetiam ao regime militar – desde militantes e exilados políticos até comandantes e generais. O programa, transmitido pela Rede Globo entre março de 1981 e dezembro de 1987, contou até com a participação especial de um ministro dos militares, Delfim Netto, em sua estreia. Além de algumas aparições de Chico Anysio no programa, a partir de 1982 o escritor Luís Fernando Veríssimo passou a integrar a equipe de redatores.⁴²

⁴² As gravações de *Viva o Gordo* aconteciam no Teatro Fênix, no Rio Janeiro, e pela sua redação passaram: Max Nunes, Afonso Brandão, Hilton Marques, José Mauro, Luís Fernando Veríssimo, Carlos Ferreira, Armando Costa. Na direção, contou com a participação de Cecil Thiré, Francisco Milani e Walter Lacet (GLOBO, 2021).

Viva o Gordo, que ia ao ar todas as segundas-feiras às nove horas e vinte minutos da noite, ganhou este título em referência à peça de teatro *Viva o Gordo e Abaixo o Regime!* de 1978, na qual Jô atuava e escrevera em conjunto com Millôr Fernandes, Armando Costa, José Luiz Archanjo. Com evidentes referências ao regime militar, o próprio Jô não deixa de afirmar como: “sempre teve uma conotação política no meu humor” (GLOBO, 2021). O programa lançado em 1981 pela Rede Globo tornou-se um grande sucesso da década de 1980, chegando a alcançar até sessenta pontos de audiência no Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, o IBOPE (SALOMÃO, 2022).

Se atentarmos para o “fluxo planejado” da Rede Globo no ano de 1983, notamos como a programação da noite se divide, majoritariamente, entre telenovelas e jornais, sendo o programa de Jô o único do gênero humorístico no turno em questão. Desse modo, os programas da noite nas segundas-feiras da Rede Globo, em 1983, iniciavam-se com a telenovela *Guerra dos Sexos*, do núcleo Guel Arraes e Jorge Fernando, passando para o telejornal local *RJ TV*, no horário destinado ao Praça TV⁴³, exibindo em seguida o *Jornal Nacional*, seguido da telenovela *Champagne* e do programa de humor *Viva o Gordo*. Ao final dos quadros de Jô Soares a programação segue com a telenovela *Eu Prometo* – a última escrita por Janete Clair – e novamente com dois telejornais seguidos um do outro: o *Jornal de Globo* seguido do telejornal local *RJ TV*. Por fim, a noite termina com um episódio importado da série televisiva norte-americana *Magnum*, seguido de um filme escolhido para passar na *Sessão Coruja*.

⁴³ O Praça trata-se de um espaço na programação da Rede Globo reservado ao telejornalismo local de suas emissoras próprias e/ou afiliadas.

Figura 19 - Grade televisiva Rede Globo, segunda-feira, 07/11/1983

SEGUNDA	
DIA 07/11/83	
06.15	- ABERTURA - PADRÃO A CORES
06.30	- TELECURSO 2º GRAU
06.45	- TELECURSO 1º GRAU
07.00	- BOM DIA BRASIL
07.30	- BOM DIA RIO
08.00	- TV MULHER
10.30	- BALÃO MÁGICO
11.50	- SÍTIO DO PICAPAU AMARELO - <u>EMÍLIA BORRALHEIRA</u> (19º CAPÍTULO)
12.25	- RJ TV
12.40	- GLOBO ESPORTE
13.00	- HOJE
13.30	- VALE A PENA VER DE NOVO - <u>PECADO RASGADO</u>
14.15	- SESSÃO DA TARDE. FILME: <u>MALDOSAMENTE INGENUA</u>
16.15	- SESSÃO AVENTURA - <u>O HOMEM DE SEIS MILHÕES DE DÓLARES : O TE</u> <u>LETIPO FANTASMA</u>
17.15	- CASO VERDADE - <u>CHOQUE DE GERAÇÕES</u> (1º CAPÍTULO)
17.50	- VOLTEI PRA VOCE
18.50	- GUERRA DOS SEXOS
19.45	- RJ TV
19.55	- JORNAL NACIONAL
20.25	- CHAMPAGNE
21.20	- VIVA O GORDO
22.15	- EU PROMETO
23.00	- JORNAL DA GLOBO
23.20	- RJ TV
23.30	- MAGNUM - <u>DE MOSCOU PARA MAUI</u>
00.30	- SESSÃO CORUJA. FILME: <u>A NOITE NUPCIAL</u>

FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Entre os personagens de *Viva o Gordo*, muitos direcionavam-se com sarcasmo à ditadura civil-militar ainda vigente durante a década de 1980. Dessa forma, podemos citar alguns deles, como: o *General Gutierrez*, um “ex-déspota argentino que, para escapar da Justiça do seu país, decidiu mudar-se para a Bahia e passa a se chamar Severino Silva. O personagem surgiu quando a Justiça argentina começa a processar os militares envolvidos com a ditadura” (GLOBO, 2021). Outro personagem que mexe com algumas das questões da ditadura é *Julio Flores*, uma espécie de sátira da esquerda revolucionária, o personagem era um “anarquista basco convocado para servir de assessor em qualquer greve” (GLOBO, 2021). Além destes dois, também há o *Me Tira o Tubo*, criado em 1985 – após uma pausa de alguns meses, quando o programa ficou fora do ar devido à morte do presidente Tancredo Neves – representava um general, amigo do então presidente João Figueiredo, que sofrera um acidente e ficara seis meses hospitalizado, em coma:

Ao despertar, ainda enfraquecido e ligado a tubos e sondas, descobrira que o Brasil havia mudado e seu amigo não ocupava mais a presidência; pior, quem ocupava o cargo agora era José Sarney, um civil. O general quase ia à loucura e pedia: ‘Me tira o tubo! Me tira o tubo!’ (GLOBO, 2021).

Por fim, outro personagem do programa e que talvez tenha representado pela primeira vez a imagem do exilado político na televisão da transição era *Sebastião*, codinome *Pierre* – ou apenas *Sebá*: “o último exilado, era louco para voltar ao Brasil, mas reagia às notícias sobre a situação política que recebia pelo telefone de sua mulher, Madalena, com um exasperado: ‘você não quer que eu volte!’” (GLOBO, 2021).

Uma característica bastante marcante das personagens do programa *Viva o Gordo* era a repetição excessiva de certas palavras, expressões ou frases – ou seja, de bordões – gerando mais um efeito de comicidade ao quadro. Durante uma entrevista⁴⁴, Jô Soares conta como ele e Max Nunes criavam os bordões dos quadros, e quase toda personagem de interpretada por Jô tinha o seu. No caso de Sebastião, em algum momento do diálogo – e muitas vezes, mais de uma vez – ele exclama: “Você não quer que eu volte! Amancebou-se, Madalena! Você amancebou-se!”.

4.8. Em close: *Sebastião*, codinome *Pierre*

No caso do programa de Jô Soares, a coleta do material permitiu a análise de três quadros do personagem *Sebastião* (ou *Sebá*), codinome *Pierre*. Dois destes foram achados ao se assistir o DVD *Viva o Gordo: com Jô Soares e seus inúmeros personagens* (2009), o primeiro referente ao ano de 1981 e outro do ano de 1984. No que concerne ao material enviado pela Globo Universidade, vale mencionar que foram encaminhados três quadros para análise, mas, infelizmente, dois destes coincidiram com os mesmos dois quadros disponíveis no DVD. Deste modo, a investigação de *Viva o Gordo* contou com dois quadros – 1981 e 1984 – presentes no DVD *Viva o Gordo* (2009) e um quadro enviado pela Globo, o qual data de 10/12/1981.

Assim como realizado para o material coletado do programa de Chico Anysio, os quadros contidos no DVD *Viva o Gordo* (2009) recebem uma primeira abordagem geral do programa, para depois aprofundar nas categorias da Análise Televisual (AT) aplicadas exclusivamente em *Sebastião*, codinome *Pierre*. Sendo assim, a respeito da *estrutura do texto* de *Viva o Gordo* pode-se afirmar que o programa segue um formato bastante similar ao de Chico Anysio, com cerca de 40 minutos de duração, composto inicialmente por uma abertura, passando em seguida à exibição de 13 quadros – em média. O programa de Jô

⁴⁴ GLOBO. **Programa Conversa com Bial**: participação de Jô Soares. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7195077/?s=0s>. Acesso em: 03 fev. 2022.

Soares também conta com um encerramento, composto pela a mesma vinheta da abertura juntamente com os créditos finais do programa. Além disso, Jô Soares também segue o modelo de diálogo entre as personagens, aparecendo em cada um dos quadros com um personagem principal diferente, em distintas situações e contextos. Dessa maneira, as maiores diferenças estruturais – no sentido da forma do programa – entre o trabalho de Chico Anysio e o de Jô podem ser encontradas tanto nos termos da atuação, do roteiro, figurino, cenário, quanto da abertura e fechamento do programa *Viva o Gordo*. Nestes momentos, o humorista costuma falar olhando diretamente para câmera, aproveitando para fazer uma piada/comentário de início e de fim do programa, seja a respeito de sua produção, de sua pessoa – mencionando, muitas vezes, questões relacionadas ao seu corpo, considerado como gordo –, ou de acontecimentos da política nacional. A maioria dos quadros de *Viva o Gordo* tem duração de três minutos ou três minutos e meio, e contam com um mesmo ator coadjuvante para contracenar com a personagem interpretada por Jô – exceto no caso de *Sebá*, que aparece em cena sempre sozinho, junto ao telefone. Ainda com relação à estrutura do programa, muitos quadros também contam com a participação de mais de um ator no núcleo de personagens que giram em torno da figura criada pelo humorista. Portanto, em cada quadro a trama narrativa sempre gira em torno da personagem interpretada por Jô Soares, ou seja, se tratando de treze quadros presentes em um programa, cada um destes foca em uma das personagens criadas pelo humorista, as quais podem variar entre homens, mulheres, crianças e pessoas idosas. No caso de *Viva o Gordo*, a análise do DVD mostrou como no caso de alguns quadros o ator fazia uso da prática de transformismo – mostraremos, mais adiante, um quadro em que o próprio Jô toca nessa questão –, porém não encontramos nenhuma personagem em que o ator fizesse uso de *blackface*; somente em um dos programas apareceu uma personagem interpretada por Jô vestida de indígena, usando uma túnica, penas na cabeça e com o rosto pintado de marrom.

Com esta breve explicação a respeito da estrutura do programa *Viva o Gordo*, adentramos no campo da *temática*, buscando reunir os quadros a partir da pergunta: a piada gira em torno do quê? Desse modo, com a análise do programa de 1981 – no qual consta um dos quadros de *Sebastião, codinome Pierre* – presente no DVD *Viva o Gordo* (2009), foi possível mapear os conteúdos e campos temáticos recorrentes buscando responder à pergunta acima citada. Portanto, o primeiro tema observado no programa refere-se à constatação de piadas direcionadas a provocar o riso reforçando negativamente

certos trejeitos e imagens de personagens estereotipados. Essa questão ocupa centralidade em 30,76% dos quadros do programa. Segue a descrição das personagens e da comicidade do enredo: 1) Francineide tenta apresentar seu “show erótico” em uma churrascaria tradicional. Usando um vestido com estampa de zebra e uma peruca com tranças e conchas no cabelo (Jô como transformista), se apresenta ao dono da churrascaria como a “Boa Francineide”, e tenta vender seu trabalho de atriz de pornochanchada junto com sua “pornô mãe”. 2) Seu Roseira trabalha no teatro como cortineiro, abrindo e fechando as cortinas do palco. O português, que fica sentado nos fundos do palco, costuma fazer comentários como este às moças que passam pela coxia: “ô gostosa, ô gostosa, anda cá”. Além disso, Seu Roseira se intromete nas conversas de outros homens, interrompendo a declamação de poesias direcionada a essas moças (a maioria aparece vestida de collant e minissaia)⁴⁵ e mostrando como, na verdade, aqueles versos são de grandes poetas e não de autoria própria dos que os declamam. 3) Pedro Paulo Santos é um barista alcoólico que trabalha no aeroporto. As piadas do quadro dizem respeito ao seu problema com bebidas alcoólicas, já que toda vez que serve um cliente, Pedro – com o rosto pálido e profundas olheiras embaixo dos olhos – acaba encontrando um jeito de beber também. 4) A apresentadora do programa *Cozinha alegre*, com seu temperamento sério e blasé, vai ensinando como preparar um peixe e errando toda a receita. Ao passar perfume e pomada no peixe, além de outros elementos de duvidosa utilização culinária, o quadro parece satirizar os programas de televisão direcionados às donas de casa. Neste quadro, Jô também faz uso da prática de transformismo, usando um vestido estampado, acessórios e uma maquiagem em tons vivos e fortes.

Outro tema que apareceu com certa frequência no programa de 1981 foi o de quadros em que as risadas se referem à profissão das personagens. Neste caso, a temática das profissões ocupou 15,38% do programa, apresentando as personagens: 1) Geleia, um policial medroso que vive fugindo dos ladrões, mas continua sendo roubado; como ele mesmo afirma: “não há segurança. As ruas tão muito mal policiadas”. 2) O garçom encrenqueiro que se estressa com os clientes e acaba causando brigas no restaurante; para manter a calma ele começa a rezar com seu rosário nas mãos.

⁴⁵ Assim como no programa de Chico Anysio, aqui – e em muitos outros quadros do programa – também constatamos uma explícita e constante objetificação dos corpos das mulheres.

Antes de dar continuidade ao próximo assunto reiterado pelos quadros do DVD *Viva o Gordo* (2009), vale mencionar que o programa de 1981 conta com uma participação especial de Chico Anysio. O quadro denominado de “A mala” apresenta uma paródia dos trabalhos de Charles Chaplin, pois, além de seguir o estilo do cinema mudo em branco e preto, tanto Chico como Jô estão vestidos com um fraque preto, sapatos largos, chapéu-coco e bengala.

Uma vez mais, o terceiro tema constatado na análise do programa se trata daquele explorado nesta pesquisa: reunindo os quadros em que o foco das piadas gira em torno das questões contextuais do período de transição à democracia, dando ênfase àqueles que tocam no tema da ditadura. A respeito do programa de 1981 presente no DVD, foi possível constatar como essa temática se mostra em 46,15% dos quadros⁴⁶. Sendo assim, a primeira personagem que aparece abordando essa temática é a do 1) reizinho (interpretado por Jô Soares de joelhos, enfatizando sua baixa estatura) que tenta resolver os problemas do povo agindo de forma autoritária, mas sempre acaba precisando da ajuda de seu súdito. Tais problemas são trazidos pela população e tratam de questões como: a produção de petróleo, a falta de leite, os políticos corruptos e a falta de dinheiro para se pagar as dívidas que estão sendo cobradas. Além da baixa estatura do reizinho, chama atenção seu bigode, a coroa dourada que leva na cabeça e o manto comprido que veste, todo em veludo vermelho, com a gola e as mangas de penugem branca. O bordão da personagem é repetido diversas vezes durante o quadro e neste o rei pergunta: “Deste solo onde eu piso, deste povo que eu amo, que que eu sou? Que que eu sou? Que que eu sou?”, ao qual as personagens coadjuvantes (súditos e funcionários do reino) e diversos figurantes respondem: “Sois rei! Sois rei! Sois Rei!”. Contudo, quando o reizinho parece nervoso e um pouco fora de si, ele acaba por deixar escapar seu lado autoritário: “Deste povo onde eu piso, deste solo que eu...”, em seguida percebe a confusão corrigindo seu erro. Outro quadro agrupado nessa temática é o dos 2) tocadores de sino que comentam a respeito de acontecimentos da vida política nacional, falando principalmente dos políticos corruptos, mas toda vez que citam o nome do político em questão puxam a corda tocando o sino e não se escuta nenhum nome. Ambos vestidos de frades franciscanos (um deles interpretado por Jô Soares), ao final do quadro se perguntam: “E será que os culpados vão

⁴⁶ No total, os temas observados e agrupados referem-se a 92,29% dos quadros do programa, o restante (outros: 7,71%) dos quadros não foi possível categorizar a partir de temáticas comuns.

ser punidos?”, e eles mesmos respondem: “Ah, vamos rezar”. A terceira personagem incluída na temática é a do 3) palhaço (interpretado por Jô) que vai a uma loja de instrumentos musicais e, por estar usando um terno, com gravata borboleta, uma peruca vermelha e o rosto pintado de palhaço, todos lhe identificam como um palhaço de festa. Contudo, a personagem insiste em explicar: “Eu não sou um palhaço, estou vestido de palhaço (...), mas estão me fazendo de palhaço!”, sempre muito sério e com cigarro na mão, o palhaço reclama que, pelo preço das coisas, estão fazendo ele de palhaço. Os próximos três quadros que completam a temática das questões contextuais do período de transição à democracia e dos resquícios do governo militar abordam de maneira mais direta as críticas e piadas em torno da ditadura civil-militar. No quadro do 4) estrangeiro (interpretado por Jô Soares), por exemplo, vale mostrar o diálogo que o gringo – sentado em um bar que, pelo cenário, parece ser em Copacabana e vestido de terno, camisa e gravata brancos, com chapéu panamá e óculos armação redonda – passa a ter com outra personagem da mesa ao lado: “Eu não reclamo porque sou estrangeiro... (fazendo sinal de silêncio). Mas não sou padre”. Mas o senhor da mesa ao lado, indignado com o valor da conta do gringo, insiste: “800 cruzeiros por dois chopinhos, o senhor tem que reclamar. Afinal de contas: *nós estamos ou não estamos numa democracia?*” (grifo nosso). Cada vez mais nervoso com a situação, o gringo responde: “Não fala alto, isso não adianta discutir agora este tipo de assunto, por favor, meu amigo, eu sou estrangeiro...”. Não entendendo bem a situação, pergunta: “Mas porque o senhor quer pagar sem reclamar?”. E o gringo responde trocando seus óculos de grau por outro de lentes escuras e fazendo um gesto de silêncio: “Porque agora fizeram uma lei só pra mim...”⁴⁷. O próximo quadro, que também possui um diálogo que brinca com o tema em questão, é o do 5) figurante (interpretado por Jô Soares) que chega atrasado no estúdio de filmagem, onde todos os atores o estão esperando, inclusive o diretor que ao vê-lo vestido de pastor de ovelhas, com um cajado e um instrumento de chifre de boi, passa a ficar mais nervoso do que já estava. Para acalmar a situação, a personagem afirma que é “um figurante que tem tradição” e pergunta aos outros presentes no estúdio: “pagou o Sindicato, colega?”. E dirigindo-se ao diretor – cada vez mais nervoso, pois havia solicitado um pastor de igreja para a cena e não um pastor de ovelhas – o figurante se explica: “O senhor pediu um

⁴⁷ Aqui personagem parece se referir à Lei número 6.964, de 09/12/1981, a qual define a situação jurídica do estrangeiro no Brasil e cria o Conselho Nacional de Imigração. BRASIL. Lei nº 6.964, de 19 de agosto de 1981. **Presidência da República**: Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos, Brasília, DF, 9 dez. 1981. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6815.htm. Acesso em: 28 jan. 2022.

Pastor, tá aqui, completo, o cajado, a roupa, está aqui o ‘quen quen quen’ em inglês (e assopra o instrumento que leva consigo), é o ‘bu, bu’ em inglês (e assopra outra vez), *não vou dizer o nome que pode ser censurado*, tá certo? (e assopra o instrumento)” (grifo nosso). Ao final do quadro, depois de tentar algumas vezes gravar a cena, o figurante que sempre erra suas falas faz uma última tentativa de acertar o texto do roteiro, porém, outra vez acaba errando o enunciado: “E o Senhor disse: ‘pá, pá’ – dois pontos: Pedro, vírgula, tu és pedra. PT. Telegrama. Passei. Pronto. De primeira”⁴⁸.

Figura 20 - Quadro da personagem O Estrangeiro (1981)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Por fim, passamos ao quadro de interesse nesta pesquisa, o qual também pode ser agrupado na temática das questões contextuais do período de transição à democracia e dos resquícios do governo militar. Portanto, o quadro de *Sebastião, codinome Pierre*, presente no programa de 1981 do DVD *Viva o Gordo* (2009), possui uma duração de cerca de dois minutos e apresenta a personagem conversando no telefone com sua companheira Madalena. Em tal diálogo telefônico apenas escutamos a voz de Sebá que conversa, impacientemente com a telefonista e depois com Madalena, em tom de ternura, mas também de desespero. A *temática* da conversa gira em torno da dificuldade que Madalena está tendo para conseguir comprar uma passagem de volta a Sebá, do aumento do dólar que subiu cinco vezes em menos de dois meses naquele ano (1981), de um aumento geral da inflação que impossibilita a compra de um apartamento – pois os preços

⁴⁸ E o quadro finaliza com o diretor tentando estrangular o figurante (Jô Soares), não dando mais explicações se a frase “PT. Telegrama” é uma referência direta ao Partido dos Trabalhadores, fundado no início de 1980, ou se não possui nenhuma relação com tal partido.

parecem quase vinte vezes mais caros desde que ele saiu do Brasil –, e de como todos os outros exilados conseguiram voltar, inclusive Fernando Gabeira e Jânio Quadros. O *enunciador* de todas essas questões é o próprio Sebastião, ou Sebá (interpretado por Jô Soares), quem se apresenta ao telefone do seguinte modo: “Madalena, aqui quem fala é seu marido *Sebastião, codinome Pierre* (risadas), o último exilado em Paris se preparando pra voltar à terra”. Neste diálogo fictício ao telefone, identificamos a voz presente e ao mesmo tempo ausente tanto da telefonista, como de Madalena, já que não escutamos suas vozes, mas entendemos que Sebastião responde às suas perguntas. Nenhuma delas é apresentada por Sebá, mas compreendemos sua relação com a personagem a partir de como a conversação vai sendo construída; no caso da telefonista, ele a denomina assim e conversa com ela em francês, no caso de Madalena, compreendemos que é sua esposa pois se dirige a ela da seguinte maneira: “Madalena, meu amorzinho, que saudade! Aqui quem fala é seu marido”. Por último, foi interessante perceber como a personagem criada por Jô possui um sotaque nordestino em sua fala, mesclado, ao mesmo tempo com algumas palavras em francês, tendo em vista que Sebá encontrava-se exilado na França.

Após essas breves explicações a respeito da *temática* e dos *enunciadores*, segue alguns trechos do diálogo – com a marcação da trilha de risadas – no qual é possível notar as questões mencionadas:

Telefonista, ligação pour le Brasil. Interurban. Je disque le DDD, (risadas) le DDD de Parri je disque, oui. No, c'est pa lá Paraíba, c'est le Rio de Janeiro. (risadas) Oui, oui, telephoniste! (...) J'attends, J'attends! Oh, minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá, não permita Deus que eu morra sem que eu volte para lá... Meu Deus do céu! (risadas) Alô? Alô? Madalena, meu amorzinho, que saudade! Madalena, quem fala aqui é seu marido Sebastião, codinome Pierre, (risadas) o último exilado em Paris se preparando pra voltar à terra, Madalena. O frio que tá aqui é uma loucura, Paris é uma festa, mas é uma festa de gelo! (risadas) (...) Já mandou a passagem pra mim? O que que tem, Madalena? Quando você saiu pra comprar a passagem o dólar tinha aumentado de novo? (risadas) Madalena, você não quer que eu volte. Écoutes, Écoutes, Madalena, não minta! Seja franca, o dólar não pode ter subido cinco vezes em dois meses! (risadas) Você não vê lá o que você tá inventando? Digue! Seja, franca, digue! Arranjei outro, Sebá, não volte! Amancebou-se, você amancebou-se, (risadas) Madalena! (...) É verdade? O dólar subiu de novo mesmo, Madalena? É uma loucura... Então você quer que eu volte? Eu tô louco pra voltar, meu bichinho, louco, louco de saudade, meu bichinho. Aqui tá uma loucura... Olha, faça o seguinte: já começa a procurar apartamento pra nós, assim, uma coisa de três quartos, razoável, não muito cara. Sendo na quadra da praia, na Zona Sul, até três mil e quinhentos, quatro mil cruzeiros de aluguel eu pago. (risadas) Qu'est-que-c'est, Madalena? Qu'est-que-c'est? Madalena, você não quer que eu volte, não é possível... Digue, digue, seja franca, você não quer que eu volte! (risadas) Então um apartamento de três quartos, na quadra da praia, tá pra mais de setenta mil cruzeiros por mês? (risadas) Fora as taxas? Madalena, você amancebou-se, amancebou-se! (risadas) (...) É verdade mesmo, Madalena? Tá custando isso tudo? Você quer

que eu volte? Eu sei que tá voltando todo mundo, Madalena, só falta eu... (risadas) *Eu sei que esse voltou também, voltou de tanga! Eu li, eu soube aqui.* (risadas). *Écoutes, écoutes, Ma, Madalena, écoutes! Quem mais que voltou? De vassoura e candidato?* (risadas) *Madalena, você não quer que eu volte! Seje franca! Seje franca, digue, digue 'não volte Sebá', mas não me minta, eu sei que o mundo dá volta, mas isso não é volta, isso já é cambalhota,* (risadas) *Madalena! Madalena, você não quer que eu volte!* (risadas ao fundo, desliga o telefone e faz uma expressão de irritado).

Com a transcrição da fala da personagem, notamos tanto a variação dos sotaques nordestino e francês como a sua insistência em querer voltar ao Brasil e se desapontar toda vez com as notícias trazidas por Madalena. O dólar comercial no ano de 1981 chegou a dobrar seu valor, e a inflação acumulada do ano girava em torno de 101,72%⁴⁹. Em boa parte do diálogo, Sebastião reclama à Madalena sobre Paris e pergunta a respeito de suas possibilidades de voltar ao Brasil, mas ao se inteirar das condições econômicas do país não consegue acreditar, chegando a duvidar de Madalena. Ao final da conversa, mencionam o retorno dos exilados políticos ao Brasil, permitido desde 1979 com a promulgação da Lei de Anistia⁵⁰. Nesse momento Sebá admite: “eu sei que tá voltando todo mundo, Madalena, só falta eu...”, com isso pode-se inferir a respeito da classe social da personagem, já que a maioria dos exilados está conseguindo voltar ao país, mas ele não, essencialmente por questões financeiras. Dessa forma, o militante exilado sem dinheiro para voltar ao seu país difere da maioria daqueles que se organizaram politicamente durante a ditadura militar – de acordo com a pesquisa de Marcelo Ridenti (1993), grande parte dos militantes da esquerda dos anos 1960-1970 eram provenientes das classes médias em nosso país. Por fim, Sebá não deixa de comentar – “Eu sei que esse voltou também, voltou de tanga!” – a volta de Fernando Gabeira que, ao retornar do exílio, passou a usar uma tanga para banhar-se nas praias do Rio de Janeiro como uma forma de ‘política do corpo’ em prol das liberdades sexuais⁵¹. Além de comentar a volta

⁴⁹ WORLD BANK DATA. **Inflation, consumer prices (annual %) - Brazil**. Disponível em: <https://data.worldbank.org/indicador/FP.CPI.TOTL.ZG?end=1994&locations=BR&start=1981>. Acesso em: 02 fev. 2022.

ASSOCIAÇÃO DE ADVOGADOS DE SÃO PAULO. **Cotação Oficial do Dólar**. Disponível em: <https://www.aasp.org.br/suporte-profissional/indices-economicos/atualizacao-mensal/dolar/>. Acesso em: 02 fev. 2022.

⁵⁰ Conhecida como Lei de Anistia, a Lei nº 6.683 garantia a impunidade para todos aqueles que cometeram crimes durante a ditadura – inclusive, e principalmente, aos militares e paramilitares perpetradores. Ao equiparar as ações praticadas pelos militares àquelas praticadas pelos militantes opositores, o Estado coloca a sociedade numa posição de vítima – e busca “virar a página” das repressões passadas em nome da conciliação.

⁵¹ Conferir: PARRON, Tamis. Fernando Gabeira e a tanga que scandalizou a ditadura militar brasileira. **Aventuras na História**. São Paulo, 2 ago. 2019. Disponível em:

de Gabeira, a personagem de Jô fica sabendo do retorno de Jânio Quadros à vida política nacional, inconformado exclama: “Voltou? De vassoura e candidato? Madalena, você não quer que eu volte!”. No caso, Jânio Quadros havia se filiado ao Partido Trabalhista Brasileiro (de Ivete Vargas) buscando concorrer às eleições de 1982 para o Governo paulista.

No que concerne à *visualidade* do quadro, observamos, em um primeiro momento, a simplicidade do cenário, composto por poucos elementos dispostos em um fundo branco. Esses elementos buscam criar a impressão de um ambiente frio, europeu, com uma poltrona no centro, onde Sebá fica sentado, aquecido por um cobertor marrom. Ao lado da poltrona há uma mesinha redonda de madeira onde ficam o telefone (modelo dos anos 1970), um cinzeiro de cerâmica com um charuto apoiado, um abajur (modelo anos 1950) no qual apoia-se um jornal do *Le Monde*. Como *elementos sonoros*, notamos apenas a trilha de risadas.

Figura 21 - Quadro do programa Viva o Gordo: Sebastião, codinome Pierre (1981)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

A *edição* deste quadro do DVD *Viva o Gordo* de 1981 conta com nove planos, todos em ângulo frontal e na altura dos olhos (normal). Interessante que, diferentemente das filmagens de *Salomé*, a câmera inicia filmando Sebá em *close-up*, para depois ir distanciando aos poucos, até alcançar um plano-médio mostrando posicionamento e elementos do cenário. O restante dos planos do quadro varia entre primeiríssimo plano,

<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/historia-a-sunga-de-fernando-gabeira.phtml>. Acesso em: 31 jan. 2022.

plano médio e *close-up* seguido de *zoom* até alcançar, novamente, um primeiríssimo plano.

Como já mencionado de forma breve anteriormente, a *abertura* do programa *Viva o Gordo* conta com uma *vinheta* seguida de uma fala de Jô Soares que dá início aos quadros, chegando a mais ou menos cinco minutos no total. A *vinheta*, com duração de cerca de cinquenta segundos, mostra um desenho animado, em branco e preto, de homens com tipos físicos muito diversos e colagens de mulheres vestindo biquíni e roupas de banho. Uma música instrumental – a qual parece composta por um teclado e instrumentos de sopro – acompanha a *vinheta*. Ao final do desenho aparece um palco, abrem-se as cortinas e ligam-se as luzes, apresentando as bailarinas – de corpos físicos muito diversos – com sua coreografia acompanhada pela música letrada do programa: “é a gordura, formosura” (...). As bailarinas, usando um minivestido branco e vermelho, passam a ser acompanhadas pelos homens que começam a entrar no palco, todos de calça vermelha, camisa branca, suspensório e chapéu de palha. Ao fundo, notamos uma outra cortina que, ao abrir, apresenta uma estrutura giratória na qual está escrito *Viva o Gordo*. A cena da coreografia é cortada, vez ou outra, por imagens das bailarinas comendo doces e/ou se pesando em uma balança, até que a estrutura dos fundos gira e vemos Jô Soares usando um terno preto. A música abaixa e escutamos a fala de Jô, que se pergunta: “o que é o gordo? (...) Devido às complicações e dificuldades do mundo atual, como a inflação, etcetera, o gordo é praticamente uma raça em extinção no mundo inteiro”. E o humorista continua seu discurso, que dura cerca de três minutos, contando como a maioria dos xingamentos direcionados a pessoas gordas referem-se à expressão “bicha” em tom pejorativo ou às expressões que desqualificam as mulheres, como “é que eu vim com a tua mãe no colo”. Os créditos⁵² de abertura do programa aparecem no momento do desenho animado e seguem a ordem de aparição: Jô Soares e outros nomes do elenco; textos de: Max Nunes e Hilton Marques, Afonso Brandão, Jô Soares, Wellington Botelho,

⁵² Vale notar as inúmeras funções que aparecem nos créditos finais do programa, enfatizando o caráter coletivo da obra audiovisual: 1) o elenco; 2) assistente de produção; 3) auxiliar de produção; 4) assistente de cenografia; 5) iluminação; 6) assistente de figurinos; 7) sonoplastas; 8) coordenador de palco; 9) maquiagem; 10) contrarregras; 11) chefia de operações; 12) supervisão de operações; 13) operadores de edição; 14) supervisor técnico; 15) operador de caracteres; 16) câmeras; 17) editor; 18) diretor geral; 19) uma realização: Central Globo de Produção.

José Mauro, Eliezer Motta, Pedro Paulo Rangel, Tomil; cenografia: Marcos Flaksman; codiretor: Alexandre Braz; direção geral: Cecil Thiré.

Figura 22 - Vinheta de abertura do programa Viva o Gordo (1981)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Por último, a categoria da *dramatização* mostrou como a personagem de *Sebastião, codinome Pierre*, se apresenta como um militante político saudoso de seu país, o Brasil. Ao se deparar com as dificuldades econômicas para que ele consiga concretizar sua volta, demonstra grande frustração. Exaltado, não se conforma com as informações que recebe a respeito da realidade brasileira. O militante, todo vestido de vermelho e fumando charuto, possivelmente encarna a figura das esquerdas organizadas que lutaram contra a ditadura civil-militar de 1964. Dessa maneira, a narrativa transmite o espanto da personagem para com a realidade brasileira, transformando o desespero e inconformidade de *Sebá* em comicidade e ironia.

Tendo em vista o segundo quadro de *Sebastião, codinome Pierre* analisado, o qual também se encontra no DVD *Viva o Gordo* (2009), foi possível, uma vez mais, abordar a temática e a estrutura de todo programa, englobando questões gerais para depois adentrar no quadro em específico. O estilo de narração, assim como a organização do formato, seguem com a mesma *estrutura do texto* do programa anterior. Contudo, este programa de 1984, com quarenta e quatro minutos de duração, conta com dezessete quadros, cada um com cerca de dois minutos e meio – entretanto, notamos muitas variações de tempo neste programa, já que alguns quadros não chegam a nem um minuto de duração.

No que tange à *temática*, voltamos a reunir os quadros em torno da pergunta: a piada gira em torno do quê? Um primeiro mapeamento dos temas abordados no programa de 1984 mostrou que 23,52% dos quadros promovem piadas que buscam provocar o riso

reforçando certos trejeitos e imagens de personagens estereotipados. Sendo assim, são englobados nessa temática as personagens: 1) Ciça (interpretada por Jô Soares fazendo uso da prática de transformismo), uma mulher gorda que frequenta uma aula de ginástica com outras mulheres consideradas magras, mas que fica mostrando como sua “cinturinha” está fina e como todos os homens se interessam por ela – tudo isso em tom sarcástico; 2) Marilsa e seu marido (interpretado por Jô) vão a uma festa, mas todos os homens convidados para tal evento a perseguem, buscando de uma forma ou de outra conquistá-la, enquanto o marido conversa com um colega sobre seus negócios e, ao mesmo tempo, fica controlando de longe por onde anda Marilsa; 3) homem do telefone público (Jô Soares) que não deixa a fila andar, vestindo uma camisa florida aberta até o umbigo e carregando uma bicicleta com um abacaxi pendurado, fica tentando convencer Jupira, do outro lado da linha, a sair com ele. As muitas outras pessoas na fila começam a se irritar, mas quando algum dos homens reclama diretamente, ele mostra uma foto de Jupira explicando que essa é a mulher com quem está conversando. Ao reagirem a foto exclamando: “uma beleza!”, imediatamente retornam aos seus lugares na fila, deixando que ele termine a sua conversa telefônica; 4) Capitão Gay (Jô Soares) e seu ajudante Carlos Sueli (Eliezer Motta) são chamados para resolver o problema do bailarino que sumiu justo na hora do espetáculo. Na coxia do teatro e tentando encontrar uma solução para o problema, a bailarina, a coreógrafa e o empresário parecem desesperados, até que o empresário tem uma ideia: “se não há um homem nem uma mulher neste mundo que resolva este caso, isto é um caso para o Capitão Gay!”. E então aparecem as personagens de Jô Soares e Eliezer Motta, vestidos de super-heróis, mas com adereços considerados femininos. Dessa forma, o riso deriva do exagero em seus gestos e trejeitos, gerando um efeito de comicidade o fato de serem gays e super-heróis. Por fim, a dupla resolve o problema transformando a coreógrafa (personagem mulher, mas com voz e posturas masculinizadas) no bailarino que sumiu. Ao final, todos cantam e dançam: “É o defensor das minorias, gay! É sempre contra tiranias, gay! É avião ou passarinho sem rabicho ou se parece mais com outro bicho. É o capitão gay, gay, capitão gay, capitão gay!”.

Figura 23 - Quadro do programa Viva o Gordo: Capitão Gay (1981)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

No programa *Viva o Gordo* de 1984, também observamos a presença da *temática* das profissões e/ou ambientes relacionados a alguma profissão, a qual ocupa 11,76% dos quadros. O primeiro, mostra uma 1) coletiva de imprensa pós jogo de futebol, amontoados, jogadores e jornalistas tentam entender o que aconteceu durante o jogo. De repente, por trás de todos, aparece a personagem de Jô que afirma: “vou no popular” e o quadro acaba. Uma outra personagem que brinca com essa questão da profissão é a do 2) garçom (interpretado por Jô Soares) que reprova o restaurante em que ele mesmo trabalha. Toda vez que os clientes desejam pedir um prato, o garçom manda sinais dando a entender que a comida não é boa. Ao fim, quando decidem não pedir nada, os clientes sugerem ao garçom que indique alguma comida e então ele menciona o restaurante de seu irmão, que fica na rua ao lado.

Um quadro de destaque neste programa de 1984 conta com a aparição de Chico Anysio, e apesar de não estar categorizado em nenhuma das *temáticas* mapeadas, apresenta um diálogo em que o *cômico* surge a partir das piadas que fazem a respeito deles mesmos como humoristas. Diferentemente do quadro de 1981, aqui Chico Anysio interpreta ele mesmo: ator e humorista já conhecido pelo seu sucesso na Rede Globo. A cena se inicia com Chico Anysio buscando seu assento dentro do avião, até que o encontra e senta-se ao lado de uma senhora (interpretada por Jô Soares). No começo, a senhora troca algumas palavras com Chico, mas sem reconhecê-lo, até que o moço da cadeira ao lado lhe explica que se trata de Chico Anysio, o conhecido ator. A partir disso, a senhora passa a fazer mil perguntas e comentários ao ator, contando como seu netinho é aficionado

no programa. Interessante como ambos, Jô e Chico, fazem piadas sobre si mesmos e sobre suas próprias personagens, mencionando até mesmo a prática do transformismo:

- *Você que faz aquele gordão?* (pergunta a senhora interpretada por Jô)
- *Não, eu, não, não... Ele se fez sozinho.*
- *É?*
- *É.*
- *Meu Deus, eu até que não gosto muito daquele gordo não, que ele tem mania de se vestir de mulher... Que coisa, por que esses artistas todos gostam de fazer travesti assim?*
- *Não, não, não é gostar, é... porque o artista ele é um ator e para um ator fazer o papel de uma mulher é uma experiência maravilhosa, é brilhante, é formidável...*
- *Ihh... Ele acha que se vestir de mulher é uma experiência brilhante, maravilhosa, formidável...* (comenta a senhora com o outro moço sentado na mesma fileira que eles)
- *É... Olha, das minhas personagens, uma que agrada muito é uma mulher...*
- *Eu sei! Aquela que fala no telefone!*
- *É! É!*
- *A Sivirina! Isso?*
- *Não! Não, não. Quase, quase... É como se fosse, porque é comadre da Sivirina: a Salomé.*
- *Ah, isso!*
- *É, ela fala com João: “Bah, João, como é que tu tá? Tá tudo. Que legal, guri!”* (Chico faz a voz de sua personagem Salomé).

Para além de comentarem a experiência, enquanto atores, de interpretarem personagens mulheres, notamos certa cumplicidade e admiração entre os humoristas Chico Anysio e Jô Soares. Se, por um lado, encontramos dois quadros em que Chico participa de *Viva o Gordo* – possivelmente a convite de Jô –, por outro, notamos comentários elogiosos por parte de Chico, como este: “Ele se fez sozinho”.

Figura 24 - Quadro do programa Viva o Gordo: Chico Anysio e Jô Soares (1981)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Retomando a análise dos campos temáticos privilegiados neste programa, como terceiro tema foram reunidos os quadros em que o foco das piadas gira em torno das questões contextuais do período de transição à democracia, dando ênfase àqueles que tocam no tema da ditadura. No que tange ao programa de 1984, essa temática a respeito das questões da transição e da ditadura ocupou 47%⁵³ dos quadros. O primeiro quadro desta temática, contudo, conta com piadas gerais em torno dos políticos de Brasília, 1) durante uma coletiva de imprensa, o porta-voz (interpretado por Jô Soares) sobre o caso afirma: “Quebramos a cara. (...) Está acontecendo mais um caso típico de má fé (...) não entende quem não quer, é má fé!”. Já o segundo quadro desta temática aborda um conteúdo diretamente relacionado às ditaduras civil-militares do Cone Sul: 2) General Gutierrez (interpretado por Jô Soares) é um argentino, perpetrador da ditadura ocorrida em seu país em 1976. Entretanto, com os julgamentos aos militares implementados pelo presidente Raúl Alfonsín, em 1983, veio se refugiar no Brasil, passando a se chamar “Severino Silva”, misturando o sotaque de argentino com o nordestino para que não o reconheçam. A cena se passa no embarque internacional de um aeroporto do Brasil, em uma sala de espera com paredes brancas e cadeiras pretas, um guichê para informações e muitos figurantes circulando com malas e carrinhos. O General Gutierrez, para manter seu disfarce como Severino, usa um paletó branco e calças da mesma cor, em volta do pescoço usa um lenço bordô e na cabeça um chapéu de fazendeiro. De início, um pouco perdido na sala de espera, o general escuta alguns viajantes conversando em inglês e resolve abordá-los: “Tão chegando de Buenos Aires? Conversando, falando o quê?”, e o viajante responde com sotaque de inglês: “Yes, yes. Estamos discutindo soberania dos Ilhas Falklands”. Revoltado, o general não consegue se segurar e grita em um “portunhol” com o viajante: “Que Falklands, son Malvinas! Son las Malvinas que se llaman! Essa é que é a verdade, são as Ma-Ma-Malvinas!”. Depois desse escândalo, Gutierrez tenta se acalmar um pouco, pois percebe que chamou a atenção de muitas pessoas no saguão. Vai ao guichê de viagens e inicia uma conversa com a atendente: “Ô me bichinho, como está você?”, sorridente a recepcionista o responde: “Ô seu Severino”, e ele continua: “Chegou alguma coisa de Buenos Aires pra mim? Severino Silva?” Procurando rapidamente a recepcionista encontra a carta: “Chegou dessa vez, mas é do Chile, não é de Buenos Aires, não...Olha...”. Surpreso, o general exclama: “Do Chile? Não é possível! Dá aqui...”, e

⁵³ No total, os temas observados e agrupados referem-se a 82,28% dos quadros do programa, o restante (outros: 17,72%) dos quadros não foi possível categorizar a partir de temáticas comuns.

então começa a ler a carta em voz alta: “Amigo General Gutierrez, aqui Pinochet. Gostaria que você providenciasse para mim uma casa na Bahia, em nome de Quincas Bastos, Coronel Quincas Bastos. Do seu amigo, Augusto.” Gutierrez, pensativo, guarda a carta e se pergunta: “Mas até você, Augusto? Que coisa...”. Em seguida, escuta alguém que o chama:

- *Meu General!*
- *Não! É Severino! É Severino Silva! General nada...*
- *Entendi, Alfonsín assumiu...*
- *E eu, sumi! Gracias a Deus...E você, como está?*
- *Tá lembrado de mim, né? Eu sou o Cardoso, que fazia suas fardas.*
- *Me lembro... Com aquela sombrera bonita!*
- *Isso!*
- *Que coisa, mas que saudade, que saudade... Bons tempos, bons tempos...*
- *Bons tempos...*
- *E você tá chegando de Buenos Aires?*
- *Tô, tô chegando de lá...*
- *É? Tão bueno, como é que tá a coisa lá? O Alfonsín já tá sendo vaiado na rua?*
- *Que nada! Ele está devolvendo todos os poderes aos civis!*
- *Isso é uma coisa de louco! Não se pode volver aos civis! Não se pode devolver o poder aos civis! Os civis têm que obedecer, isso é uma loucura! Yo protesto! Yo faço aqui um protesto!*

Enquanto Gutierrez – ou Severino – se recompõe do súbito ataque de raiva ao saber que os civis conquistaram a redemocratização em seu país, seu colega Cardoso encontra um casal de amigos. Ao notar que o casal carregava uma gaiola com um papagaio dentro, Cardoso não deixa de perguntar:

- *Mas escuta aqui, vocês compraram esse papagaio lá na Argentina?*
- *Não, não, esse papagaio nós levamos de presente para um amigo, mas trouxemos de volta porque lá ele não falou.*
- *Se eu tivesse lá, ele falava...* (General Gutierrez comenta, intrometendo-se na conversa)
- *Ah, mas nós já fizemos de tudo, ele não fala!*
- *Fala! Quer ver?* (nesse momento o General tira um chicote do bolso e bate na gaiola do papagaio, falando em voz alta) *Fala comunista! Fala! Fala comunista!*
- (e então se escuta o grunhido do papagaio)
- *Falou! Ele falou! Mas o senhor é professor de papagaio?* (curiosos com o feito, casal pergunta ao General)
- *Mais ou menos, mais ou menos... Comigo eles falam tudo...Não é, terroristazinho? Sem vergonha!* (olhando diretamente para o papagaio)

Figura 25 - Quadro do programa Viva o Gordo: General Gutierrez (1981)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Neste quadro a questão da ditadura civil-militar é central ao colocar em pauta a questão dos militares perpetradores. Jô Soares não se esquivava da pergunta: no processo de transição à democracia, como encaramos os crimes cometidos durante o regime? Ao mesmo tempo, o humorista retrata o Brasil como aquele país onde os militares latino-americanos, fugindo de seus países, buscam para se refugiar. Retomando a Lei de Anistia de 1979, lembramos que os crimes de lesa-humanidade cometidos pelos militares foram perdoados pelo Estado, assim como aqueles cometidos pelas organizações guerrilheiras. Desse modo, o quadro mostra o Brasil como um lugar seguro para figuras como o General Augusto Pinochet. Nesse período, o Chile, que havia sofrido um golpe militar em 1973, seguia sob uma ditadura militar comandada por Pinochet, mas em movimentos pendulares, com a imposição de uma nova Constituição, por um lado, e o início das mobilizações de oposição ao regime, por outro, com manifestos e reivindicações contra a fome, o desemprego e os baixos salários. Apenas em 1989 o país voltou a ter eleições diretas para a presidência. No caso da Argentina, Gutierrez menciona tanto o conflito das Ilhas Malvinas como a primeira eleição direta pós-ditadura que levou Raul Alfonsín à presidência. A invasão das ilhas foi precedida por uma tentativa de negociar diplomaticamente a transferência das *Falklands*, dialogando com a Inglaterra de Margaret Thatcher; porém, como não parecia possível um acordo entre ambas as partes, a Argentina opta pela invasão direta do arquipélago em litígio: as Ilhas Malvinas, *Ilhas Geórgia do Sul* e *Sandwich do Sul*, em abril de 1982. A perda bélica e política nas Malvinas gera certa influência no descrédito e deposição do general Galtieri, demarcando o começo de um – agora inevitável – processo de instauração democrática no país, com as eleições diretas

anunciadas para o ano de 1983, as quais acabaram por eleger um civil aliado das organizações de direitos humanos no país. Uma das primeiras medidas do governo de Alfonsín foi criar uma Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) e instaurar o Julgamento das Juntas Militares – *Juicio a las Juntas* – que julgou e encarcerou das três primeiras juntas militares que comandaram a ditadura civil-militar no país.

Após esse comentário a respeito da personagem do General Gutierrez, passamos ao próximo quadro pertencente àqueles que tocam em temáticas da política nacional e dos acontecimentos contextuais do país. Dessa forma, o quadro do 3) Dr. Hélio Maciel (interpretado por Jô Soares) apresenta a personagem vestindo um terno preto, camisa branca, gravata, o cabelo penteado para trás, usando óculos e relógio; sentado em uma mesa de escritório com um telefone de um lado e uma pasta com documentos e um cinzeiro, de outro. Cercado por outros políticos de seu partido, discutem o convite que o Dr. Hélio Maciel recebeu para concorrer à vice-presidência da República. Contudo, o Dr. não se deixa levar pela empolgação dos colegas, perguntando a todos se conhecem vice-presidentes que marcaram a história da política brasileira. Como nenhum de seus colegas de partido consegue responder à pergunta, ele atende o telefone, deixando explícita sua opinião durante tal diálogo telefônico: “Não, meu querido, isso não me interessa, não entra em conluíus, não faça isso... Só me diga o seguinte: o que é que Golbery acha? Não, ele não me interessa... quero saber do Golbery, o que é que Golbery acha? Ele acha isso? Eu também acho. Pronto.” A partir dessa fala, notamos como Jô Soares satiriza a permanente influência do General Golbery do Couto e Silva nas decisões políticas do país. O General, que havia sido um dos importantes arquitetos da construção do golpe civil-militar em 1964 – comandando o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e idealizando o Serviço Nacional de Informações (SNI) – seguia no comando da ala dos militares moderados, pautando a necessidade da abertura política no país desde 1974. Por esse motivo mantinha contato direto com figuras de projeção no momento da transição à democracia, como Tancredo Neves. Não é à toa que Golbery ficou conhecido como “O mago da abertura” por parte da imprensa da época ou como “O feiticeiro”, apelidado pelo jornalista e escritor Elio Gaspari.

O próximo quadro, da mesma temática, encena um debate político entre dois candidatos: tendo em vista que as eleições de 1985 estavam se aproximando, essa era uma questão em voga no período. O 4) programa de debates “Viva o Gordo” convidou dois

candidatos: uma economista e um empresário. A economista, Dona Conceição⁵⁴ (interpretada por Jô Soares), com seu sotaque carregado de Portugal, veste uma saia salmão, camisa rosa, óculos de grau e o cabelo repartido no meio. Durante todo o programa, Dona Conceição critica com precisão as decisões tomadas em torno da vida econômica brasileira. Por outro lado, o empresário e ex-ministro parece exausto, quase sem ânimo para discutir com a energia argumentativa da economista, afirmando sempre como as decisões tomadas eram a “única opção”. Em resposta às perguntas do entrevistador do programa, Dona Conceição declara:

Eu não tenho a dizer nada sobre economia, porque nós aqui não temos economia. O que quer dizer economia? Poupar, segurar, segurar o dinheiro. Nós aqui só gastamos. Gastamos fortunas em obras imensas. (...) Mas acontece que a ordem dos fatores não altera nossa dívida externa que é imensa! É imensa! Essa é que é a verdade. (...) Porque São Janueiro, Figueireiro, Marco, Abril, Mario, Jun, que aliás não chega e não pausa nunca.

Por meio das falas da personagem podemos constatar como o quadro faz referências diretas à crise econômica que assombrava o país em 1984. A chamada modernização conservadora dos anos 1970 implicou, também, no suposto “milagre econômico” coordenado por Delfim Netto que, mesmo com sua contribuição na multiplicação do Produto Interno Bruto, levaria ao aumento dos índices de desigualdade no país. Vale lembrar, com Marcelo Ridenti (2000, p. 42), como “o regime buscava sua legitimação política com base nos êxitos econômicos, sustentados por maciços empréstimos internacionais, que colocariam nos ombros das gerações posteriores o peso de imensa dívida externa”.

O próximo quadro da temática permeia, além da questão contextual do movimento das Diretas Já, uma abordagem que objetifica o do corpo das mulheres. 5) Na praia – fundo branco com cadeira de praia, guarda-sol e muitos figurantes –, vestindo shorts e camiseta, a personagem de Jô Soares aparece rodeado de mulheres usando biquíni, mimando-o. E então a câmera dá *zoom* alcançando um primeiro plano e Jô afirma, tirando do bolso uma pequena bandeira amarela: “melhor do que isso, só as Diretas!”. Recordemos que, nesse momento dos anos 1980, diversos segmentos sociais passam a pressionar o Congresso Nacional para que vote em favor da emenda constitucional proposta pelo deputado Dante de Oliveira – parlamentar do Partido do Movimento

⁵⁴ Em alusão à economista portuguesa radicada no Brasil e professora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Maria da Conceição Tavares.

Democrático Brasileiro – para que as eleições previstas para 1985 se realizassem por sufrágio universal. Era o começo de um extenso movimento nacional, chamado *Diretas Já!* Que demandava por eleições diretas.

Figura 26 - Quadro do programa Viva o Gordo: personagem na praia (1981)

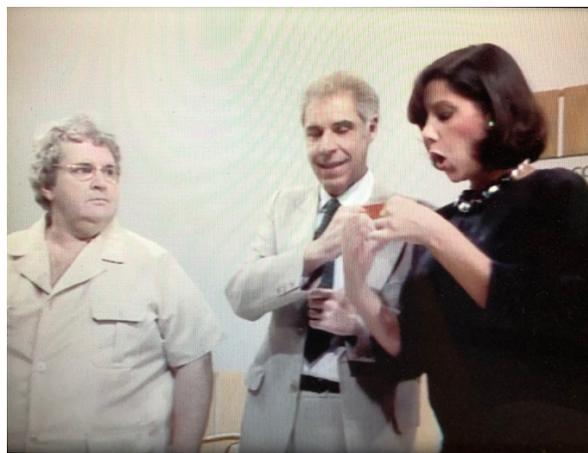


FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Outro quadro que se insere na temática do riso em torno dos acontecimentos sobre a esfera política brasileira é o da personagem que, para conseguir um emprego em que não precise trabalhar para receber seu salário, menciona sempre o nome de 5) Gandola. Como se fosse uma palavra mágica, o moço chega nos estabelecimentos buscando um trabalho e afirma que foi até lá por indicação do Gandola, assim ninguém ousa negar suas exigências. No quadro em questão, a cena se passa em uma companhia de desmatamento chamada: “Verde que não te quero”, como cenário encontram-se uma mesa de madeira com capacetes de obra de outras ferramentas em cima, ao lado há uma jaula de metal e algumas cordas ao fundo. Ao chegar no estabelecimento e receber a informação de que a companhia não está contratando, o moço insiste: “Mas acontece que quem me mandou aqui foi o Gandola...” e, com olhar trêmulo e inquieto, mostra o cartão de visitas ao dono da madeireira. Por sua vez, o dono da empresa muda de opinião rapidamente: “Eu também sou um grande amigo do Gandola. Foi ele que conseguiu no banco um empréstimo para eu montar essa companhia de desmatamento”. De acordo com o Memória Globo (2022), Gandola – que é o nome de um casaco longo usado pelos militares – era uma alusão à contínua influência dos militares no período. Contudo, esse quadro chegou a ser censurado, pois conforme contou Jô Soares em depoimento ao Memória Globo:

As pessoas começaram a se queixar. Uma vez, o Jornal Nacional mostrou uma mulher na feira dizendo: 'É, aqui mesmo, só chamando o Gandola, senão não se resolve nada e tal.' E aí, depois de um ano e meio, eles sacaram que 'gandola' é o nome de uma túnica militar. Aí, proibiram o quadro.

Figura 27 - Quadro do programa Viva o Gordo: Gandola (1981)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Interessante notar como os próprios militares demoraram cerca de um ano e meio para se darem conta da referência utilizada pelo humorista, mas seguimos para o próximo quadro. 6) Os guardas do Congresso (dos quais um é interpretado por Jô Soares), vestidos de azul escuro, calça, camiseta de manga curta e um crachá, servem café aos políticos do Congresso, todos homens, fenotipicamente brancos e negros, vestidos de terno e gravata. Durante uma discussão séria – nessa estrutura de madeira construída como cenário e que faz lembrar o Congresso Nacional – um político fala para o outro que ele precisa “parar de zum zum zum” e então toca uma cuíca e todos começam a dançar. Aos poucos, a câmera vai dando *zoom* até alcançar um *close-up* nos guardas que dançam com suas bandejas de café na cabeça e falam: “aqui, tudo acaba em samba!”. Utilizando-se da expressão carioca que sugere que mesmo depois de um conflito tudo acaba se conciliando, o humorista Jô Soares possivelmente direcionou esse chiste ao Congresso que estava discutindo a votação da emenda Dante de Oliveira para eleições diretas no ano seguinte.

Outro quadro direcionado a comentar com comicidade a respeito das dificuldades econômicas do período trata-se de um programa informativo da rádio. O 7) Rádio Cruzeiro, com dois apresentadores (Jô Soares e Eliezer Motta), traz as notícias do dia com a participação especial de um cuco gigante (ator coadjuvante) que sai do relógio – situado ao fundo, na parede atrás da bancada dos apresentadores – para informar a hora certa.

Contudo, os radialistas informam as notícias em tom irônico, rimado e escrachado, completando o texto com trejeitos e imitações:

- *E atenção! Atenção! Ao ouvir de quem será o perfil traçado pelo João, aumentou a inflação!* (Eliezer Motta)
- *Mas de quem será o perfil traçado pelo João?* (Jô Soares)
- (...)
- *Momento religioso:* (Eliezer Motta)
- *96% de aumento de aluguel* (Jô Soares)
- *Valha-me São Miguel!* (ambos)
- *Cento e vinte cruzeiros o quilo da farinha* (Jô Soares)
- *Valha-me Santa Therezinha!* (ambos)
- (...)
- *Rádio Cruzeiro informando com honestidade, como seu salário é uma calamidade* (Jô Soares)
- (...)
- *Cuco! Dez horas em todo Brasil, tá na hora do novo presidente ser o...* (coadjuvante)
- *Cala boca, cuco! Cala boca!* (ambos)

Uma vez mais as questões econômicas tomam conta do conteúdo dos quadros, mencionando o alto custo de vida do ano de 1984. Quesitos básicos, como o preço dos produtos alimentícios e o valor do aluguel, entre outros, encontravam-se todos sob uma inflação de 192,12%⁵⁵. E somando tudo isso aos baixos salários, Jô Soares acaba trazendo os absurdos da realidade vivida para seus personagens escrachados e cômicos. Entretanto, os apresentadores da rádio também não deixam de se perguntar a respeito do novo presidente a ser eleito em 1985, dando a entender que o João – referindo-se ao então presidente militar João Figueiredo – apontaria algum perfil de candidato a ser apoiado pela ala ditatorial.

Finalmente, o último quadro pertencente à temática dos quadros que privilegiam conteúdos voltados ao contexto político e ao desmantelamento do governo militar é o de 8) *Sebastião, codinome Pierre*. Ao atentarmos para a *estrutura do texto* deste quadro, notamos como seu formato e organização se mostram um tanto diferentes do anterior. A aparição de tal personagem dura apenas dezessete segundos, situando-se em um cenário com um fundo de plástico transparente, não identificamos nenhum dos elementos de cena que costumam aparecer – a não ser pelo telefone, objeto essencial para a narrativa. Desse modo, segurando o telefone verde em uma das mãos e o charuto aceso na outra, Sebastião surge vestindo o mesmo figurino de sempre, com seu grande casaco e cachecol no mesmo

⁵⁵ WORLD BANK DATA. **Inflation, consumer prices (annual %) - Brazil**. Disponível em: <https://data.worldbank.org/indicador/FP.CPI.TOTL.ZG?end=1994&locations=BR&start=1981>. Acesso em: 02 fev. 2022.

tom de vermelho. Como *enunciadores*, escutamos a voz presente de Sebastião e as perguntas e comentários ausentes – do outro lado da linha telefônica – de Madalena:

Alô? Alô? Madalena? Meu bichinho? Tudo bem, meu bichinho? (risadas) Olhe, parece que aí na América do Sul, depois da eleição na Argentina, mudou tudo! Em matéria de exilado e de foragido, é chose de loc! (risadas) Tem gente que saiu de lá e não quer voltar! (risadas).

Figura 28 - Quadro do programa Viva o Gordo: Sebastião, codinome Pierre (1981)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Outra vez observamos o tema da ditadura argentina, abordado anteriormente no quadro do General Gutierrez e agora no de Sebá. As eleições de 1983, que colocaram Raul Alfonsín na presidência, também são alvo dos comentários cômicos feitos pela personagem. Enfatizando a questão dos julgamentos, principalmente pelo fato de que, ao prenderem os perpetradores da ditadura, deixaria o país livre para o retorno dos “exilados e foragidos” – ou seja, para figuras como o próprio Sebá. Ao fim, o último comentário parece uma sátira aos militares perpetradores que estavam fora do país nesse período e que, ao se darem conta dos processos judiciais encabeçados pelo novo governo civil passaram a buscar abrigo em outros países.

Ainda com relação ao quadro de *Sebastião, codinome Pierre* de 1984, as constatações em torno dos *elementos sonoros* e de *edição* foram mínimas, principalmente devido à sua curta duração. Dessa forma, contou-se apenas um plano de filmagem que se inicia em *close-up* e vai distanciando até alcançar um plano médio. No que tange aos elementos sonoros, identificou-se apenas a inserção da trilha de risadas.

A partir da observação da *vinheta e abertura do programa*, constatamos a mesma estrutura encontrada anteriormente: uma animação com a música do programa seguida de uma fala de Jô Soares. Ou seja, a vinheta do programa apresenta uma animação do próprio Jô passando por várias profissões: no circo, na seleção brasileira de futebol, no teatro dançando ballet, entre prédios sendo equilibrista; até que ele cai em uma cama-elástica e muitas mulheres – usando biquíni – jogam-se em cima dele, abraçando-o⁵⁶. Em seguida, inicia-se a abertura, mostrando o fundo azul, com um praticável no chão e uma estrutura de plástico transparente em formato de concha, ao redor desta estão posicionados todos os atores do elenco, usando roupas de gala e cantando: “*Foi mais um ano, de alegria, nosso programa teve o que você queria, com bom humor, fantasia, pra você se esquecer do dia a dia, Viva o Gordo, é demais, tem muita graça e garotas sensacionais (...)*”. Até o momento em que a música vai abaixando e Jô Soares entra em cena, vestindo um paletó e segurando uma taça na mão, ele comenta a respeito das escolas de samba que ganharam o carnaval, dos times de futebol e da Copa do Mundo.

Ao investigarmos as propostas de dramatização da personagem, nos damos conta como, dessa vez, Sebastião não chega a se apresentar, preocupado apenas em verificar se Madalena realmente se encontra do outro lado da linha telefônica. Com seu sotaque nordestino misturado com algumas palavras em francês, a personagem transmite uma certa pressa e afobação, trazendo notícias e salientando a vontade de voltar para casa, e Sebá desta vez parece mais entusiasmado – do que indignado, como normalmente costuma se expressar – com relação à situação política da América do Sul.

Ao terminarmos essa descrição dos programas analisados (1981,1984) presentes no DVD *Viva o Gordo* (2009), os quais contavam com quadros da personagem *Sebastião, codinome Pierre*, passamos então à abordagem do material audiovisual enviado pela Globo Universidade. Vale lembrar que a Globo chegou a enviar três quadros da referida personagem, contudo, dois destes acabaram mostrando-se os mesmos daqueles encontrados no DVD. Por esse motivo, apenas foi possível analisar mais um quadro de Sebá. Datado de 10/12/1981, o material tem duração de cerca de cinco minutos, contendo uma mesma *estrutura do texto* dos anteriores – diálogo ficcional de Sebastião

⁵⁶ Evidentemente, a objetificação do corpo feminino parece ser uma constante em todo programa – e até mesmo em sua abertura encontramos indícios de tal situação.

conversando no telefone com Madalena. Do mesmo modo, as marcas dos *enunciadores* também se repetem, com a voz presente de Sebastião e aquela ausente de Madalena. O conteúdo do texto – mais extenso que o dos anteriores, tendo em vista a duração maior do quadro – gira em torno, principalmente, das notícias a respeito do Brasil da abertura política, com obras incongruentes, aumentos sucessivos do dólar e chapas de candidaturas improváveis. Contudo, dessa vez Sebastião também conta como tem feito para se virar financeiramente na França. Como era de costume, o início da conversa desenrola-se em uma espécie de francês misturado com português, pois Sebá solicita à telefonista que ela transfira a ligação para o Brasil:

Pour le Brasil, ligação pour le Brasil. Ex-terre del AI-cinq, hoje terre de la aberture! (risadas) *Isso! Não, não é aberture del opéra, telephoniste, aberture politique!* (risadas) *Aberture politique! Antandê? Isso! Carcará, peguê, matê, comê.* (risadas) *Cárcara, me courage do que homme. Carcará...*

Durante o diálogo, Sebá aparenta estar esperançoso com seu país, explicando à telefonista que o Brasil se encontra em um processo de abertura política, de transição. Ao caracterizar o país como “*ex-terre del AI-cinq*” e como “*terre de la aberture politique*”, refere-se tanto à emenda constitucional número 11, de outubro de 1978⁵⁷ – promulgada durante o governo do General Ernesto Geisel – que revogou os Atos Institucionais, como as leis de 1979, que permitiram o retorno dos exilados políticos e colocaram fim ao bipartidarismo eleitoral. O diálogo segue quando Madalena, finalmente, atende o telefone:

Madalena? Madalena, meu bichinho! Aqui quem fala é Sebastião, codinome Pierre (risadas) *seu marido. Troncho de saudade! (...) Écoutes, meu bichinho, que son les novidê?* (risadas) *Que son les novidê?* (risadas) *Vovó Iaiá passou mal, você levou no INAMPS? É, coitadinha... Quando é que ela vai ser atendida, meu bichinho? Já foi atendida? Mas o que é isso? É porque ela é bem velhinha, setenta e cinco anos* (risadas), *resolveram atender logo? Ah, não é isso não? É que agora tem um funcionário recebendo uma gratificação extra de sete mil cruzeiros pra ajudar a fila andar, e a fila anda?* (risadas) *Ah... Que terra maravilhosa! Que terre merveilleuse! Terre merveilleuse!* (risadas) *Bem, já dizia Caminha: ‘gratificando-se, dar-se-á nela tudo’.* (risadas) *Écoutes, meu bichinho, e aquele terminal rodoviário extraordinário, aquela estação fantástica rodoviária, fizeram lá no Recife, pra receber ônibus do Nordeste inteiro, aquela obra monumental, hein bichinho? Quatrocentos metros de construção, quando é que inaugura aquilo, hein meu bichinho? Hein? Qu’est-que-c’est, meu bichinho? Tá pronto há mais de um ano, mas não dá pra inaugurar porque fica longe da cidade e esqueceram de fazer uma*

⁵⁷ PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA CASA CIVIL SUBCHEFIA PARA ASSUNTOS JURÍDICOS. (1978). Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978. Altera dispositivos da Constituição Federal. Brasília, 13 out. 1978. n. 11. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc11-78.htm. Acesso em: 03 fev. 2022.

estrada pros ônibus irem da cidade até lá? (risadas) Você não quer que eu volte. Digue, seja macha, (risadas) digue: Sebá, não volte, amancebei-me! É isso? Não é não? É verdade mesmo é, meu bichinho? (...) Não, eu aqui continuo vivendo de bico. É, je vit de beque, (risadas) je vit de beque, Madalena! Eu agora estou negociando com mercadorias supérfluas, é... (risadas) É, já estão me chamando de Pierre le superflu. (risadas) Não, tem aí também, negociante de mercadoria superfula tem também... Muambeiro, Madalena! (risadas) Muambeiro... Trocando em miúdo, muambeiro. Mas um muambeiro conscientizado, (risadas) sou um muambeiro, afinal de contas sou um muambeiro politizado, (risadas) tá entendendo? (...) Tô vendendo uma rapadura que eu faço na banheira (risadas) que é uma coisa de louco. Chose de loc, meu bichinho. Só que é feita com beterraba, (risadas) mas o gosto é bem parecido. Tô munguzá também, meu bichinho, eu compro milho de dar pra pombo (risadas) e faço munguzá em casa. É, o gosto é bem parecido. E vendendo batide, la batide, (risadas) isso é o que faz mais sucesso. Não, eu compro álcool na farmácia mesmo, pingo um limão dentro, (risadas) ponho um pouquinho de açúcar, bato e pronto. É meu bichinho. Écoutes, você notou que eu não perguntei da passagem, meu bichinho? É, e eu, eu notei também você não me falou que o dólar subiu... (risadas). Mas continua tudo na mesma, fica elas por elas, não se toca mais no assunto. Quais são as novidades políticas aí? A grande novidade política qual é? O Jânio tá entrando pra um partido, é meu bichinho?! Que partido? Bem, nem precisa dizer, nem precisa dizer... Tá entrando pro PDS, não é isso? (risadas) Ah, num é pro PDS, não?! E qual é o partido que ele tá entrando? Você não quer que eu volte! (e desliga o telefone, em seguida, com a mesma cara de espanto, olha para a câmera e fala: Amancebou-se com Montoro!).

Partindo do texto acima transcrito, é possível afirmar que, neste quadro de 1981, Sebá parece um pouco menos preocupado com sua volta, contando sua nova estratégia para sobreviver na França: a produção caseira de rapaduras, munguzás e batidas alcoólicas. Com essa informação, podemos deduzir que Sebastião seja cearense, já que o Ceará é maior produtor brasileiro de rapadura e munguzá é um prato bastante popular na região. Contudo, para além das suas dificuldades econômicas pessoais, Sebá segue curioso sobre as novidades políticas do Brasil, assustando-se, por exemplo, com a investida de Jânio Quadros para ingressar no PMDB, partido que Franco Montoro estava filiado – buscando sua candidatura para o governo do Estado de São Paulo, em 1982⁵⁸. Como de costume, Sebá comenta o aumento exponencial do preço do dólar – outra vez impossibilitando a compra de sua passagem de volta ao Brasil –, e volta a indignar-se com a situação econômica de seu país, que constrói obras monumentais de infraestrutura urbana com base em empréstimos do exterior. Ademais, o cômico também se dá a partir da indignação da personagem ao saber que a obra não está em funcionamento, e da

⁵⁸ “Diante da investida do ex-presidente Jânio Quadros para ingressar no PMDB, Montoro fez uma série de pronunciamentos radicalmente contrários a essa manobra, qualificando o ex-presidente de farsante. Chegou mesmo a afirmar que renunciaria à sua candidatura ao governo estadual caso Jânio entrasse para o PMDB. Em 13 de outubro de 1981, a comissão executiva regional do PMDB decidiu considerar inconveniente a filiação de Jânio ao partido e, pouco depois, no dia 20 desse mês, a executiva nacional rejeitou o pedido de ingresso do ex-presidente da República no PMDB” (CPDOC, 2022, s.p.).

aceitação sem indignação ao ser informado a respeito do funcionário do Instituto Nacional de Assistência Médica (INAMPS)⁵⁹ contratado apenas para fazer a fila de atendimento fluir.

Seguindo com as próximas categorias da Análise Televisual, adentramos na descrição da *visualidade* deste quadro de *Sebastião, codinome Pierre*, de 1981. A respeito do cenário, identificamos muitos dos mesmos elementos presentes no primeiro quadro analisado: a poltrona de couro vermelho coberta com colchas e mantos de inverno, a mesinha de madeira posicionada ao lado, com um abajur e um jornal francês apoiado neste, um cinzeiro e o telefone verde (estilo anos 1970). Ao fundo, colado na parede branca, notamos um mapa grande colado, provavelmente da cidade de Paris. O figurino da personagem segue sem modificações, vestindo o mesmo casacão vermelho com o cachecol da mesma cor, na mão direita segura um charuto e na outra o telefone.

Figura 29 - Quadro do programa Viva o Gordo: Sebastião, codinome Pierre (10/12/1981)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

⁵⁹ O Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social, foi uma política pública de saúde criada em 1977 (e durou até 1993) para atender aos trabalhadores que contribuíam com a previdência social (ARQUIVO NACIONAL, 2022).

Figura 30 - Quadro do programa Viva o Gordo: Sebastião, codinome Pierre, em close-up (10/12/1981)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Com relação à *edição* do quadro, a análise do processo de filmagem da obra audiovisual permitiu a constatação de uma longa e variada contagem de planos e posições de câmera. Com vinte planos, o quadro se inicia com um enquadramento de plano médio em ângulo normal e $\frac{3}{4}$, e depois vai fechando em *zoom* até alcançar um *close-up*. Os planos seguintes variam entre *close-ups* em ângulo normal e $\frac{3}{4}$ e primeiríssimos planos – com duração um pouco maior que os outros – em ângulo normal e frontal; vez ou outra notamos o emprego de um plano médio, enfatizando posicionamento e movimentação da personagem.

Os *elementos sonoros*, uma vez mais, são apenas aqueles provenientes da trilha de risadas. No caso da *vinheta e abertura do programa*, a análise não foi possível, tendo em vista que, como este quadro foi enviado pela Globo Universidade, não contamos com o programa em sua íntegra, o que impossibilita uma análise de sua abertura.

Por último, a categoria da dramatização tampouco apresenta muitas diferenças para com as anteriores, visto que estamos lidando com a mesma personagem. Ao conversar com Madalena, se apresenta como “*Sebastião, codinome Pierre, seu marido*”. Contudo, desta vez Sebá menciona um pouco mais detalhadamente a respeito de seus problemas e condições como exilado político brasileiro morando na França, principalmente em torno das dificuldades econômicas que vem passando. Uma vez mais somos levados a deduzir a origem social da personagem, levando em consideração o fato de que não consegue comprar a passagem de volta ao Brasil e precisa viver fazendo “bicos” para sobreviver durante o exílio. Além disso, não teriam muitos outros elementos que indicassem sua classe social, a não ser pelo anel que vez ou outra utiliza e os charutos que sempre aparece

fumando. Outra característica marcante de Sebá pode ser inferida pelo fato de ele ser um exilado político da ditadura civil-militar brasileira e, talvez por isso, esteja sempre vestido de vermelho, como uma espécie de alusão às esquerdas políticas. Ademais, menciona que, apesar de “muambeiro”, ele se define como um “muambeiro consciente e politizado”, sempre buscando informações e notícias a respeito dos acontecimentos da vida política de seu país, mas sempre se decepcionando e se indignando com o que está acontecendo.

4.9. *Viva o Gordo*: alguns outros quadros

Com a análise do material coletado e disponível no DVD *Viva o Gordo* (2009) foi possível encontrar alguns outros quadros que abordam questões políticas do contexto de transição e da recente ditadura civil-militar. Dessa forma, como é de interesse desta pesquisa, selecionamos esses quadros para descrevê-los de maneira breve, inserindo-os na categoria de piadas políticas que giram em torno das questões contextuais do período ou que tocam em temas que concernem às questões da ditadura.

O primeiro quadro selecionado é de 1982 e apresenta um diálogo entre dois papagaios, um mais novo e outro mais idoso – interpretado por Jô Soares. Na conversa, o papagaio com mais idade conta ao mais novo como, antigamente, houve um período em que não se podia falar livremente, em que os papagaios foram silenciados. Além disso, o papagaio mais velho também menciona a figura de Luís Inácio Lula da Silva⁶⁰, dando a entender que este era alvo constante dos policiais e militares nas manifestações e comícios do período. Segue o diálogo:

- *Eu sou do tempo em que papagaio ainda falava...* (suspira o papagaio mais velho)
- *Mas papagaio sempre falou, bicho!* (contesta o papagaio mais novo)
- *Não... houve um período de quinze anos que o papagaio não podia falar não, me amarraram até um esparadrapo no bico.*
- *É? Por quê? Que que acontecia?*
- *Se a gente falava, ia pra gaiola!*
- (...)
- *Vou num comício* (informa o papagaio mais novo)
- *Quando gritarem: ‘Viva o Lula’, sai correndo!*

⁶⁰ Vale lembrar que em 1982 ocorreram as primeiras eleições sem a vigência do sistema de bipartidarismo, permitindo a participação de novos partidos, como o Partido dos Trabalhadores (PT), que lançou Lula como candidato ao governo do Estado de São Paulo.

O segundo quadro do DVD selecionado é do ano de 1985 e acaba fazendo uma sátira tanto dos militares – e suas dificuldades de adaptação ao novo contexto democrático que vinha se constituindo – como do processo de transição, brincando com o fato de que “nem tudo mudou”. Neste quadro, o general gaúcho (interpretado por Jô Soares) amigo do presidente militar João Baptista Figueiredo entrou em coma no dia da posse do colega e ficou adormecido durante seis anos. Quando acorda, o país está mudado e o general, ainda no hospital, começa a fazer perguntas aos médicos e enfermeiras que o atendem, buscando se informar do que anda acontecendo no país. Contudo, ao receber as notícias do fim da ditadura militar e início de um processo de transição, indigna-se gritando seu bordão: “me tira o tubo!” – já que acabou de despertar do coma e está na cama do hospital todo “entubado”. Durante a conversa com o médico, o general pergunta:

- *E quem é o presidente agora?*
- *O presidente é o Sarney.* (responde o médico)
- *Sarney? Quem é esse general que eu não conheço?*
- *O presidente agora é civil.*
- *Eles botaram um civil na presidência? Me tira o tubo!*
- (...)
- *E quem é o homem encarregado da economia?*
- *É o Dornelles.* (responde o médico)
- *Ah, então não mudou tudo! Me deixa o tubo!*

Interessante como o militar, após indignar-se com as informações a respeito do novo governo civil, parece ficar um pouco mais tranquilo ao saber que o encarregado de cuidar das questões econômicas do país segue sendo o mesmo indicado pelo general João Figueiredo. Em 1979, Francisco Dornelles assumiu a chefia da Secretaria da Receita Federal e, com a eleição de Tancredo Neves pelo Colégio Eleitoral, se tornou Ministro da Fazenda⁶¹, seguindo com muitas das políticas econômicas implementadas durante o governo militar.

⁶¹ Espiando, rapidamente, os bastidores da vida política brasileira, parece interessante mencionar que o pai de Dornelles, ao terminar seus estudos no Colégio Militar, causou-se com a irmã de Tancredo Neves. E quando se tornou ministro durante o governo do tio, buscou promover uma aproximação entre Tancredo e Golbery do Couto e Silva – um dos organizadores da candidatura perdida de Paulo Maluf (CPDOC, 2022).

Figura 31 - Quadro do programa Viva o Gordo: Me Tira o Tubo! (1985)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Passando para o terceiro quadro do DVD *Viva o Gordo* (2009) selecionado para esta descrição, nos deparamos, uma vez mais, com a personagem do papagaio. Com isso, cabe indagarmos a respeito da utilização deste animal – conhecido pelo senso comum pela sua facilidade de imitar a voz humana – em quadros que tratam de questões da vida política brasileira. Tanto neste próximo quadro, como no anterior, em que há um diálogo entre dois papagaios e no quadro do General Gutierrez, descrito anteriormente, os papagaios aparecem como figuras que falam, comentam e criticam a respeito do contexto, do passado e do presente. No quadro do general, Gutierrez se dirige ao papagaio como se ele fosse um militante de esquerda, ameaçando-o e chamando-o de comunista, quase como se estivesse em uma sessão de tortura, interrogando-o. No caso do quadro acima mencionado, o papagaio interpretado por Jô conta que, por muitos anos, ele não pôde falar, chegando até a ser amordaçado. E neste quadro de 1986 os papagaios e o espantalho retomam outras questões que costumam pertencer às pautas da esquerda, como a reforma agrária, a constituinte, as eleições e uma preocupação com que os algozes da ditadura não voltem ao poder, “nunca mais” – em referência ao título do informe argentino *Nunca Más* entregue ao presidente Raul Alfonsín, em 1984. Essa discussão ocorre entre dois papagaios e um espantalho (interpretado por Jô Soares):

– *Esse problema da alimentação vai ser resolvido com a reforma agrária!* (afirma o papagaio 1).

– *Reforma agrária? Deixa eu crocitar...* (responde o papagaio 2, rindo).

– *Olha aqui, quem não é alienado sou eu. Eu também tô torcendo pra ver essa tal de reforma agrária, pra ver se a situação melhora, aí tem plantação, precisa de mais emprego pra espantalho; até o sindicato dos espantalhos vai poder pedir aumento de salário.* (o espantalho afirma, entrando na discussão)

- *Deixa de ser pessimista de esquerda. Tem muita coisa que vai mudar. Porque a Constituinte vem aí, nós vamos ter eleições* (papagaio 1).
- *É verdade. Mas acontece que eu tenho olhado uns candidatos que são muito mais espantelhos que eu!* (espantalho)
- *Nós sabemos camarada espantalho, mas é que esses: Nunca Mais!* (papagaio 2)
- *E palavra de corvo, não volta atrás!* (espantalho)

Outro quadro do DVD *Viva o Gordo* (2009) que toca em temas como estes mencionados pelos papagaios, ou seja, que aborda questões sobre como lidar com o recente passado ditatorial – com os torturadores, com as mortes e a censura – é o do militar convocado para identificar esqueletos. Este quadro de 1985 não deixa de denunciar os assassinatos ocorridos durante o período militar, mostrando o ponto de vista dos militares a respeito dessas questões por meio do bordão: “revanchismo não!”. De início, ao entrar na delegacia, todo disfarçado e procurando não chamar a atenção, a personagem de Jô Soares, o militar torturador encontra o militante torturado. O conteúdo da conversa gira em torno do reencontro dos dois em um Brasil democrático, a felicidade do militante e a raiva e decepção do militar se polarizam – apresentando a ideia de que ambas as figuras foram nocivas ao país nos anos ditatoriais, ideia que ficou conhecida como teoria dos dois demônios⁶². Segue o diálogo apresentado:

- *Já sei: veio do Chile, para passar o ano novo na Nova República, hein?!* (fala o militante ao encontrar o general na delegacia)
- *Não, não, não... Me chamaram aqui e eu tô indo pra passar o ano novo no Chile. Entendeu? Tive que vir à força...* (responde o militar)
- *E por que aqui na delegacia?*
- *Porque o delegado me chamou para identificar esses esqueletos... Agora vê se é possível... Olha, olha só...* (responde o militar apontando para os esqueletos)
- *Todos?*
- *Todos! Todos, todos... Eu aqui, identificando esqueleto. Pode uma coisa dessa? Né, pois é...*
- *Bom, é que seu nome consta no inquérito, você tem que vir mesmo, né?!* (afirma o militante)
- *Revanchismo não! Tá ouvindo? Revanchismo não!*
- *Que revanchismo? A lei é pra todo mundo!*
- *Ah, você acha isso? Mas eu não sou todo mundo, entendeu? Eu não sou todo mundo! Você ainda fala que o país é livre...*
- *Claro que é livre! Mas claro que é livre!*
- *Eu quero é ir pra um país livre mesmo!*
- *Mas então, é esse país que você tá procurando é o nosso, que aqui agora o povo respira liberdade!*
- *Ah, você acha isso?*
- *Claro que acho! Você agora pode andar livremente pela rua, eu posso olhar livremente para o céu, ver o nosso sol, o nosso sol, tão lindo, tão redondo...*

⁶² Termo cunhado primeiramente pela Argentina durante o processo de transição, a ideia dos dois demônios representa uma visão hegemônica do período que interpretava a ditadura a partir da “teoria dos dois demônios”, entendendo-a como uma guerra suja em que existiram dois lados: militares e militantes da esquerda (ABRÃO, 2021).

- *É, há pouco tempo cê não via ele tão redondo, cê lembra? Cê via ele mais assim ó, numa outra forma...*
- *Realmente, realmente... Foram vinte anos da mais completa escuridão!!* (grita um militante político)
- *Ah, mas tá descuidando, cê não pode esquecer que cê tinha muita luz, você lembra?*
- *Eu?*
- *Luz no olho. Cê lembra que cê dizia: ‘tira! Apaga essa luz, apaga! Eu já contei tudo! Já entreguei todo mundo! Já dei a lista!’, né? Pronto, pronto...*
- *Não contei nada, não! Não tem lista nenhuma, não!*
- *Eu não queimo, eu não queimo arquivo não... Tá tudo guardado, tá tudo lá em casa... viu?! A mamãe que ligava e dizia assim: ‘dá pelo menos um óculos pro Guito, que ele tem uns olhinhos tão sensíveis...*
- *Não, não, não tem nada de óculos...*
- *Esse, o meu, esse óculo aqui! O meu, cansou de usar esses óculos... (e o militar tira um dos óculos que estava usando)*
- *Felizmente essa novela já acabou!*
- *É, mas cuidado porque a seguir: cenas do próximo capítulo!! As coisas estão mudando...*
- *A seguir vem aí: a Constituinte!*
- *É... A Constituinte vem, e eu ó, eu vou! (afirma o militar)*
- *Ué, por quê? Que que você tem contra a Constituição?*
- *Ah, você acha normal então um presidente obedecer um livrinho?*
- *Claro, o presidente tem que obedecer o livrinho, sim!*
- *Ah, você, você acha que o livrinho manda no presidente?*
- *Manda sim, senhor!*
- *O livrinho tem tanque?*
- *Não.*
- *O livrinho tem canhão?*
- *Não.*
- *O livrinho tem metralhadora?*
- *Não.*
- *O livrinho tem granada?*
- *Não, não.*
- *O livrinho tem bazuca?*
- *Não.*
- *E manda?*
- *Manda!*
- *Revanchismo não!*
- *Que revanchismo, o quê?!*
- *Ah, isso é coisa de PCBão mesmo, coisa de PCBão... PCBão... Foição e martelão...É, tá vendo... Você sabe que a China tá fora, isso eu já te falei...A China já não quer mais saber disso... A China já tá afim é de um belo automóvel americano... Até, olha, refrigerante americano, tem anúncio pintado na Muralha da China!*
- *Revanchismo não, hein! Revanchismo, não! (indigna-se o militante)*
- *Você sabe o que andam dizendo por aí? Que eu, não é qualquer pessoa não, eu talvez tenha que pagar imposto de renda integral?*
- *Sei... (responde o militante sorrindo)*
- *E você acha que as coisas tão melhorando?*
- *Não sou eu que acho, não. Quem acha é o povo! É o povo que está dizendo!*

A partir da análise do material coletado, pode-se afirmar que essa foi a primeira vez que um partido de esquerda tão tradicional, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), foi mencionado. Algo que, muito provavelmente, se relaciona com a reconquista da legalidade do partido, perdida em 1947.

Figura 32 - Quadro do programa Viva o Gordo: Revanchismo não! (1985)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Por fim, o último quadro selecionado para descrição acaba misturando tanto questões políticas do contexto de transição, como fazendo chistes que reforçam certos estereótipos e estigmas em torno da população indígena. Neste quadro de 1983, a personagem interpretada por Jô usa uma túnica, penas na cabeça e o rosto pintado de marrom. Tal personagem trata-se de uma referência ao líder indígena e político brasileiro Mário Juruna (1943-2002). Juruna foi o primeiro deputado federal de origem indígena; eleito pelo Partido Democrático Trabalhista em 1983, sempre esteve à frente da luta pela demarcação das terras pertencentes a seu povo. No quadro em questão, a paródia do deputado, interpretada por Jô Soares, não deixa de denunciar – em alto e bom som no microfone do Congresso – que uma construtora que está tomando espaço de suas terras e, ao final, afirma: “índio nunca teve progresso e nunca ficou devendo dólares...”. Alguns parlamentares protestam contra a fala do indígena que aponta dizendo a um dos senhores engravatados do Congresso: “O Dr. Marisinho é contra eleição direta, hein!”.

Figura 33 - Quadro do programa Viva o Gordo: Indígena, em close-up (1983)



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

Figura 34 - Quadro do programa Viva o Gordo: Indígena



FONTE: DVD Viva o Gordo (2009)

4.10. Documentos da censura: *Viva o Gordo*

Ao investigar no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN – principal banco de dados do arquivo) pelos processos censórios relativos ao programa de *Viva o Gordo* encontramos dois registros, mas apenas um arquivo digital disponível pelo sistema.

O material achado diz respeito a um documento do Serviço Nacional de Informações (SNI) – Agência Central – e se trata de um pedido de busca, número 259 de 01/11/1978. De acordo com este informe do SNI, o assunto do documento refere-se a: “Interferência na Rede Globo de Televisão em Uberlândia – Minas Gerais”. O informe descrito pela Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG) expõe que no dia 20/10/1978 a televisão saiu do ar e, de repente, surgiu um fundo vermelho com letras brancas em que se podia ler: “Abaixo o regime!”. Em seguida, após a descrição do acontecimento, o documento pede para que se confirme a veracidade das ocorrências. A resposta de tal confirmação aparece, então, em documento anexado por parte do Centro de Informações do Exército (CIE), descrevendo o que foi constatado: “No programa gerado pela TV Globo/Rio e retransmitido pela TV Triângulo/Uberlândia, a frase realmente anunciada foi: ‘Jô Soares, Viva o Gordo e Abaixo o Regime’”. Vale lembrar que o título “Viva o

Gordo e Abaixo o Regime” refere-se ao espetáculo de humor de Jô Soares, o qual estreou justamente no ano de 1978. Ao fim, o documento do CIE ainda esclarece: “Exceto no caso de Jô Soares, que comumente faz uso de frases de dupla interpretação, não houve, por parte da emissora acima citada, qualquer intenção de contestação ao Regime”. Isto é, neste caso, a Rede Globo de Televisão, aos olhos do Exército, não buscou posicionar-se contrária à ditadura civil-militar que imperava em 1978; contudo, o mesmo não poderia ser dito a respeito do caso do humorista Jô Soares, pois ele “comumente faz uso de frases de dupla interpretação”.

4.11. *Os Trapalhões*: em panorama

Conforme anteriormente explicitado, a análise do quadro *O Quartel*, do programa *Os Trapalhões*, também buscou seguir o trajeto da Análise Televisual (AT), mas com algumas adaptações, aplicando um olhar “*panorâmico*” para a abordagem desta obra. Segundo o trabalho de Caroline Gomes Leme (2011), a utilização de um olhar panorâmico pode auxiliar na captação de uma visão geral sobre a obra.

A respeito do material coletado, parece relevante esclarecer que não foi possível adquirir o DVD deste programa, portanto, contamos apenas com o que foi enviado pela Globo Universidade. Em decorrência disso, não foi possível realizar nenhuma análise do programa em sua íntegra, pois a emissora somente autoriza o envio de trechos; sendo este mais um motivo para escolha por uma análise panorâmica da obra. Ao todo, foram enviados cinco quadros do programa *Os Trapalhões*, cada um com cerca de doze minutos – ou seja, com duração relativamente maior que os anteriores. Além dessa impossibilidade de análise completa do programa, este produto audiovisual também apresentou outras diferenças para com os anteriores, como a maior quantidade de personagens em cena e uma dinâmica de atuação voltada para ação, seguindo uma tradição circense do humor – menos preocupada com os diálogos e conteúdo das falas, como era o caso dos anteriores. Porém, cabe ressaltar que características se mostrarão mais evidentes durante a descrição analítica, e aqui estamos apenas explicitando o porquê dessa escolha por um olhar panorâmico sobre o programa televisivo *Os Trapalhões*.

Tratando-se de um dos campeões de audiência da televisão brasileira, *Os Trapalhões* tornou-se o programa exibido durante mais tempo seguido nas telinhas. Na

Rede Globo, o programa passou entre março de 1977 e agosto de 1995, indo ao ar todos os domingos às sete da noite⁶³, antes do Fantástico. Com a grade televisiva enviada pela Globo Universidade, foi possível atentar ao “fluxo planejado” da emissora em horário nobre, como é o caso de domingo à noite. Dessa forma, percebeu-se como a temática dos esportes – em destaque o futebol – e de programas que se aproximam do gênero da ação, aparecem em horários próximos ao programa dos Trapalhões. Observemos, então, os três horários anteriores ao programa de humor: às 15h55 exibe-se *Profissão: perigo*, uma série de ação norte-americana conhecida pela sua personagem principal McGyver; em seguida, os dois próximos horários são destinados à Copa União, ou seja, ao Campeonato Brasileiro de Futebol. Após o programa dos Trapalhões, com duração de sessenta minutos, são transmitidos: *Fantástico, o show da vida*, programa de reportagens especiais em formato documental que existe desde 1973; *Esporte espetacular*, em formato de revista eletrônica semanal de esportes; e *Domingo maior*, programa que apresenta filmes de grande bilheteria.

Figura 35 - Grade televisiva Rede Globo, domingo, 22/11/1987

DIA 22/11/87	
07.00	- SANTA MISSA EM SEU LAR
07.55	- GLOBO RURAL
09.00	- SOM BRASIL
10.05	- A PALAVRA É SUA
10.40	- CANÇÃO PARA TODAS AS CRIANÇAS
11.50	- DISNEYLÂNDIA - <u>MICKEY E DONALD</u>
12.20	- OS CAÇA-FANTASMAS - <u>QUEM CANTA OS MALES ESPANTA</u>
12.50	- THUNDERCATS - <u>O GUERREIRO FANTASMA</u>
13.20	- COMANDOS EM AÇÃO - <u>A BATALHA PELO TREM DE OURO</u>
13.55	- TRANSFORMERS - <u>CONTAGEM PARA A DESTRUIÇÃO</u>
14.25	- O PEQUENO MESTRE - <u>TRAMA NOS BASTIDORES</u>
14.55	- LINHA DURA - <u>RUMO A CALIFÓRNIA</u>
15.55	- PROFISSÃO: PERIGO - <u>PRISIONEIRO DA CONSCIÊNCIA</u>
16.50	- SORTEIO DA COPA UNIÃO
17.00	- COPA UNIÃO
18.50	- OS TRAPALHÕES
20.00	- FANTÁSTICO, O SHOW DA VIDA
22.05	- ESPORTE ESPETACULAR
23.05	- DOMINGO MAIOR. FILME: <u>DESAFIANDO O ASSASSINO</u>

⁶³ Pela redação de *Os Trapalhões* passaram: Augusto César Vanucci, Carlos Alberto de Nóbrega, Adriano Stuart e Mario Wilson. Na direção estiveram: também Augusto César Vanucci, Adriano Stuart, Oswaldo Loureiro, Gracindo Jr., Paulo Araújo, Walter Lacet, Wilton Franco, José Lavigne, Fernando Gueiros, Maurício Sherman, Paulo Aragão Neto.

Após conhecermos um pouco melhor o fluxo da programação da Rede Globo de Televisão aos domingos, no horário de final da tarde e início da noite – momento em que boa parte da população brasileira se encontra em suas casas, descansando antes do início de mais uma dura semana de trabalho – retomamos a trajetória do programa em questão. A origem d’*Os Trapalhões* remonta ao ano de 1966, quando passava na TV Excelsior um programa humorístico com quatro artistas, entre eles Renato Aragão – comediante cearense que mais tarde ficaria conhecido como Didi. Em 1970, além de mudar de nome, seu programa *Os Insociáveis* passa à TV Record, trocando, também, quase todos os integrantes do grupo, agora composto por: Antônio Renato Aragão (Didi), Manfred Sant’Ana (Dedé) e Bernardes Gomes (Mussum). Este último era músico e integrava o grupo *Os Originais do Samba*. Mussum⁶⁴, que já tinha alguma experiência na televisão, foi convidado por Renato Aragão porque, após assistir uma apresentação de *Os Originais do Samba* no programa de Chico Anysio, decidiu convidá-lo para sua equipe (GLOBO, 2021). Ainda na década de 1970, o grupo se transfere para a TV Tupi, retomando seu nome inicial e, finalmente, incorporando seu quarto integrante: Mauro Faccio Gonçalves (Zacarias).

Em 1977, o grupo é convidado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (o vice-presidente de operações da emissora, conhecido como Boni) para se juntar à Rede Globo. De início, Renato Aragão teve dúvidas, pois não sabia qual seria o nível de liberdade do programa – tendo em vista o famoso “padrão Globo de qualidade”. Mas, após uma lista de exigências, *Os Trapalhões* passam a ser exibidos no canal (GLOBO, 2021). De acordo com o depoimento de Renato Aragão ao site Memória Globo (2021, grifo nosso), no início foi difícil se ajustar à nova emissora, mas depois “a gente passou a ter *carta branca* para fazer o programa”.

Segundo Gêisa Fernandes D’Oliveira e Waldomiro Vergueiro (2011, p.126), o programa seguia uma fórmula humorística “semelhante a um espetáculo circense, mas bebia também das fontes das chanchadas do cinema brasileiro”. Segundo as palavras do

⁶⁴ Tal apelido Bernardes Gomes ganhou de Grande Otelo, quando encenaram juntos em outro programa de humor, em 1965. *Mussum* é referência ao nome de um peixe preto, sem escamas (GLOBO, 2021).

próprio Renato Aragão, sua fórmula residia na “ingenuidade humorística”, pois: “o que fica para o público é aquele *humor ingênuo*. É mais importante você balançar a bunda e pular uma janela ou fazer uma reverência para um guarda com autoridade do que contar uma piada fantástica para os intelectuais” (GLOBO, 2021). Seguindo com D’Oliveira e Vergueiro (2011), cada personagem buscava gerar algum tipo de identificação com o público brasileiro – cumprindo assim, de alguma maneira, com o projeto político dos militares de integração nacional: Didi representava o migrante nordestino que vai ao Sudeste por uma vida nova; Dedé seria o vaidoso malandro carioca; Zacarias apelava para uma inocência infantil e Mussum, também carioca, “personificava a comunidade negra da qual pertence” (D’OLIVEIRA; VERGUEIRO, 2011, p.126). O último, portanto, incorpora um tipo “preguiçoso e beberrão”, tipo que “também habitava a literatura do século XIX” (D’OLIVEIRA; VERGUEIRO, 2011, p.130). Dessa maneira, o programa acabava reforçando uma ideia falsa, construída historicamente em torno de uma imagem depreciativa do indivíduo negro. Segundo D’Oliveira e Vergueiro (2011, p.130), o personagem de Mussum operava “uma série de clichês depreciativos sobre o negro brasileiro em geral (a iletralidade, o desleixo no vestir, o alcoolismo)”.

Seguindo com a intenção da pesquisa, o quadro escolhido para análise é um dos poucos fixos do programa que aborda questões relacionadas à recente ditadura militar. No caso, o *Quartel dos Trapalhões* busca incutir o riso a partir da ridicularização do Exército e da vida militar brasileira. Lançado apenas em 1987, o quadro do *Quartel* ocupa, praticamente, um quarto do programa de Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, incluindo novas personagens com papel de destaque, como: o Sargento Pincel (interpretado por Edward Guilherme Nunes da Silva) e o Cabo 7 (interpretado por Augusto Temístocles da Silva Costa, mais conhecido como Tião Macalé).

De acordo com D’Oliveira e Vergueiro (2011), o Quartel do Trapalhões buscava gerar dois tipos de situações: comédias de enganos ou de referência sexual (em sua maioria objetificando o corpo feminino). No *Quartel*, os soldados eram obrigados a cumprir as ordens do Sargento Pincel, quem sempre caía nas pegadinhas de Didi: “Se deve considerar que, nesse período, o país estava vivendo em uma ditadura militar que caminhava para uma abertura política [...] já não se tratava mais, nesse momento, de tornar os militares simpáticos à população” (D’OLIVEIRA; VERGUEIRO, 2011, p.127). Com isso, uma vez mais nos deparamos com as ambiguidades e contradições da

transição brasileira. Senão, vejamos: ao mesmo tempo em que *Os Trapalhões* caçoavam da instituição do Exército, seu humor não deixava de ridicularizar certos segmentos sociais historicamente oprimidos em nosso país.

4.12. Conhecendo *Os Trapalhões*: brevíssimos perfis e trajetórias

Conforme já mencionado, o programa era composto por quatro personagens-tipo de diferentes regiões do país, cada um com sua característica específica. De acordo com André Carrico (2020, p.22), a estratégia cômica de personagens-tipo aparece já nos textos de Henri Bergson a respeito do riso: “todas as personagens cômicas são tipos. Inversamente, tudo quanto se assemelha a um tipo tem algo de cômico”.

Portanto, buscamos entender um pouco sobre quem é ator por detrás de cada personagem. No caso de Didi – que incorpora o migrante nordestino que se muda para o Sudeste em busca de trabalho, nos deparamos com o ator Antônio Renato Aragão. Nascido na cidade de Sobral, no Ceará, em 1935, Renato Aragão (nome artístico) era filho do escritor Paulo Ximenes Aragão e da professora Dinorá Lins (FRAZÃO, 2022). Com vinte e seis anos se formou na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará, mas como já estava envolvido em alguns programas de humor, mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1964, buscando aprofundar seus estudos sobre direção televisiva. Seguindo uma linha do humor inspirada no comediante Oscarito⁶⁵, em 1966 Renato Aragão começou a trabalhar como humorista na Televisão Tupi e desde então nunca mais deixou as telinhas.

A personagem de Mussum, interpretada por Antônio Carlos Bernardes Gomes (1941-1994), apresenta essa imagem do carioca da festa, que gosta de uma cachaça. De certo modo, ao observar sua trajetória de vida, foi interessante perceber como sua figura foi estereotipada, misturando os clichês e pressuposições a respeito da trajetória de um jovem negro periférico e sambista da cidade do Rio de Janeiro com a construção da personagem de *Os Trapalhões*. Segundo o próprio Renato Aragão, em depoimento para o documentário *Mussum: um filme cacildis* (Susanna Lira, 2018): “O Mussum era

⁶⁵ Filho de artistas circenses, nasceu na Espanha em 1906. Com dois anos de idade, veio com sua família para o Rio de Janeiro trabalhar no Circo Spinelli. Desde então trabalhou em diversos circos pelo Brasil, sempre acompanhando seus pais. Com o tempo, passou a trabalhar também como ator de teatro, no cinema (chegando a contracenar com figuras como Carmen Miranda) e na televisão, ficando conhecido por sua dupla com Grande Otelo (FUNARTE, 2022).

engraçado dentro e fora porque ele era aquilo. O Mussum veio pronto, ele veio Mussum; ele não precisava de escola, ele não precisava de aprender nada, chegava na televisão era a mesma coisa. É diferente da gente”. Interessante apontar essa diferenciação traçada por Aragão, separando a imagem dele como artista branco da de um artista negro, reforçando estereótipos a respeito da população negra e sua maior proximidade com as produções artísticas. Ainda de acordo com o documentário acima citado, Antônio Carlos Bernardes Gomes nasceu em 1941, no Morro da Cachoeirinha, no Rio de Janeiro. Sua mãe trabalhou como empregada doméstica e teve de cuidar sozinha dos filhos. Quando chegou a idade, Antônio tronou-se militar (cabo), mas sem deixar de participar da banda da Escola de Samba da Mangueira, na qual se juntou com outros amigos para criar o grupo *Os sete modernos do samba*. Com esse grupo chegou até a se apresentar no México, com turnês e participações em programas televisivos; foi assim que conheceu Grande Otelo⁶⁶, em um programa de música popular em que o célebre ator brasileiro vivia tendo que chamar a atenção de Antônio, apelidando-o de Mussum. Quando o grupo se desfez, Mussum passou a integrar *Os Originais do Samba*, fazendo inúmeras participações na televisão até que, em uma delas, conheceu Didi.

O terceiro trapalhão do grupo, Dedé – a personagem que incorpora o malandro e vaidoso carioca, era interpretado por Manfred Sant’Anna. Nascido em 1936, seus pais eram artistas e organizavam um circo itinerante; contudo, quando os filhos começaram a crescer, decidiram por se fixar em São Paulo para que as crianças pudessem estudar (MEMÓRIA GLOBO, 2022). Sendo assim, Manfred passou a estudar pelas manhãs e trabalhar às tardes e às noites. Durante esse período, chegou a trabalhar como verdureiro, mecânico, engraxate e à noite se apresentava no circo com a família. Ainda de acordo com o Memória Globo (2022), o artista fazia sucesso no circo, participando tanto no picadeiro – na barra, trapézio, globo da morte, como ator e palhaço. Sua primeira aparição na televisão se deu por meio da convocação para substituir o palhaço em o Circo de Arrélia e, a partir de então, seguiu com diversas aparições durante os anos 1960 até conhecer Renato Aragão na TV Tupi (MEMÓRIA GLOBO, 2022).

⁶⁶ Sebastião Bernardes de Souza Prata, artisticamente conhecido como Grande Otelo, nasceu em Minas Gerais, em 1915. Depois da morte de seu pai, foi levado pela Companhia de Teatro Mambembe para a cidade de São Paulo, onde passou a estudar e foi adotado por uma família. Seguiu sua carreira em importantes grupos teatrais como a Companhia Negra de Revista, passando depois a atuar também no cinema e na televisão. Faleceu em 1993, deixando seu nome conhecido entre os artistas mais relevantes do século XX.

Por fim, o pequeno e inocente do grupo era Zacarias, interpretado por Mauro Faccio Gonçalves (1934-1990). Nascido em Sete Lagoas, em Minas Gerais, desde pequeno participava de grupos de teatro e de pequenas companhias, mas aos vinte anos mudou-se para Belo Horizonte, decidido que estudaria arquitetura (MEMÓRIA GLOBO, 2022). Para tanto, conseguiu um emprego como bancário, mas não era suficiente para pagar suas contas, passando a trabalhar em programas de rádio e deixando a futura carreira como arquiteto de lado. Durante os anos 1960 participou de diversos programas, estreando na televisão ainda em Belo Horizonte no programa Tribunal de Calouros. Poucos anos depois recebeu uma proposta para trabalhar na TV Excelsior, mudando-se para o Rio de Janeiro. Anos depois, foi contratado pela Record, passando a compor o elenco de *A Praça da Alegria* e *Os Insociáveis*, quando conheceu Didi, Dedé e Mussum. Zacarias foi o último a entrar para o grupo, completando o quarteto de *Os Trapalhões* em 1976.

Por último, tendo-se em vista que o quadro do *Quartel dos Trapalhões* conta com a participação frequente de dois atores coadjuvantes, também adentramos de forma breve em suas trajetórias. O autoritário Sargento Pincel era interpretado por Edward Guilherme Nunes da Silva (ou Roberto Guilherme, nome artístico). Nascido em 1938 em Corumbá, no Mato Grosso do Sul, ainda criança se mudou com a família para a cidade do Rio de Janeiro. Durante a adolescência trabalhou em uma tamancaria e, aos poucos, passou a jogar futebol profissionalmente no time Vasco da Gama. Contudo, aos dezoito anos de idade foi convocado para o serviço militar, permanecendo no Exército até se formar como sargento paraquedista. Nesse período, Roberto Guilherme escreveu uma peça de teatro que passou a ser encenada por seus colegas no Olaria Atlético Clube. Certa vez, um dos atores não conseguiu comparecer à apresentação e Roberto Guilherme assumiu seu papel. Justamente neste dia estava presente um produtor na plateia que, logo após a performance, convidou Roberto para trabalhar na TV Rio. Portanto, de jogador de futebol a militar do Exército, Roberto passou a atuar na televisão e foi assim que, em 1963, contratado pela TV Excelsior, conheceu Renato Aragão (MEMÓRIAS CINEMATOGRAFICAS, 2022).

Além do Sargento, o Cabo 7 também compunha o quadro como coadjuvante de *Os Trapalhões*. Augusto Temístocles da Silva Costa (ou Tião Macalé, conforme seu nome artístico) nasceu em 1925 na cidade de Salvador, na Bahia. O início de seu envolvimento com o meio artístico se deu pelo Teatro Experimental Negro – TEN, no qual trabalhou diretamente com Abdias do Nascimento. Após vasta experiência nos palcos do teatro, Tião se mudou para o Rio de Janeiro, onde começou a trabalhar na televisão a partir de

1943. Trabalhou em filmes e programas televisivos, ficando muito conhecido em seu papel como tocador de gongo no programa *Calouros em Desfile*, de Ary Barroso (MIS, 2022). Somente no final dos anos 1960 que Tião conhece Renato Aragão e passa a fazer parte do elenco de *Os Trapalhões*.

4.13. Em panorama: *O Quartel*

Por fim, a partir desta breve apresentação do programa, passamos à descrição das categorias da Análise Televisual (AT) aplicadas aos quadros de *O Quartel dos Trapalhões* recebidos pela Globo Universidade. Tendo em vista que o material disponível é composto por cinco quadros e nenhum programa em sua íntegra, a adaptação para uma análise panorâmica consistiu em: 1) estrutura do texto, mapear o estilo de narração e o tempo de duração dos quadros; 2) temática, operando um desvendamento da narrativa por etapas, notando os diferentes eixos em que giram as piadas; 3) enunciadores, descrição de quantas pessoas aparecem em cena; 4) visualidade, descrição do cenário e dos figurinos; 5) elementos sonoros, descrição da sonoplastia; 6) edição, percepções gerais de filmagem e presença ou ausência do público; 7) dramatização; percepções gerais de como as personagens buscam provocar certos sentimentos.

Como já mencionado, o material audiovisual enviado pela Globo Universidade consistiu em cinco quadros de *O Quartel dos Trapalhões*, sendo três destes do ano de 1987 e os outros dois de 1988. O primeiro quadro analisado data de 19/07/1987 e conta com uma *estrutura do texto* em diálogos e com doze minutos e meio de duração. A *temática* permitiu o desvendamento da narrativa por eixos, desmembrando a linearidade da narrativa para entender os diferentes núcleos dos chistes do quadro. Dessa forma, o primeiro eixo gira em torno do Cabo 7, que é jogado para fora do Quartel quando o Sargento Pincel solicita que a tropa realize uma limpeza no pátio para receber a visita do Comandante. O segundo eixo deste quadro é quando o Sargento Pincel decide interrogar a tropa, verificando se os seus conhecimentos sobre História estão aptos para receber a visita do Comandante. Ao interrogá-los a respeito das expedições de Cristóvão Colombo e das aventuras amorosas de Dom Pedro, Sargento Pincel vai perdendo a paciência com os soldados que não sabem responder suas perguntas, até o momento em que Didi chega a dar um tapa na cabeça do Sargento; o Cabo 7 não consegue segurar o riso e acaba sendo derrubado ao chão por Pincel. Por último, interroga-se Didi a respeito de Pero Vaz de Caminha e, sem muita dificuldade, o soldado responde: “foi um bravo português que

chegou aqui no Brasil e falou: aqui é uma terra que tudo que plantando dá”, e finalmente uma das perguntas é respondida de forma correta. Contudo, Didi não perde a oportunidade de fazer um chiste com o nome “Caminha”, irritando o Sargento que, então, decide por deixá-lo de castigo, vinte e quatro horas de prontidão:

- *Pode pegar sua arma e prontidão.*
- *Tá... pegar o quê? Pegar o quê?* (Didi parece não entender bem)
- *Pega sua arma...*
- *Onde é que tá sua mulher?*
- *Minha mulher? Pra quê?*
- *Cê não disse pegar um canhão? Uma arma?*
- *Eu te mato, hein! Eu te mato, hein!*

Com o fim desse segundo eixo – o qual termina com esse chiste bastante depreciativo a respeito das mulheres, passamos para o terceiro e último eixo do quadro. Após essa fala de Didi, o Cabo 7 – que é chamado pelo resto do pelotão de “puxa saco” – sugere ao Sargento que castigue o soldado colocando-o dentro de um saco. O Sargento acha essa uma ótima ideia e ele e o Cabo 7 deixam Didi dentro do saco enquanto eles vão engraxar seus coturnos para receber o Comandante. Entretanto, a tão esperada figura de autoridade chega ao Quartel justamente nesse momento, encontrando apenas os soldados no pátio. Nesse momento, Dedé, Mussum e Zacarias contam ao Comandante que o Sargento “está louco” e o convencem a entrar no saco e se esconder para mostrar-lhe o estado psicológico alterado de Pincel. Nesse meio tempo, Didi troca de lugar com o Comandante e se esconde, o Sargento Pincel retorna e é informado de que Didi está espalhando por aí que ele é um “porco gordo”. Irado com essa informação, o Sargento começa a bater no saco – onde antes encontrava-se Didi – até que Didi sai de seu esconderijo e começa a bater no saco com uma árvore removida do cenário. Ao perceber que Didi não está dentro do saco e sim o Comandante, Pincel se desespera e o quadro termina com um close da câmera em sua expressão de assombro.

A respeito dos *enunciadores* presentes neste quadro, podemos listar as personagens que participam da narrativa: o Comandante, o Cabo 7, o Sargento Pincel e os soldados Zacarias, Didi, Dedé e Mussum. Estas, portanto, são as personagens que participam ativamente da narrativa, com falas e ações, mas também não podemos deixar de notar a presença de um figurante, ao fundo, vestido de guarda do Quartel. No que tange à *visualidade* do quadro, notou-se que o cenário parece estar montado em cima de um palco e que as personagens entram e saem de cena pelas laterais – pelas coxias. Com fundo branco e piso verde, o pelotão atua durante todo o quadro dentro do quartel, o qual é

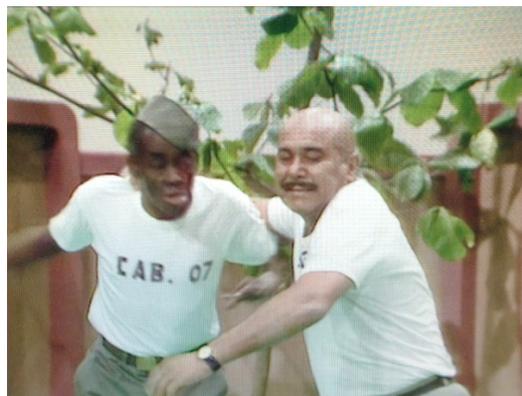
formado por um muro laranja (cor de tijolo) com vermelho; no centro e ao fundo reparamos um portão com grades vermelhas e uma guarita onde fica um guarda armado (figurante). Em ambas as laterais e à frente do portão posicionam-se bancos de cimento e duas árvores. Observando o figurino, percebeu-se como o pelotão, o Sargento e o Cabo 7 vestem-se da mesma maneira: calçando coturno verde escuro, calça verde militar com cinto e camiseta branca – com identificação do número no caso do pelotão; com função e número, no caso do Cabo; e função e nome, no caso do Sargento – por dentro da calça. Já no caso do Comandante, seu uniforme militar é muito mais formal, vestindo um terno verde escuro, com camisa branca, gravata e um quepe militar. O figurante usa uma calça e uma camisa na cor verde militar, coturno, capacete e está sempre segurando um fuzil.

Figura 36 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (19/07/1987)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Figura 37 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel, Sargento Pincel e Cabo 7 – em close (19/07/1987)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Os *efeitos sonoros* utilizados durante o quadro são similares àqueles utilizados por artistas de circo, já que a sonoplastia auxilia no efeito de comicidade quando, por

exemplo, uma personagem bate na outra ou quando alguém cai no chão, escorrega etc. Além disso, também se escutam as risadas do público – que podem ser advindas de um público realmente presente ou de uma trilha de risadas, como já mencionamos. Ao atentarmos para edição do quadro, temos a impressão de que o programa foi gravado em um palco de auditório com a presença de um público (isso pois, em alguns quadros, como veremos adiante, a câmera mostra a plateia presente) e posterior edição de vídeo para lançamento da obra televisiva no canal da Globo.

Por fim, a análise da *dramatização* do quadro foi dividida entre as personagens atentando para como estas buscam promover certas sensações. No geral, as personagens são apresentadas tanto por meio da identificação em suas camisetas, como pelo chamado do Sargento, quem ocupa o posto mais alto da hierarquia desse pelotão, abaixo apenas do Comandante. A figura do Sargento é alvo das “pegadinhas” e “peripécias” dos soldados, comumente liderados por Didi – o nº 49. Notamos, portanto, como se, por um lado, o pelotão pregasse peças atrevido-se a confrontar a hierarquia militar, por outro, o Sargento Pincel parece ser a única personagem que demonstra algum tipo de conhecimento escolar formal. De certo modo, é quase como se ele ocupasse a posição de um professor impaciente e agressivo que é alvo de chacota por parte da turma e sempre acaba caindo nas pegadinhas organizadas por Didi. Além disso, a personagem do Sargento costuma dirigir-se ao pelotão gritando, muitas vezes chamando-os de “imbecis”, entre outros insultos. Nas situações em que perde a paciência, o Sargento entra em um estado de gargalhadas compulsivas, inventa novos castigos ou distribui tapas na nuca dos soldados – e, principalmente, no Cabo. O Cabo 7 é chamado de “puxa saco” e de “aquele que não presta” pelo restante do pelotão. Além disso, é uma personagem com poucas falas, mas que gesticula muito, fazendo diversas caretas. O Cabo vive na sombra do Sargento, tentando agradá-lo quando percebe que pode ganhar algo com isso ou caindo na risada quando o pelotão apronta algo contra o superior – enfezado, o Sargento comumente desconta sua raiva no Cabo, batendo ou gritando com ele. Parece relevante mencionar que Tião Macalé é um dos dois homens negros que compõem o elenco principal de *Os Trapalhões* neste quadro, o segundo é Antônio Carlos Bernardes Gomes, o Mussum – o nº 98. Conhecido por seu modo de falar com “is” no final – “Cristóvão Calombis”, ao em vez de “Cristóvão Colombo”, como brinca no início –, Mussum tampouco tem muitas falas neste quadro, mas parece não demonstrar tanto medo do Sargento como seus colegas. Por outro lado, no caso de Zacarias – o nº 23, com sua voz

nasal e trejeitos infantilizados, a personagem morre de medo do Sargento, mas nem por isso deixa de participar das pegadinhas organizadas pelo resto da trupe. Além de transmitir características de sua ingenuidade, a personagem de Zacarias também provoca a comicidade ao usar uma peruca e uma dentadura com apenas dois dentes. Dedé – o nº 54, por sua vez, assume o papel do conciliador, tentando sempre acalmar o Sargento e ajudar seu amigo Didi a sair das enrascadas em que se mete. Por fim, Didi – o nº 49, como já foi visto, é sempre aquele que coordena as pegadinhas contra o Sargento e que, por esse motivo, acaba recebendo algum castigo por parte do superior. Contudo, a personagem sempre recebe ajuda de seus colegas para se safar das punições que lhe são atribuídas. Percebemos, ao longo do quadro, como Didi muitas vezes sabe responder às perguntas de seu superior, mostrando certo conhecimento educacional formal, mas prefere aproveitar a oportunidade para fazer alguma piada com a situação. Ele ocupa o posto do “espertinho”, aquele que orquestra as pegadinhas e consegue passar a perna no Sargento, fazendo com que o público torça sempre por Didi.

Dando continuidade à abordagem do material audiovisual de *Os Trapalhões* enviado pela Globo Universidade, passamos à análise do quadro: *O Quartel* de 06/09/1987. Observando a *estrutura do texto*, notamos como o estilo da narração segue pautado em diálogos entre as personagens e como o tempo de duração foi de treze minutos e meio. A descrição da temática seguiu a mesma estrutura da anterior, buscando quebrar com a linearidade da obra e analisando os diferentes eixos das piadas elaboradas ao longo do quadro. O primeiro eixo, portanto, resume-se à entrada do pelotão marchando, liderados pelo Sargento, até que Didi – como último da fila, empurra quem está na sua frente, causando um efeito dominó até derrubar o Sargento no chão. O segundo eixo relaciona-se ao novo interrogatório do Sargento Pincel, que decide avaliar o conhecimento do pelotão sobre Geografia. Uma vez mais, ao fazer as perguntas, recebe todas as respostas erradas, já que os soldados e o Cabo se mostram mais preocupados em responder provocando risadas do que com a informação correta. Por exemplo, o Sargento pergunta: “O que é uma milha?”, e o Cabo 7 responde: “É a mulher do milho!”, e assim por diante. O próximo eixo gira em torno da proibição da entrada de mulheres no Quartel imposta pelo Sargento Pincel, pois ele afirma que ficou sabendo como, na sua ausência, os soldados costumam convidar moças para festejar com o pelotão. Todos os soldados negam essa acusação. Contrariado, Mussum afirma: “Sargento, eu quero morrer preto se tiver mulher e não homem aqui dentro”. De repente, aparecem algumas crianças na

entrada do portão do Quartel pedindo para juntar latas e materiais para montar instrumentos de tocar pagode – adentramos no quarto eixo da temática. Em seguida, após o corte na filmagem das crianças juntando as latas e materiais, elas reaparecem agora com figurino de banda e instrumentos na mão, cantando um pagode com letra sobre a importância da escola. Com a música, os soldados, o Sargento e o Cabo dançam e interagem com a plateia presente no auditório, tirando algumas das mulheres sentadas no público para dançar. Quando a música termina, há um corte que retoma a cena das crianças juntando as latas no Quartel, uma delas olha para o Sargento e diz: “Tá vendo, Seu Sargento?”, ele responde: “Ouvi, meu filho...”, e o menino completa: “Se o senhor confiasse aqui nas crianças, muita coisa nesse país ia ser mudada”; o público aplaude. No quinto eixo da narrativa aparece o Comandante com sua filha – uma mulher adulta – e solicita aos soldados que “cuidem” dela, pois ele vai comparecer a uma reunião. Assim que o Comandante sai de cena, os soldados e a moça resolvem brincar de “Hospital”; Mussum decide incorporar a ambulância e levanta a filha do Comandante no colo, Zacarias resolve ser o raio-x e coloca as mãos à frente para tocá-la, nesse mesmo momento Didi afirma ser o esparadrapo e abraça a moça, enquanto Dedé resolve interpretar o médico que irá examiná-la. Contudo, o Sargento retorna de seus afazeres justamente e ao ver a moça no pátio do Quartel grita com os soldados e decide puni-los: “Olha aqui, não achei graça, não gostei, agora vocês vão ver o que é que eu faço com mulher quando tá dentro do quartel!”. E então o Sargento manda a moça se ajoelhar e engraxar sua bota. Ela o faz, os soldados ficam nervosos e tentam avisá-lo de que se trata da filha do Comandante, mas é inútil. Porém, ao mesmo tempo em que o Sargento parece contente em humilhar a moça, o Comandante surge por de trás do Sargento e, ao perceber o que havia feito com a filha de seu superior, entra em colapso, rindo compulsoriamente e levando tapas de Didi. Ao fim, o Comandante – sempre muito sério – pergunta se o Sargento sabe qual será o seu castigo, porém o Cabo 7 se adianta e aproveita a situação para pular nas costas do culpado gritando: “Sargento, nojento! Sargento, nojento!” e o quadro acaba.

Ao se mapear as personagens *enunciadoras*, seguimos com a presença das vozes ativas das seis personagens principais – Didi, Dedé, Zacarias, Mussum, Sargento Pincel e Cabo 7. Entretanto, no quadro acima analisado, também estão presentes as vozes das crianças da banda de pagode que fazem uma participação especial, assim como a do Comandante. Ao se refletir a respeito do papel da filha do Comandante, não parece

possível agrupá-la junto aos anunciadores de voz presente neste quadro, pois sua personagem, além de não ser nomeada e possuir pouquíssimas falas, cumpre uma função como mero “objeto feminino”. Levando essa questão em consideração, adentramos nas características da *visualidade*, apontando para o figurino da filha do Comandante, que usa um vestido de couro preto na altura dos joelhos, calçando sapatos de salto alto, com lenço no cabelo e argolas como brincos. O figurino dos soldados, do Cabo e do Sargento se repetem, assim como o do figurante e do Comandante. Do mesmo modo, o cenário segue mostrando o mesmo pátio do Quartel, montado em cima de um palco, com o chão verde, fundo branco, muros em tom laranja e vermelho, árvores e bancos.

Figura 38 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (06/09/1987)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Figura 38 – Quadro do programa Os Trapalhões: *O Quartel recebe a filha do Comandante* (06/09/1987)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Figura 39 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel, platéia (06/09/1987)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Os *elementos sonoros* deste quadro também se mostraram semelhantes aos do anterior, com técnicas de sonoplastia advindas da tradição circense e com as risadas e palmas do público presente – que parece seguir as indicações de um agitador que sugere quando se deve rir, quando bater palmas etc. Além disso, este quadro também conta com a música apresentada pelas crianças que fazem uma breve participação especial. A respeito da *edição*, desta vez pode-se afirmar com segurança que o quadro foi filmado com a presença do público em auditório, pois a câmera chega a mostrar a plateia, evidenciando a breve interação das personagens com algumas pessoas do público convidadas para entrar em cena. Portanto, foi possível concluir que este programa de *Os Trapalhões* foi gravado em auditório com a presença de público e posteriormente editado para ir ao ar pela emissora Globo – provavelmente, o mesmo procedimento deve ocorrer com os outros quadros analisados.

As percepções em torno da *dramatização* das personagens não se mostraram muito diferentes daquelas descritas pelo quadro anterior, o esquema de rivalidade Sargento e Cabo *versus* os soldados da tropa segue se repetindo, refletido até mesmo nas posições de palco. A figura de autoridade do Sargento gera certa repulsa, como se ele fosse um adulto que vive se estressando com as brincadeiras das crianças – os soldados, até mesmo um dos meninos da banda de pagode convidada, chegam a sugerir que o Sargento precisa: “confiar mais nas crianças para que o Brasil dê certo”. Dessa forma, a autoridade institucional e hierarquizada é questionada e caçoada por meio da figura do Sargento, entretanto, esse questionamento e atrevimento desaparece com a presença do Comandante, que reforça com seriedade a hierarquia da instituição militar. O único soldado que insinua sua vontade de pregar peças também com o Comandante é Didi –

sempre irreverente –, mas nenhum de seus colegas permite que ele cruze esse limite; uma coisa é importunar o Sargento, outra é mexer com o Comandante.

O terceiro quadro de *O Quartel dos Trapalhões*, enviado pela Globo Universidade, é datado de 03/04/1988. A *estrutura do texto* do quadro segue com o mesmo estilo de narração, com a marcação de diálogos entre as personagens e duração de doze minutos. Contudo, vale mencionar que este material veio com o volume muito baixo, dificultando o entendimento de algumas falas. Ambientado fora do Quartel, a análise da *temática* por eixos, ou seja, o desvendamento da narrativa por etapas, está permeado pelo contexto externo no qual foram inseridas as personagens: a guerra. Neste quadro, portanto, o pelotão vai à guerra. O primeiro eixo mostra os soldados e o Sargento chegando na trincheira onde devem permanecer durante o combate, porém, ao se estabelecerem no local, notam que Didi já havia chegado antes de todos. Em seguida, notamos a figura do Cabo 7 se aproximando e, ao vê-lo, Didi grita direcionando-se para o colega: “É um bicho!”. Uma vez no local, todos buscam se esconder atrás dos sacos de areia posicionados como barricadas da trincheira; durante essa movimentação, Mussum se enrosca no arame farpado, proferindo mais um de seus bordões: “vai rasgar o forevis!”. Quando, finalmente, todos se encontram protegidos pela barricada, o segundo eixo gira em torno da façanha de Didi, que, apesar de ser o único que continua em pé, não é alvo dos tiros das armas inimigas. Além disso, Didi e Mussum não perdem a oportunidade de satirizar as táticas de guerra escolhidas pelo Sargento, principalmente a ideia de se levar um canhão que aparenta ser do século XIX. A todos os comentários irônicos, o Sargento responde grosseiramente chamando-os de “imbecis”. O próximo eixo do quadro mostra a escolha do pelotão em enviar Zacarias – o menor da trupe – para espiar a tropa inimiga. Já o quarto eixo apresenta uma das clássicas discussões entre o Sargento e o soldado nº49, pois, ao solicitar que todo o pelotão coloque seus respectivos capacetes, Pincel perde a paciência com Didi que, ao invés de seguir o comando de seu superior como o restante da trupe, coloca um jabuti na cabeça. Ainda assim, mesmo com a reação agressiva do Sargento, Didi segue com sua postura irreverente e, depois de tirar o jabuti, coloca uma panela na cabeça. A seguir, o próximo eixo mostra a cena em que o Sargento Pincel, com sede, pede o cantil emprestado ao soldado Mussum. Contudo, não consegue tomar o líquido da garrafa e exclama: “Isso é cachaça!”, ao que Mussum responde: “É água que passarinho não bebe e eu adoro!” – reforçando a imagem de alcoólico em torno da personagem. O sexto eixo mostra Didi socorrendo Zacarias, pois ele não conseguia

retornar à trincheira do pelotão. O eixo seguinte demonstra, uma vez mais, como a agressividade do Sargento é descontada de forma desigual entre os soldados: quando Didi zomba com o fato de Pincel estar sem seu bigode, ele aperta seu rosto e dá tapas em sua nuca, sem jamais receber alguma agressão física em retorno; contudo, quando Zacarias responde de maneira errada a pergunta que lhe é feita, o Sargento não hesita em chamá-lo de “imbecil” e até de enforcá-lo. Por fim, um dos últimos eixos não deixa de valorizar, novamente, a astúcia de Didi que, ao notar como todos os soldados estão escondidos por detrás das trincheiras, sugere a organização de um ataque contra o inimigo: “um bocado de macho escondido aqui atrás (...) Eu falei macho com algumas exceções”. Ao concordar com a ideia do ataque, o Sargento Pincel se emociona, levantando-se, beija o soldado no rosto dizendo: “Eu te amo, 49!”, contudo, Didi o empurra com desgosto – mostrando “seu lado macho” – e com repulsa pede para o Sargento se afastar: “Rapaziada já tá olhando isso aí”. O último eixo do quadro exhibe a tentativa de ataque ao inimigo, o Sargento vai na frente e solicita ao restante da tropa que faça sua proteção, ao que Didi aproveita para reagir com mais um comentário acerca da masculinidade de seu superior: “Macho pra caramba. Esse Sargento é macho”. Ao aproximarem-se do inimigo, o Sargento precisa passar pelo buraco de um muro, mas acaba preso durante a tentativa, pedindo socorro aos soldados. Logo em seguida, o Cabo 7 sugere passar um óleo em volta do Sargento na tentativa de que ele escorregue pelo buraco, mas nada parece funcionar. Então, preocupado, Dedé pede ajuda a Didi: “Arruma alguma coisa para sacar ele daí”. Por último, Didi retorna com um saca rolha gigante e o quadro termina.

Neste quadro de 1988, os enunciadores são apenas aquelas personagens fixas de *O Quartel dos Trapalhões*: Sargento, Cabo, Zacarias, Dedé, Didi e Mussum, todos com voz ativa. Notamos, também, a presença de cinco figurantes, mas nenhum deles possui falas ou intervém nos diálogos. A respeito dos elementos da *visualidade*, notamos muitas diferenças para com os quadros anteriores, provavelmente por se tratar de um episódio em que o contexto se passa durante uma guerra e não no pátio do quartel. Para ambientar o espaço, o cenário montado no palco conta com sacos de areia formando a trincheira – atrás da qual se posicionam nossas personagens, com uma cerca de arame farpado e o chão coberto por serragem, isso é o que podemos observar em primeiro plano. Por detrás da trincheira e das personagens, no canto direito, encontram-se os figurantes e um antigo canhão – o qual assemelha-se àqueles do século XIX, por isso Didi chega a comentar como tal canhão deveria pertencer a Napoleão ou ter saído diretamente de um museu. Ao

fundo de tudo há uma luz azul e outra roxa, deixando todo o cenário em tons escuros, além disso, percebemos algumas sombras de árvores, muros e objetos simulando destroços de guerra. Acima das personagens estão pendurados tecidos brancos rasgados e queimados. Além dessa ambientação, o cenário de guerra também conta com a utilização de gelo seco (aparelho gerador de fumaça), e outros elementos de luz e som. Ainda a respeito do cenário, parece interessante apontar como este quadro é um dos poucos que apresenta uma mudança de plano em que se mostra uma parte do cenário que até então não fazia parte do enquadramento da filmagem. Ao final, quando Sargento tenta passar pelo buraco do muro, observamos a lateral esquerda do cenário, que até então não fazia parte do enquadramento. Formada por dois muros de tijolos cor cinza – um destes com um buraco no meio, notamos novamente os sacos de areia da barricada, o chão coberto por serragem e a cerca de arame farpado. Os figurinos, desta vez, também são diferentes dos anteriores, pois como estão em guerra, todos vestem a mesma farda militar camuflada. A única diferenciação parece estar nas armas e outros objetos que carregam, entre pistolas, fuzis e espingardas, cada personagem usa como adereço algum tipo de munição.

Figura 40 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (03/04/1988)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Ao atentar para os *elementos sonoros*, notamos como a ambientação do clima de guerra se mostra presente até mesmo nos efeitos de sonoplastia. Com isso, além das risadas do público, foi possível perceber os constantes ruídos de coisas sendo jogadas, atiradas e explodindo, de bombas e tiros – o que, por vezes, dificultava o entendimento do diálogo. No caso deste quadro de 1988 não foi possível constatar a presença ou não do público no auditório e, por esse motivo, também não conseguimos saber se as risadas

derivam de uma trilha inserida posteriormente ou da plateia ali presente. Com a análise da *edição* desse material audiovisual, se nota, além da não aparição do público, a constante utilização de closes e planos médios na filmagem. Entretanto, dessa vez observou-se um efeito que não havia aparecido ainda: uma aceleração com repetição de um trecho do vídeo, causando um efeito de comicidade a partir da própria técnica de edição. No trecho, Didi derruba um tanque de lavar roupa na cabeça do Sargento, mas, ao invés de mostrar apenas uma vez essa ação, o vídeo é repetido em modo acelerado cerca de três vezes, com acompanhamento sonoro na busca de causar um efeito cômico ainda maior.

A respeito da categoria da *dramatização*, pode-se afirmar que a maioria dos chistes giram em torno da figura do Sargento Pincel, com destaque também para Didi e, em menor peso, para Mussum e Zacarias. Este último, é tratado como o “menor” do grupo, e sua interpretação promove uma imagem infantilizada e sensível da personagem, como se fosse o irmão mais novo do pelotão, com o qual todos se preocupam. Por outro lado, Didi instiga um sentimento de irreverência e astúcia, como se fosse o cabeça do grupo, aquele que tem as melhores ideias e, por isso, até mesmo o Sargento parece respeitá-lo – apesar de ser constantemente humilhado pelo soldado. Dessa forma, a personagem do Sargento Pincel segue causando essa impressão de autoridade, buscando transmitir uma imagem de força e respeito, mas que sempre acaba caindo nas pegadinhas organizadas pelo pelotão, perdendo controle da situação e desmascarando suas fraquezas. Observando a personagem de Mussum percebemos, por meio de suas intervenções nos quadros, como ele parece não se importar muito com o que está acontecendo ao seu redor. Contudo, sempre que participa mais ativamente de alguma cena, Mussum não deixa de apresentar seus próprios elementos e opiniões. De outra forma, a personagem de Dedé está sempre buscando alguma maneira de resolver racionalmente as confusões e trapalhadas em que o grupo se mete; prestativo, costuma auxiliar o Sargento quando necessário, mas também não deixa de participar das pegadinhas organizadas pela trupe. Por outro lado, o Cabo parece agir sempre sozinho, pois, se por um lado, é considerado como “puxa saco” pelos soldados, por outro é menosprezado em muitas situações pelo Sargento. Com poucas falas e sem frases longas e estruturadas, não perde a oportunidade de ridicularizar os soldados ou o Sargento, rindo sozinho de suas próprias piadas. Além disso, nos momentos em que todos se mobilizam na tentativa de resolver alguma enrascada, as ideias e sugestões do Cabo nunca funcionam, causando mais problemas do que soluções.

Finalmente, alcançamos o quarto quadro de *O Quartel* enviado para análise. Com uma *estrutura do texto* em diálogos, e com cerca de dez minutos de duração, este material é datado de 25/10/1987. Para a análise da *temática*, uma vez mais foi realizado o desvendamento da narrativa em diferentes eixos, quebrando a linearidade da obra nos pontos em que ocorre o núcleo de um chiste. Desse modo, em um primeiro momento observamos Dedé, Zacarias e Mussum elogiando o Sargento Pincel, propositalmente inflando seu ego até que ele caia na pegadinha arquitetada por Mussum. Até que, passando para o segundo eixo, se nota a entrada de Didi no Quartel, marchando, segurando sua arma e seguido por três mulheres. Ao se depararem com esta cena, todos os soldados ficam boquiabertos e então o soldado nº 49 informa: “Pronto Sargento, o material que o senhor pediu”. Ainda incrédulo e sem reação, o Sargento contesta: “Eu pedi material bélico!”. Confuso com a situação, Didi explica: “Eu entendi material belo!”, referindo-se às moças que o acompanham. E, então, dirigindo-se às moças como se fosse seu comandante, ordena que elas se sentem e cruzem as pernas, utilizando-se da expressão “atenção pelotão”. Nesse momento, Dedé, Zacarias e Mussum abaixam-se na tentativa de espiar as pernas das moças – assim como nos outros quadros em que apareceu alguma figura feminina, notamos como as mulheres são utilizadas como objeto na tentativa de causar o riso, sem nunca possuírem falas ou alguma voz ativa nestas cenas. Ainda sem saber como reagir, o Sargento pergunta: “O que é que vamos fazer com isso aqui?”, apontando para as convidadas, e Didi se apressa na resposta: “Ah, quer que eu diga?”, nervoso, o Sargento nega e, antes que as moças se retirem, ele as convida para ficar. No terceiro eixo, Pincel procura agradar e impressionar as convidadas, chega até mesmo a arrumar a blusa de uma delas sem que ninguém o solicite. Em certo momento, Mussum faz uma brincadeira dando a entender que o Sargento não era “chegadis” em mulheres, o que provoca uma reação irritada no superior. A partir disso, passa a gritar brigando com os soldados, exibindo seu poder como autoridade e expondo como ele, “o grande Pinça” é quem comanda o Quartel. Em seguida, o quarto eixo mostra o Sargento solicitando aos soldados que “fiquem com as crianças” – referindo-se às mulheres ali presentes, enquanto ele recebe a chegada do Comandante. Na ausência do Sargento, Didi aproveita para ligar o rádio e todos começam a dançar ao som da música “No mundo da lua”, do programa *Os Trapalhões*. No momento seguinte o Sargento Pincel retorna e, ao se empolgar com a dança e com a música, nem percebe que começou a dançar com Mussum, mas logo se dá conta do que estava fazendo e derruba o soldado no chão, desligando também a música do rádio. Com raiva, o Sargento solicita que as moças o acompanhem até seu gabinete.

Justamente neste momento em que os soldados se encontram sozinhos no pátio do Quartel aparece o Comandante. Portanto, o quarto eixo da temática gira em torno de Didi que, junto com o restante dos soldados, denuncia o Sargento ao Comandante, contando uma mentira a respeito do comportamento de Pincel: de que ele estaria desequilibrado e que por isso fica andando seminu acompanhado de moças pelo Quartel. No entanto, o Comandante não acredita nesta informação e então Didi solicita que ele fique esperando em sua sala até ser chamado para averiguar a situação. No último eixo do quadro, o Sargento retorna com o Cabo 7 – acompanhado das três moças e os soldados passam a elogiar os músculos e a fisionomia de Pincel. Com isso, Dedé, Mussum, Zacarias e Didi elogiam o Sargento, inflando seu ego, solicitando até mesmo que ele tire algumas peças de roupa para mostrar seus músculos às convidadas. Ou seja, fazendo com que ele caia direitinho no plano arquitetado, pois, enquanto o Sargento se exhibe para as moças, Didi vai chamar o Comandante. O quadro termina com o Sargento entrando em pânico ao se dar conta da presença do Comandante.

Como mencionado, ao se atentar para os *enunciadores* deste quadro, percebemos como, uma vez mais, a presença das mulheres em cena ocupa um espaço de mero objeto. Desse modo, as três moças que participam do quadro e em torno das quais gira toda a narrativa, não possuem nenhuma fala, servindo como objeto fácil para construção de chistes. Em praticamente todas as cenas elas apenas sorriem e reagem aos mandos e desmandos dos soldados. No restante, os enunciadores com voz presente seguem os mesmos: o Sargento Pincel, o Cabo 7, Mussum, Zacarias, Didi, Dedé e o Comandante.

A respeito da *visualidade*, este quadro não se diferencia dos dois primeiros analisados, todos do ano de 1987. Como figurino, os soldados, Sargento e Cabo vestem uma calça verde militar, com coturno da mesma cor, boina e uma camiseta branca por dentro da calça com número ou nome estampado. A única diferença, a não ser pela camiseta, está no fato de que o Sargento não usa boina e, ao invés de calçar o coturno, usa um tênis. Seguindo com a descrição do figurino, passamos às moças convidadas: todas usam salto fino, cabelos soltos e brincos. Uma delas está vestida toda de branco, com calça e uma camiseta regata de gola; a outra veste uma saia preta na altura do joelho e um casaco de meia manga; e a terceira usa um vestido estilo tubinho preto social. Tendo em vista que o quadro se passa todo no pátio do Quartel, o cenário é o mesmo dos dois primeiros quadros. Da mesma maneira, a sonoplastia segue o mesmo modelo circense,

procurando dar ênfase às ações das personagens. Outros *elementos sonoros* que buscam aumentar o efeito de comicidade do quadro são as risadas do público e as trilhas musicais do próprio programa *Os Trapalhões*.

Figura 41 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (25/10/1987)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Figura 42 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel (25/10/1987)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

No que toca à *edição* e aos processos de montagem da obra audiovisual, parece necessário pontuar o não enquadramento da plateia, deixando dúvidas com relação à sua presença ou não no momento da gravação. Além disso, foi possível perceber como praticamente todos os planos são médios ou fechados, com alguns primeiríssimos planos, todos em ângulo normal e frontal ou em normal e $\frac{3}{4}$. Por último, vale pontuar que a filmagem deste quadro de *Os Trapalhões* lembra, em alguma medida, as gravações de óperas ou teatros, pois o movimento da câmera se alterna da mesma maneira entre enquadrar todo o palco, mostrando cenário e personagens ou focar objetos e rostos específicos.

A última categoria aplicada, a da *dramatização*, tampouco apresentou muitas diferenças em relação aos quadros anteriores, reforçando as piadas em torno do Sargento Pincel e as zombarias organizadas pelo pelotão e encabeçadas por Didi. Ou seja, o esquema dramático se repete: com a busca constante dos soldados para realização de seus desejos censurados pelo Sargento, organizam pegadinhas e trapalhadas contra o superior, na busca de que quando ele volte a reprimir seus soldados acabe caindo em uma cilada. O desmerecimento da instituição militar também segue presente, mas oscila entre a chacota dos que ali trabalham e a identificação com figuras irreverentes e insubordinadas, como Didi, que parece não respeitar a instituição da qual faz parte. Vale mencionar, uma vez mais, a presença das três mulheres convidadas para visitar o Quartel neste quadro, atentando para o fato de como nenhuma delas se apresenta ou é apresentada, sendo nomeadas pelos soldados e pelo Sargento de: “material belo”, “pelotão”, “isso é muié”, “jovens ladies”, “crianças” etc.

Por fim, chegamos ao último quadro de *O Quartel dos Trapalhões* enviado para análise. Em decorrência da data do material: 25/12/1988, este é um episódio com temática natalina, voltado principalmente para o público infantil – como foi possível observar por meio da filmagem da plateia. Com treze minutos de duração, a *estrutura do texto* segue apresentando diálogos entre as personagens. No que tange a *temática* deste segundo quadro do ano de 1988, o desvendo da narrativa foi novamente dividido entre os eixos dos diversos momentos de comicidade que se desenvolvem ao longo do quadro. Em um primeiro momento, entra todo o pelotão seguindo em marcha o Sargento, que grita: “um, dois”, e os soldados respondem: “feijão com angu”. Ao receberem o comando de finalização da marcha, todos param em “posição de sentido”, com exceção de Didi, que mantém uma das pernas levantadas. No momento em que recebe a reprimenda do Sargento, Didi o obedece abaixando a perna, contudo, aproveita a oportunidade para pisar logo em cima do pé de Pincel, que dá um grito de dor. Recuperando-se, o sargento complementa: “Aliás, que palhaçada é essa, essa contagem nova: ‘um, dois, feijão com angu!’, não é isso, não! Tem que ser: ‘um, dois, feijão com arroz!’”. Então, Didi explica: “O arroz tá muito caro, é angu mesmo! Porque não dá pra comprar...”, e até mesmo Dedé se pronuncia, corroborando com e explicação do colega: “Ele tá certo, tá certo”. No segundo eixo, observamos a típica reação do Sargento Pincel que, ainda revoltado com a mudança na letra da marcha, decide colocar os soldados de castigo na cadeia. O pelotão fica incrédulo, imploram para que o Sargento não faça isso com eles na noite de Natal,

mas Pincel parece irredutível, chamando outro soldado para que leve os quatro para trás das grades. De repente, Mussum volta à cena correndo e grita: “Desumanis”, Zacarias faz o mesmo, chamando o Sargento de “careca”, e Dedé segue na mesma linha apelidando-o de “cabeça de coco”. Até esse momento, o Sargento não parecia se incomodar, porém, quando Didi volta e grita “custo de vida!”, Pincel se mostra muito ofendido. No próximo eixo aparece em cena apenas o Sargento, que, com a ajuda de outros soldados (figurantes), monta uma enorme árvore de Natal, com muitos presentes embaixo. Uma vez que a árvore ficou pronta, o Sargento solicita o retorno dos soldados enviados para detrás das grades. Com o pelotão novamente em cena, o quarto eixo se inicia com a próxima pegadinha de Didi que, ao se aproximar do Sargento, pergunta se é verdade o boato de que ele anda “dando tchauzinho pra homem”, e faz com que o Pincel acabe “dando tchau” para alguém da plateia, confirmando seu boato. No momento seguinte, os soldados começam a questionar seu superior, buscando entender por que ele os chamou de volta, sendo que o Sargento já havia acabado com sua noite de Natal, mandando-os para a prisão e começam a chorar. Comovido com a situação, no sexto eixo o Sargento resolve então mostrar a surpresa que organizou para seu pelotão, afirmando que todos terão o prazer de conhecer seu “lado humanitário”. Em seguida, ele coloca uma touca de Natal e cantando no ritmo de “jingle bells” mostra a árvore repleta de presentes. Porém, antes de começar a entrega dos presentes, o Sargento esclarece: “Vocês sabem, meu soldo é, é um pouquinho, é pequenininho...”. E então cada personagem ganha um presente, conforme suas características mais marcantes: Dedé recebe um espelho por ser “o mais vaidoso do grupo”; Zacarias ganha um “queijo de minas”, enfatizando seu lado infantil, pois assim ele pode, finalmente, matar um pouco a saudade de sua mãe; Mussum, a quem o Sargento presenteia com uma cachaça, logo se emociona falando: “Olha aqui, Sargento, olha que eu só bebo socialmente. Mas em homenagem ao senhor, essa aqui eu bebo toda hoje”. E por último, o Sargento entrega o presente para “aquele que me atazanou o ano inteiro”, referindo-se a Didi, que recebe duas rapaduras para que ele “se lembre sempre de suas raízes”. Como este quadro foi gravado com a presença de um grande público infantil no auditório, no eixo seguinte Didi resolve entregar uma de suas rapaduras às crianças ali presentes. Zacarias, por sua vez, decide fazer o mesmo com o queijo que ganhou, deixando as crianças da plateia ainda mais animadas. Por último, Dedé agradece ao Sargento em nome de todo pelotão, informando que os quatro vão em busca do presente que escolheram para Pincel. Em seguida, retornam à cena com um pacote de presente do tamanho de uma pessoa. Didi esclarece repetindo a frase do superior anteriormente dita:

“é pouco, mas é de coração”. Contente com a situação, o Sargento abre o pacote, mas logo se desespera ao encontrar o Cabo 7 como seu presente, e então o quadro termina justamente nesse momento.

A respeito dos *enunciadores* deste quadro de 1988, contamos com a voz presente das personagens: Sargento Pincel, Cabo 7, Didi, Dedé, Zacarias e Mussum. Entretanto, para além do elenco de sempre, notou-se a presença de outros soldados, participando como figurantes, na função de auxiliar o Pincel na organização de sua surpresa. Os figurantes, em sua maioria, não possuem falas, com exceção do soldado nº 89, que atua como coadjuvante – com falas e maior tempo em cena, este é o soldado que leva o pelotão para cadeia, seguindo as ordens do Sargento.

Por se tratar de um quadro totalmente voltado para a noite de Natal, muitos elementos da *visualidade* estão relacionados a este feriado. Por esse motivo, no palco do auditório, o cenário é composto por três casinhas em cores natalinas, árvores nevadas, com chão e fundo brancos. No canto esquerdo há uma pequena casa branca com as portas em vermelho e uma vitrine, dentro da qual vê-se um papai-noel em tamanho real. Aos fundos e ao lado direito, as casinhas são brancas com janelas verdes, todas cobertas com neve e diversos ornamentos natalinos. Com relação ao figurino, todos seguem vestindo o mesmo uniforme: a camisa branca com a identificação por dentro da calça verde militar, o coturno verde escuro e a boina da mesma cor.

Figura 43 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel no Natal (25/12/1988)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Figura 44 - Quadro do programa Os Trapalhões: O Quartel, Didi interage com plateia (25/12/1988)



FONTE: ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE (2021)

Os *elementos sonoros* deste quadro do Quartel seguiram com a utilização das técnicas de sonoplastia similares àquelas usadas pelos artistas de circo, mas em menor frequência. Tendo em vista que a gravação foi realizada na presença de um público majoritariamente infantil, escutamos reiteradamente risadas, palmas e conversas paralelas vindas da plateia. Por meio desta constatação, adentramos no campo da *edição*, pois, com essa percepção do campo sonoro, chegamos à conclusão de que o episódio foi transmitido ao vivo pela emissora Rede Globo. Além disso, o campo da edição apresentou um enquadramento de palco em planos médios e frontais, com alguns *close-ups* em $\frac{3}{4}$; já o enquadramento do público, desta vez, também apareceu diversas vezes, seja em plano aberto – mostrando a lotação do auditório, seja em *close-up* – enfocando a reação das crianças às piadas dos *Trapalhões*.

Por último, as características da *dramatização* seguiram o mesmo esquema já apresentado, com Didi organizando as zombarias contra o Sargento Pincel, enquanto o restante do pelotão segue seus chistes. Contudo, apesar de o Sargento, desta vez, mostrar seu “lado humanitário”, ele antes reforça a imagem de autoridade e respeito para depois se abrir com sensibilidade e carinho aos soldados. Porém, uma vez mais, quando ele apresenta sua vulnerabilidade, o pelotão – liderado por Didi – coloca em ação a zombaria contra o Sargento. Dessa maneira, Didi segue cumprindo o papel de “anti-herói”, reforçando suas características como “o mais macho”, “o mais irreverente”, o organizador das brincadeiras do grupo, mas que nunca sofre as consequências sozinho. Como neste quadro o público aparece diversas vezes e escutamos suas reações ao longo de todo o episódio, notamos como as risadas mais altas e extensas eram aquelas derivadas dos

comentários feitos por Didi. Além disso, também foi possível notar como, de vez em quando, alguma das crianças presentes seguia repetindo as frases recém ditas pela personagem. Tudo isso corrobora a impressão de como há uma identificação do público com os soldados do Quartel e, principalmente, com a figura de Didi, gerando uma certa aproximação com a instituição militar da qual as personagens pertencem e não uma repulsa ou crítica, como se poderia imaginar pelo fato de ser um quadro de humor que caçoa de figuras do Exército.

4.14. Documentos da censura: *Os Trapalhões*

Assim como foi realizado no caso dos programas anteriores, também buscou-se investigar no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN – principal banco de dados do arquivo) pelos processos censórios relativos ao programa *Os Trapalhões*. Por meio de uma busca com o nome do programa foi possível encontrar vinte e seis registros apontados pelo SIAN, sendo vinte e cinco relacionados às músicas do programa e um a respeito do filme *Os Saltimbancos Trapalhões*, de 1981, disponível na Cinemateca Brasileira. Infelizmente, apesar do programa constar com um número elevado de registros, não foi possível analisar a natureza desses documentos, pois nenhum dos vinte e seis registros contava com arquivo digital para leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traçando uma discussão a respeito da construção de uma memória da ditadura civil-militar foi possível, por meio da análise do material audiovisual coletado, apreender diversos elementos presentes na sociedade brasileira da década de 1980 que dialogam com essa questão. Os anos da transição podem ser compreendidos enquanto um período de mudanças sociais, pois estavam postas em jogo diferentes maneiras de se lidar com os acontecimentos do recente passado autoritário, ao mesmo tempo em que ocorria um processo de desmantelamento do aparato repressivo e se discutiam possíveis projetos para um futuro democrático no país. Portanto, neste momento se opera a construção da memória que será transmitida, mostrando a existência de uma “tradição seletiva”, a qual implica também a organização e interpretação da experiência (WILLIAMS, 2011). Ou seja, a produção televisiva dos anos 1980 carrega consigo sentimentos e experiências em processo, plasmando em vídeo e áudio muitas das questões sociais em aberto no período, evidenciando as disputas em torno da memória; “uma disputa pela prerrogativa de definir as experiências mesmas, os modos de vivenciar e atribuir sentido ao mundo empírico por meio das palavras” (PASSIANI, 2009, p.292). Sendo assim, com Raymond Williams (2011) tornou-se possível compreender como os produtos da cultura formalizam tal processo seletivo, especialmente em tempos de mudanças sociais, cristalizando as disputas em torno das interpretações da experiência em diversas linguagens do mundo da cultura.

A memória de um corpo social é composta por uma massa de lembranças individuais comuns, as quais se apoiam umas sobre as outras (HALBWACHS, 1990), reproduções mentais compartilhadas a respeito de acontecimentos passados que, após um processo de seleção operado pelos indivíduos que as produzem, podem se fixar nas formas da cultura. Desse modo, atentamos para relação entre sociedade, memória e produções audiovisuais, levando em consideração os argumentos de Pierre Sorlin (1985) acerca das obras fílmicas e transpassando-os às obras televisivas que, de certo modo, também revelam suas próprias interpretações sobre o mundo social, expressando posicionamentos quanto aos fatos do passado, do presente e das possibilidades de futuro.

Dessa maneira, esta pesquisa buscou analisar quais elementos em torno do processo ditatorial brasileiro – postos em jogo no período da transição – foram escolhidos e enfatizados pelas produções televisivas da década de 1980. Isto é, buscou-se identificar o quê desse momento turbulento de reorganização do passado e de disputas em torno das perspectivas de futuro ficou plasmado na forma humorística audiovisual da televisão brasileira. Se o humor, como mecanismo social, apresenta uma espécie de permissividade, cutucando certos temas, muitas vezes anteriormente reprimidos (SALIBA, 2017), para que apareçam publicamente, como os programas *Chico City*, *Viva o Gordo* e *Os Trapalhões* apresentaram essas questões que permearam a sociedade brasileira dos anos 1980? Somente por meio de um procedimento metodológico preocupado tanto com as questões técnicas da forma como com as temáticas abordadas é que se tornou possível atentar às diversas problemáticas impressas nas obras.

No que tange ao fato de serem obras humorísticas, parece relevante mencionar que o fenômeno da comicidade aqui deve ser entendido em sua faceta social, auxiliando no entendimento de como o social interpretou e organizou aquela experiência. Segundo Elias Thomé Saliba (2017), desde os anos 1990 a variedade de pesquisas a respeito do humor tem crescido, mostrando “o quanto o humor incentivou laços de sociabilidade, sublimou agressões ou ressentimentos, administrou o cinismo ou estilizou a violência” (SALIBA, 2017, p.20). Henri Bergson (2018) também não deixa de apontar como o riso tem sempre um significado social, uma função social, podendo ser interpretado como uma espécie de gesto social. Ao escrever um dos textos pioneiros a respeito do riso, o autor logo aponta a intrínseca relação entre a comicidade e a cultura de certa sociedade: “Muitos efeitos cômicos não podem ser traduzidos de uma língua para outra, pois que são relativos aos costumes e às ideias de uma determinada sociedade” (BERGSON, 2018, p.39). Saliba (2017) também demonstra como o humor foi utilizado socialmente em diferentes momentos históricos, como mecanismo de elaboração de acontecimentos políticos: “Noutras pesquisas, o lugar que o humor ocupava na representação cultural de uma época serviu mesmo como eixo para definição das mudanças de perspectivas políticas e de compreensão moral da sociedade” (SALIBA, 2017, p.20). Desse modo, o historiador cultural traz exemplos de momentos históricos em que a elaboração social de muitos dos acontecimentos políticos passou pela via do humor.

Sigmund Freud (2017), em seu trabalho a respeito do chiste, não deixa de mencionar o texto de Henri Bergson, tratando da percepção mecanicista dos gestos

cômicos. De certo modo, Freud (2017) faz referência ao texto de Bergson principalmente ao tratar daquelas atitudes, gestos e movimentos do corpo que “fazem pensar em um próprio mecanismo”, como as marionetes, por exemplo (BERGSON, 2018, p.49). Para Henri Bergson (2018, p.51), a mecanicidade das atuações cômicas é a causadora do riso, quando “pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo”. A ideia do autor é a de que: “não se trata mais da vida, mas de um mecanismo instalado na vida que imita a vida” (BERGSON, 2018, p.50).

Além disso, ambos os autores mencionam a necessidade de público que as ações cômicas impõem: enquanto para Bergson (2018, p.38-39) “o riso tem necessidade de eco (...) o riso esconde um entendimento prévio, eu diria quase uma cumplicidade com os outros ridentes”; Freud (2017) afirma a existência de um impulso para se comunicar o chiste, decifrando o papel do ouvinte como aquele para quem se comunica o chiste. Contudo, Freud (2017) vai mais além, chegando a argumentar como o ouvinte deve possuir, com a pessoa que conta o chiste (primeira pessoa), uma: “compatibilidade psíquica tal que chegue a apresentar as mesmas inibições internas que foram superadas pelo trabalho do chiste na primeira (...) cada chiste demanda assim seu próprio público, e rir dos mesmos chistes é uma prova de grande compatibilidade psíquica” (FREUD, 2017, p.215). Ademais, o texto freudiano chega a desenvolver uma diferenciação entre o humor, o cômico e o chiste. No caso do primeiro, o prazer gerado – tanto em quem executa a função humorística, como em quem a assiste – deriva de um gasto emocional economizado; “o prazer do humor surge então como a liberação reprimida de um afeto; ele brota de um gasto afetivo economizado” (FREUD, 2017, p.324). Já o cômico seria um gasto de representação, de investimento economizado e deriva do pré-consciente. Por último, o chiste encontra sua fonte de prazer diretamente no inconsciente, derivando de um gasto de inibição economizado, ou seja, a principal característica do trabalho do chiste seria a de: “liberar prazer pela eliminação de inibições” (FREUD, 2017, p.192). Mesmo assim, notamos como em todos os casos o efeito prazeroso – seja de situações humorísticas, cômicas ou chistosas – relaciona-se com a parcimônia de gasto psíquico, o “ganho de prazer corresponde ao gasto psíquico que foi poupado” (FREUD, 2017, p.170).

Ao longo do texto, Freud (2017) apresenta diversas variações, técnicas e tendências do chiste, sobre os quais não há por que discorrer aqui, a não ser aquele que o autor denomina como “chiste de tendência hostil”. Em alguma medida, verificamos o emprego deste tipo de chiste nos quadros dos programas aqui analisados, já que em muitos destes

notou-se o emprego de chistes hostis, que servem à agressão, à sátira ou à defesa. Assim como a recorrente utilização de “chistes obscenos”, ou de “baixo calão”, como denomina Freud (2017), os quais originalmente eram dirigidos às mulheres. Segundo Freud (2017, p.140), nesse tipo de chiste: “quem ri da piada ri como espectador de uma agressão sexual”.

Para além dos “chistes obscenos”, que hoje em dia talvez poderiam ser chamados de misóginos, há aqueles que Freud denominou por “chistes cínicos” – os quais buscam criticar, principalmente, pessoas e instituições – os quais também se mostraram presentes no material audiovisual analisado. Segundo o autor:

Os objetos de ataque dos chistes podem perfeitamente ser também instituições, pessoas que sejam representantes destas prescrições morais ou religiosas, concepções de vida que gozam de tal reputação que uma objeção contra elas só pode ser feita sob a máscara de um chiste que se esconde sob a sua fachada (FREUD, 2017, p.156).

Estes são os chistes que encontramos, por exemplo, nas falas da personagem *Salomé de Passo Fundo*, que ao se dirigir ao presidente militar João Baptista Figueiredo não deixa de insinuar chistes cínicos a seu respeito. Mas também nos diálogos de *Sebastião, codinome Pierre*, que ao comentar a respeito da situação do Brasil não deixa de fazer “chistes cínicos” atacando o governo militar do momento. De outro modo, a mecanicidade do cômico descrita por Henri Bergson (2018) parece dialogar diretamente com as atuações de *Os Trapalhões*, que ao utilizarem-se de personagens-tipo inserem certa mecanicidade em suas atuações circenses. Segundo Bergson (2018), “a arte do comediante seja de nos apresentar uma articulação visivelmente mecânica dos acontecimentos humanos, conservando deles um aspecto exterior de verossimilhança, quer dizer, a flexibilidade aparente da vida”.

Ao tratar da tradição da comédia televisiva, Raymond Williams (2016) também menciona a figura do comediante, notando como os antigos teatros de variedades – na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX – foram se transformando nos *music halls*, ambientes de música, dança e de apresentações humorísticas: “Uma das formas características do desenvolvimento industrial urbano foi o music hall” (WILLIAMS, 2016, p.74). O autor ainda afirma como esses ambientes precederam uma parte relevante do conteúdo televisivo, mas o material, o conteúdo permeado de misturas culturais desses espetáculos foi considerado como parte da “baixa cultura”. Entretanto, esses espaços permitiram a

formação de artistas solo, como os animadores e comediantes que, com o tempo, passaram a encontrar maior espaço na televisão. Williams (2016, p.75) esclarece:

[...] no music hall, especialmente, surgiu uma geração de artistas solo, cuja linhagem desde então não foi interrompida: os artistas chamados de animadores e comediantes. [...] O artista solo poderia ser o homem que articulava elementos de uma nova experiência social, através de uma caracterização específica.

Com o tempo, os esquetes satíricos de pequenos teatros noturnos encontraram mais e mais espaço na televisão. Transportando essa discussão para o material analisado nesta pesquisa, talvez o fato de os programas humorísticos serem transmitidos no horário noturno da emissora seja ainda um resquício do espaço que os comediantes costumavam ocupar desde o início – em pequenos teatros noite adentro. Mas quem foram esses comediantes? Como já abordado pelo último capítulo do trabalho, as origens e condições socioeconômicas se mostraram diversas, mas o ambiente de trabalho e desenvolvimento da carreira foi sempre o mesmo: a cidade do Rio de Janeiro. De certa forma, pode-se dizer que há uma aproximação maior entre as trajetórias de Chico Anysio e Renato Aragão, já que ambos nasceram no Ceará, oriundos de famílias da classe média local. Entretanto, enquanto Aragão provinha de uma família com professores e literatos, Anysio teve de lidar com a falência da empresa de seu pai, vivendo uma difícil situação econômica a partir de então. Além disso, ambos os humoristas estudaram Direito na universidade, mas Anysio não chegou a cursar nem um semestre. Vale mencionar que todos nasceram nos anos 1930, sendo Chico Anysio do início da década e Jô Soares o mais novo. Com a leitura de trechos de sua autobiografia, ao conhecer um pouco as origens da família de Jô Soares, compreendemos a relevância econômica e a influência política de seus parentes, desde os tempos do Brasil Império. Com uma mãe que sabia se comunicar em sete línguas distintas e um pai bisneto do governador da Paraíba, Jô sempre teve muitas oportunidades. Nascido no Rio de Janeiro, estudou para seguir a carreira de diplomata, mas ao entrar em contato com pessoas de renome durante sua formação passou a ser cada vez mais incentivado a seguir na carreira de artista.

Entretanto, apesar de Chico Anysio e Jô Soares terem origens sociais distintas, o formato dos seus programas televisivos aqui analisados mostraram uma similaridade incontestável. Em alguma medida, essa similaridade se deve ao fato de ambos seguirem uma mesma estrutura dos programas de humor de Silveira Sampaio. José Silveira Sampaio (1914-1964) foi um médico, escritor e ator nascido no Rio de Janeiro no início

do século XX. Ainda durante a faculdade escreveu uma peça de teatro que foi premiada e com o tempo passou a se dedicar cada vez mais às suas produções. Em 1955 fez grande sucesso com a peça *No país dos Cadillacs*, o que gerou convites para Sampaio apresentar trechos da peça na televisão. A partir de então, passou a trabalhar constantemente na televisão, até lançar em 1957 seu próprio programa na Televisão Paulista: *Bate-papo com Silveira Sampaio*. Neste programa, Silveira Sampaio conversava com uma pequena plateia em estúdio e com o espectador, mas o momento crucial eram quando o humorista fazia um telefonema fictício para personalidades políticas. Sentado ao lado do telefone, Sampaio fingia que ligava para alguma figura relevante da vida política do momento para lançar seus comentários satíricos e críticos a respeito dos acontecimentos no país; inclusive, por muito tempo seu alvo principal foi o deputado carioca Carlos Lacerda⁶⁷.

As semelhanças do programa de Silveira Sampaio para com as personagens *Salomé de Passo Fundo* e *Sebastião*, codinome *Pierre* ficam evidentes tanto no fato de que nos dois quadros as personagens fazem ligações telefônicas fictícias para comentar satiricamente a respeito da vida política do Brasil, como nos indícios documentados de que Chico Anysio e Jô Soares realmente se inspiraram em Sampaio. No caso de Anysio, em depoimento para o Memória Globo⁶⁸, ele menciona como a ideia de criação da personagem Salomé veio do diretor Maurício Sherman, quem sugeriu: “faz aquele telefonema imitando o Silveira Sampaio”. Em Jô Soares, a inspiração e influência de Silveira Sampaio é exposta nas palavras do próprio humorista que, em sua autobiografia, narra a primeira conversa que teve com o ator, ainda adolescente, mencionando como “esse homem teria enorme influência na minha carreira. Era o Silveira Sampaio” (SOARES; SUZUKI JUNIOR, 2017, p.5).

Entretanto, para além de notar essa mesma influência de Sampaio em ambos os quadros, o desmembramento das obras audiovisuais por meio da Análise Televisual (AT) permitiu que notássemos outras semelhanças técnicas e formais entre as personagens. No que tange às categorias: estrutura do texto, elementos sonoros e edição, percebeu-se

⁶⁷ SILVEIRA Sampaio, primeiro Talk Show. Rio de Janeiro: Guia dos Curiosos, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dGFI9IQSPc>. Acesso em: 10 fev. 2022.

⁶⁸ ENTREVISTAS exclusivas ao Memória Globo de Chico Anysio e Maurício Sherman, sobre a personagem Salomé. Rio de Janeiro: Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/chico-city/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

pouquíssimas diferenciações entre *Chico City* e *Viva o Gordo*. A respeito da estrutura do texto, ambos os programas têm uma duração de cerca de quarenta minutos e estão divididos entre dez e vinte quadros, cada um composto por uma personagem diferente elaborada pelos humoristas. Os quadros específicos de Salomé e Sebastião contam com dois ou três minutos de duração e os enunciadores são sempre os mesmos, conversando pelo telefone em diálogo fictício – ou seja, apenas a voz das personagens se faz presente, em monólogo. Quanto aos elementos sonoros, nos dois casos escutamos apenas a trilha de risadas. As técnicas de edição mostraram planos e ângulos repetitivos e semelhantes, alternando entre enquadramentos médios e *close-ups*, mas sempre buscando dar ênfase ao diálogo e às expressões da personagem em cena.

Por outro lado, o programa *Os Trapalhões* apresentou uma forma e técnicas distintas dos dois anteriores. Com cerca de uma hora de duração, o programa conta com quatro personagens centrais e cenas mais focadas em suas ações do que em seus diálogos. Ao observamos a estrutura do texto do quadro *O Quartel* notamos, além de sua maior duração – com cerca de doze minutos cada – outros elementos sonoros e não somente as risadas do público, como efeitos de sonoplastia para as quedas, tapas e empurrões encenados no palco. No caso do *Quartel*, a edição de vídeo permitiu – algumas vezes – que observássemos a plateia, tornando possível o entendimento de que aquele quadro era filmado em auditório, muitas vezes com a presença de público.

Analisando a visualidade dos quadros verificou-se que *Sebastião, codinome Pierre* e *O Quartel dos Trapalhões* contam com uma quantidade menor de elementos tanto em seus respectivos cenários como nas escolhas dos figurinos. Em ambos os casos, o cenário e o figurino costumam se repetir, praticamente sem alterações entre as datas de cada quadro – salvo alguns quadros temáticos do *Quartel*. Já a personagem *Salomé* dispõe de figurinos com muitos detalhes, vestindo-se de modo distinto em cada um dos quadros analisados. Além disso, o cenário da casa de *Salomé* também se mostrou diferente a cada quadro e composto por muitos objetos e detalhes.

Observando os enunciadores dos quadros selecionados para análise, foi possível identificar questões relativas às origens das personagens, relacionando estas características a como reagem ao contexto brasileiro e às mudanças postas em jogo no período da transição. Desse modo, Chico Anysio incorpora em *Salomé* uma senhora gaúcha com ares aristocráticos. Com indícios tanto por meio do figurino como pelo

cenário de seu pertencimento às classes altas da região, *Lady Sá* conversa com o presidente João Baptista Figueiredo pelo telefone com certa naturalidade, expressando suas opiniões e pontos de vista na busca de influenciar as decisões governamentais de alguma maneira. De outra maneira, *Sebastião* – a personagem de Jô Soares – declara inúmeras vezes ser “o último exilado esperando para voltar”. Sempre vestido de vermelho e com poucos elementos no cenário, o militante de sotaque cearense afrancesado parece pertencer às classes médias, sempre encontrando um modo diferente para sobreviver no exílio. Ao conversar pelo telefone com sua companheira, *Sebá* vive inconformado com a situação política e econômica do Brasil. Por último, as personagens de *Os Trapalhões* são quatro e, para além de suas características individuais, compartilham no quadro em questão o fato de serem todos soldados no *Quartel*. Como foi visto, Didi incorpora o migrante nordestino que vai ao Sudeste, irreverente e astuto, organiza as zombarias e poucas vezes sofre as consequências. O restante das personagens costuma ajudar Didi a sair das enrascadas em que se coloca; sendo que Dedé incorpora a figura do carioca vaidoso, mas responsável; Zacarias que, além de mineiro, simboliza uma inocência infantil; e Mussum, que, além de ser carioca e cachaceiro, inventa palavras e desteme seus superiores.

Por fim, a respeito da dramatização e da temática dos quadros investigados encontramos, assim como em algumas das categorias acima mencionadas, maior proximidade entre as produções de Chico Anysio e Jô Soares. No caso do programa *Chico Anysio Show* (1983) a maioria dos quadros apresentou chistes hostis direcionados a zombar de agentes sociais historicamente marginalizados. Já os temas privilegiados por *Salomé de Passo Fundo* (1979,1979,1979,1980,1983) tratam das dificuldades econômicas pelas quais o Brasil passava na década de 1980, mencionando mais especificamente: a crise da dívida externa; a alta da inflação; as atuações do ministro Delfim Netto; as questões em torno do partido da ditadura, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA); a Seleção Brasileira de Futebol; a (in)funcionalidade do Serviço Nacional de Informações; os senadores em atuação no período; as escolhas do presidente da Petrobrás; a construção e funcionalidade de Brasília, satirizando os políticos que lá residem e trabalham; a falta de possibilidade de voto direto ainda no ano de 1979; o arrocho salarial; a alta dos juros; as dificuldades para se pagar o Imposto de Renda; os casos de corrupção no Ministério do Planejamento – que teve em sua direção, em 1979, Golbery do Couto e Silva e Delfim Netto; as reclamações pela abertura política; o

governador de São Paulo, Paulo Maluf e seu partido o Partido Democrático Social. A todas essas questões a personagem Salomé aborda nos cinco quadros analisados nesta pesquisa, mas sem nunca deixar de demonstrar carinho, afeto e, às vezes, aprovação para com a figura do presidente militar, apontando, sempre com humor, alguns dos problemas que permeiam seu governo, buscando gerar alguma influência sobre suas ações políticas. Portanto, o caráter ambíguo da crítica ao governo militar da transição se faz presente, tematizando instituições e questões políticas e econômicas do momento, mas deixando as violências do passado de lado.

Com alguma proximidade, o programa *Viva o Gordo* (1981;1984) também contou com certa quantidade de chistes hostis, principalmente aqueles direcionados às mulheres. Contudo, a maioria dos quadros do programa de Jô Soares gira em torno de piadas que tematizam questões contextuais do período de transição à democracia sem deixar de elaborar com humor alguns dos temas mais espinhosos da recente ditadura civil-militar. Dessa maneira, os temas privilegiados por *Sebastião, codinome Pierre* (1981,1981,1984) abordam, repetidamente, a possibilidade de retorno do exílio e o aumento do dólar. Entretanto, muitas outras questões são mencionadas em suas conversas telefônicas, entre estas: o aumento colossal da inflação; o retorno de outros exilados políticos, como Fernando Gabeira e Jânio Quadros; as eleições na Argentina em 1983; a revogação do Ato Institucional nº 5; o Brasil como terra da abertura política; a tentativa de Jânio Quadros de filiar-se ao Partido do Movimento Democrática Brasileiro (PMDB); a candidatura de Franco Montoro ao governo de São Paulo; as obras de infraestrutura realizadas que causaram considerável aumento na dívida externa do país; o mal funcionamento da política pública de saúde. Estes assuntos são abordados ao longo dos três quadros de Sebá analisados, temas aos quais a personagem reage com espanto e indignação, demonstrando sua revolta em relação às políticas econômicas e ações de algumas figuras políticas do contexto, mas sem deixar de demonstrar entusiasmo com as notícias a respeito do desmonte do aparato autoritário, seja no Brasil ou em outros países do Cone Sul, como a Argentina. Além disso, parece relevante mencionar que os programas analisados apresentaram cerca de oito quadros (para além dos de Sebá) que tocam em temas mal resolvidos do passado ditatorial, não deixando de trazer à tona assuntos como: a existência e permanência da censura, as dúvidas em torno da real implementação de uma democracia, a possibilidade de generais perpetradores virem se refugiar no Brasil (já que aqui todos foram anistiados), as possibilidades de se conseguir

qualquer emprego e não ter que trabalhar ao se mostrar próximo de um militar, os comentários a respeito de como “houve um período de quinze anos” em que não se podia falar, a indignação dos militares ao terem de lidar com os civis reassumindo o poder, a nunca implementada reforma agrária e a preocupação dos militares com “revanchismo” – mesmo com as centenas de mortes causadas por suas ações.

De modo bastante distinto mostraram-se os temas e dramatizações empregados nos quadros de *O Quartel*, do programa *Os Trapalhões* (1987,1987,1987,1988,1988). Em sua maioria, os quadros giram em torno do constrangimento e da humilhação organizados pelos soldados, encabeçados por Didi, contra a personagem do Sargento. Contudo, a análise dos quadros permitiu ir mais além do que o entendimento linear das narrativas, mostrando outras camadas das interações entre as personagens, como a busca constante pela afirmação e valorização de uma masculinidade misógina por parte dos soldados, as agressões físicas constantes do Sargento (homem branco) ao Cabo 7 (homem negro), o tratamento e menção às mulheres como objetos. Dessa forma, o programa parece repleto de chistes hostis (agressivos e satíricos) direcionados às mulheres e aos próprios personagens migrantes, negros e historicamente marginalizados que os atores centrais representam. Contudo, a forma circense do humor faz com que as pegadinhas e trapalhadas pareçam ingênuas, mascarando o caldo autoritário e tendencioso da maioria dos chistes.

Finalmente, foi somente por meio do desmembramento de tais obras audiovisuais que foi possível compreender e alumiar certos fragmentos da sociedade brasileira dos anos 1980, principalmente aqueles relativos ao período da transição e a elaboração do passado ditatorial. Assim, com a análise empreendida, entendemos como muitos fragmentos residuais desse caldo autoritário que acalentou a ditadura civil-militar ainda se faziam presentes nos programas humorísticos veiculados na televisão da transição. Se o humor poderia se mostrar como uma das formas culturais que historicamente carrega consigo as críticas de seu tempo, aqui ela se mostrou de modo ambíguo e mascarado, com alguns enfrentamentos pontuais observados no programa *Viva o Gordo*, de Jô Soares.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Rachel Tomás dos Santos. **Políticas de memória no Brasil e na Argentina: lembranças do nunca mais**. Florianópolis: Editoria em Debate, 2021. 184 p. Disponível em: <https://editoriaemdebate.ufsc.br/catalogo/wp-content/uploads/RACHEL-ABRAO-POLITICAS%20DE%20MEMORIA.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2022.
- ACERVO GLOBO UNIVERSIDADE. Material digital audiovisual enviado em 2021.
- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, São Paulo, v. 29, n. 11, p. 1-23, ago. 2019. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- Arquivo Edgar Leuenroth (Campinas). Unicamp. **IBOPE**. Disponível em: <https://www.ael.ifch.unicamp.br/ael-digital/instituto-brasileiro-de-opini%C3%A3o-p%C3%BAblica-e-estat%C3%ADstica-ibope>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- ARQUIVO NACIONAL. **Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (Brasil)**. Disponível em: <http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/instituto-nacional-de-assistencia-medica-da-previdencia-social-brasil-1974-1993>. Acesso em: 03 fev. 2022.
- ASSOCIAÇÃO DE ADVOGADOS DE SÃO PAULO. **Cotação Oficial do Dólar**. Disponível em: <https://www.aasp.org.br/suporte-profissional/indices-economicos/atualizacao-mensal/dolar/>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BBC NEWS. **O que é 'blackface' e por que é considerado tão ofensivo?** Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-49769321>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- BECKER, Beatriz. Análise Televisual Convergente: um procedimento metodológico para leitura crítica dos processos comunicativos de telejornais e programas televisivos. **Galáxia**, São Paulo, n. 42, p. 69-81, set. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/VRfXJsPFN8F7G45zgY5XRLH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 ago. 2021.
- BECKER, Beatriz. Jornal Nacional: estratégias e desafios no seu cinquentenário. **Alceu: Revista de comunicação, cultura e política**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 40, p. 206-225, jan. 2020. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu/article/view/54/56>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- BECKER, Beatriz. Mídia e jornalismo como formas de conhecimento: uma metodologia para leitura crítica das narrativas jornalísticas audiovisuais. **MATRIZES, [S. l.]**, v. 5, n. 2, p. 231-250,

2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38335>. Acesso em: 3 nov. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRASIL. Lei nº 6.964, de 19 de agosto de 1981. Define a situação jurídica do estrangeiro no Brasil e cria o Conselho Nacional de Imigração. **Presidência da República**: Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos, Brasília, DF, 9 dez. 1981. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6815.htm. Acesso em: 28 jan. 2022.

BUCCI, Eugenio. Televisão brasileira e ditadura militar: tudo a ver com o que está aí até hoje. **RuMoRes**, v. 10, n. 20, p. 172-193, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/117685>>. Acesso em: 20 set. 2020

BUSETTO, Áureo. **Vale a pena ver de novo** - organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. *História*[online], v. 33, n. 2, pp.380-407. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742014000200380&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 10 fev. 2021.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Anos 60 e 70**: ditadura e bipartidarismo. ditadura e bipartidarismo. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/143270-anos-60-e-70-ditadura-e-bipartidarismo/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

CARRICO, André. **Os Trapalhões**: uma leitura da comédia brasileira. Natal: Edufrn, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/29917/1/Os%20trapalh%C3%B5es-%20uma%20leitura%20da%20com%C3%A9dia%20popular%20brasileira.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

CASTRO, Thell de. **Ditadura tirou Flávio Cavalcanti do ar por fazer sensacionalismo**. 2014. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/ditadura-tirou-flavio-cavalcanti-do-ar-por-fazer-sensacionalismo-4622>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres, Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COIMBRA, Cecília. **Fragmentos de memórias malditas**: invenção de si e de mundos. São Paulo: n-1, 2021.

CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. **Pantanal: A Reinvenção da Telenovela**. Natal: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0129-1.pdf>. Acesso em: 30 out. 2021.

CORRÊA, Michelle Viviane Godinho. **Pacote de Abril**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/pacote-de-abril/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

CPDOC - CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (Rio de Janeiro). **André Franco Montoro**. Disponível em:

<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/andre-franco-montoro>. Acesso em: 02 fev. 2022.

CPDOC - CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (Rio de Janeiro). **Francisco Oswaldo Neves Dornelles**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/francisco-oswaldo-neves-dornelles>. Acesso em: 04 fev. 2022.

D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes; VERGUEIRO, Waldomiro. Humor na televisão brasileira: o interessante e inusitado caso do programa Os trapalhões. **Revista USP**, São Paulo, n. 88, p. 122-132, fev. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13857>. Acesso em: 10 jan. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, p.204-209, nov. 2012.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990. Livro eletrônico. 3282 posições.

ENTREVISTAS exclusivas ao Memória Globo de Chico Anysio e Maurício Sherman, sobre a personagem Salomé. Rio de Janeiro: Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/chico-city/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

FERNANDES, Florestan. **A ditadura em questão**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

FOLHA. **Dinheiro: cronologia**. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro80.htm>. Acesso em: 16 jan. 2022.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Renato Aragão**. Disponível em: https://www.ebiografia.com/renato_aragao/. Acesso em: 10 fev. 2022.

FREUD, Sigmund. O chiste e sua relação com o inconsciente [1905]. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUNARTE. **Biografia de Oscarito: 'rei do riso', ator era filho de família de tradição circense**. 'Rei do riso', ator era filho de família de tradição circense. Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-oscarito/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**, São Paulo: Boitempo, 2010.

GERBASE, Carlos. **Primeiro Filme: descobrindo - fazendo - pensando**. Descobrir - Fazendo - Pensando. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 04 nov. 2021.

GINZBURG, Carlo. **Medo, Reverência e Terror**: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GLOBO. **Memória Globo**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 15 fev. 2021.

GLOBO. **Perfil Completo Chico Anysio**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/chico-anysio/perfil-completo/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

GLOBO. **Programa Conversa com Bial**: participação de Jô Soares. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7195077/?s=0s>. Acesso em: 03 fev. 2022.

GOMES, Itania Maria Mota. O Jornal Nacional e as estratégias de sobrevivência econômica e política da Globo no contexto da ditadura militar. **Famecos**, Salvador, v. 17, n. 2, p. 5-14, 2 set. 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7537>. Acesso em: 20 dez. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais LTDA. 1990, Edição Kindle. 3282 posições.

Instituto Vladimir Herzog. **Acervo**. Disponível em: <https://vladimirherzog.org>. Acesso em: 15 jan. 2020.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, v. 5, n. 4, p. 17-46, out. 1980. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo43artigoCM_1.2.pdf. Acesso em: 05 jul. 2021.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

KORNIS, Mônica Almeida. Da televisão para o cinema: paródia e memória da ditadura militar brasileira. **InTexto**, Porto Alegre, n.34, p.163-177, set./dez.2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/59008/35877>> Acesso em: 05 out. 2020.

KRAUSE, Katia. Amaral Netto, o Repórter – o Brasil na televisão, de 1968 a 1983. **XXVII Simpósio Nacional de História**: conhecimento histórico e diálogo social. Natal, jul. 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1370645742_ARQUIVO_ApresentacaoANP_UH_valendo_revisada.pdf> Acessado em: 20/09/2020.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEAL FILHO, Laurindo. Quarenta anos depois, a TV brasileira ainda guarda marcas da ditadura. **Revista USP**, São Paulo, n.16, p.40-47, março-maio 2004.

LEME, Caroline Gomes. **Cinema e Sociedade**: sobre a ditadura militar no Brasil. 2011. 389 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

LOBO, E. [**Correspondência**]. Destinatário: General Carlos Alberto da Fontoura Chefe SNI. Rio de Janeiro, 20 abr. 1973. Carta.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 137-160.

MELO, Demian Bezerra de. Ditadura "civil-militar"? : controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. **Espaço Plural**, Marechal Candido Rondon, v. 13, n. 27, p. 39-53, ago. 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4459/445944369004.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MEMÓRIA GLOBO. **Chico City**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/chico-city/>. Acesso em: 03 fev. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. **Perfil Completo Dedé Santana**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/dede-santana/perfil-completo/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

MEMÓRIA GLOBO. **Perfil Completo Jô Soares**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/jo-soares/>. Acesso em: 02 fev. 2022.

MEMÓRIA GLOBO. **Perfil Completo Zacarias**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/zacarias/>. Acesso em: 13 fev.

MEMÓRIA GLOBO. **Viva o Gordo**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/viva-o-gordo/personagens/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

MEMÓRIAS CINEMATOGRAFICAS. **Coadjuvantes que Amamos: Roberto Guilherme, o eterno Sargento Pincel**. Disponível em: <https://www.memoriascinematograficas.com.br/2020/05/coadjuvantes-que-amamos-roberto.html>. Acesso em: 13 fev. 2022.

MICELI, Sergio. **A noite da madrinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O golpe de 1964 e a ditadura nas pesquisas de opinião. **Revista Tempo**, v.20, p.1-21, out. 2014.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (MIS) (Rio de Janeiro). **Tião Macalé e Mercedes Baptista durante ensaio da peça “Rapsódia Negra”, em 1952**. Disponível em: <https://www.facebook.com/MIS.RJ/posts/1665775636793943/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n. 15, p.09-44, nov. 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/23617>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARRON, Tamis. Fernando Gabeira e a tanga que scandalizou a ditadura militar brasileira. **Aventuras na História**. São Paulo, 2 ago. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/historia-a-sunga-de-fernando-gabeira.phtml>. Acesso em: 31 jan. 2022.

PASSIANI, Enio. Afinidades seletivas: uma comparação entre as sociologias da literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 285-299, mar. 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1939>. Acesso em: 07 jul. 2021.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA CASA CIVIL SUBCHEFIA PARA ASSUNTOS JURÍDICOS. (1978). Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978. Altera dispositivos da Constituição Federal. Brasília, 13 out. 1978. n. 11. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc11-78.htm. Acesso em: 03 fev. 2022.

RABOTNIKOF, Nora. Memoria y política a treinta años del golpe, en Argentina 1976. **Estudios en torno al Golpe de Estado**. Clara Lida, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (orgs.) Buenos Aires: FCE, 2008.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 343-362.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Unesp, 2010.

SALIBA, Eliás Thomé. História Cultural do Humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisa. **Revista História**, São Paulo, v. 17, n. 176, p. 1-39, ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rh/n176/2316-9141-rh-a01017.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2021.

SALOMÃO, Graziela. **O David Letterman brasileiro: Jô Soares exibe talento e versatilidade em todas as áreas pelas quais se envereda. conheça a vida e a carreira de um dos artistas mais completos do cenário cultural brasileiro**. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR70018-5856,00.html>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVEIRA Sampaio, primeiro Talk Show. Rio de Janeiro: Guia dos Curiosos, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dGFI9IQSPc>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SOARES, Jô; SUZUKI JUNIOR, Matinas. **O Livro de Jô: uma autobiografia desautorizada (vol.1)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**: la apertura para la historia de mañana. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 1985.

TEATRO Cacilda Becker (TCB). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399343/teatro-cacilda-becker-tcb>. Acesso em: 26 de janeiro de 2022.

TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL. **Voto em papel e fraudes**: escândalo na eleição de 1982 para governador do RJ marcou o Brasil. escândalo na eleição de 1982 para governador do RJ marcou o Brasil. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/imprensa/noticias-tse/2021/Outubro/voto-em-papel-e-fraudes-escandalo-na-eleicao-de-1982-para-governador-do-rj-marcou-o-brasil>. Acesso em: 07 jan. 2022.

VANIN, Alex Antônio; BILUCZYK, Roberto. **Salomé de Passo Fundo**: em linha direta com o presidente Figueiredo (1979). em linha direta com o presidente Figueiredo (1979). Disponível em: <https://www.upf.br/ahr/memorias-do-ahr/2019/salome-de-passo-fundo-em-linha-direta-com-o-presidente-figueiredo-1979>. Acesso em: 03 mar. 2021.

VIANA, Enaildo. **Crítica Política no Humor de Chico Anysio**: uma análise de narrativas humorísticas na televisão. São Paulo: Bookerfield, 2021. Disponível em: <https://bookerfield.com/catalogo/10.53268/BKF21090800>. Acesso em: 10 jan. 2022.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo, 2016.

WORLD BANK DATA. **Inflation, consumer prices (annual %) - Brazil**. Disponível em: <https://data.worldbank.org/indicador/FP.CPI.TOTL.ZG?end=1994&locations=BR&start=1981>. Acesso em: 02 fev. 2022.

FILMOGRAFIA:

CHICO Especial! Direção de Stepan Nercessian; Roberto Talma. Roteiro: Chico Anysio *et al.* Manaus: Globo Marcas, 2007. Son., Color.

MUSSUM, Um Filme do Cacildis. Direção de Susanna Lira. Brasil: Modo Operante Produções, 2018. Son., color.

VIVA o Gordo: com Jô Soares e seus inúmeros personagens. Direção de Cecil Thiré; Francisco Milani; Willem Van Weerelt. Roteiro: Max Nunes; Hilton Marques; Jô Soares. Manaus: Globo Marcas, 2009. Son., Color.

ANEXO 1

BRDFANBSBNS.CPR.MUI.LMU. 10307, p. 1/12

Df. 2029/81-SCDP/SR/SP
de 20.11.81



Prot. 25927/81-SR/SP
de 20.11.81

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL **FICHA DO DCDP**

AUTOR: FELIPE ONOPRE DE MEDEIROS(Potyguar) e outros

LETRAS MUSICAIS	DISTRIBUIÇÃO
GLORINHA EM VERSO E PROSA	
CARRO DE CIGANO	
O TRAVOLTINO	
CHICO CITY	
MOÇO SOLITÁRIO	
O VALENTÃO <i>vetado</i>	
TIME DOS COROAS <i>vetado</i>	

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

SP
09
B/K-9

completas
Guiza FF



Gravadora Edit. Independencia e Prom. Art. Ltda.
 Av. Rio Branco, 233 - 8.º Andar - Conj. 85 - CEP 01205 - São Paulo - Capital
 Inscrição no C. G. C. (M.F.) N.º 48.072.714/0001-31 FONE: -227-0420 Inscrição Estadual N.º 109.740.787

ILMO. SR. CHEFE DA TURMA DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS DE SÃO PAULO-

*S. Hoff do SC
 De acordo com
 o voto a letra "O Valentão"
 (processo n.º 5259/81)
 22/12/81*

FICHA DO
 DCDP

*GRUPO Felipe Carmelindo
 Matr. 2.415.701*

*Time dos Coroa
 Votado no processo n.º
 15216/81 - Copacabana*

11331
 25927

GEIPA- Grav. Edit. Independencia e Prom. Art. Ltda, sito a Av. Rio Branco, 233-8a and. conj. 85- nesta capital, registrada no SCDP/SR/SP sob o nº 042- representada por seu responsável: Felipe Onofre de Medeiros, bras. desquitado, editor musical, RG- 66.296-vem mui respeitosamente solicitar de V.S. providencias no sentido de que sejam liberadas as letras musicais, anexas, e abaixo discriminadas, declarando que as mesmas não passaram por nenhuma dependencia da CENSURA FEDERAL, ficando sob minha responsabilidade a parte e o texto gravado que além da fidelidade dos mesmos, não poderão contrariar as normas da CENSURA, ora em vigor:

RELAÇÃO DAS LETRAS MUSICAIS:

- | | |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| 1ª) GLORINHA EM VERSO E PROSA - | De: Botyguar-Genaro da Bahia-Anileva. |
| 2ª) CARRO DE CIGANO - | " Edson Alves - Potyguar. |
| 3ª) O TRAVOLTINO - | " Giovane - Dino Rossi. |
| 4ª) CHICI CYTY - | " Giovane - Grupo. |
| 5ª) MOÇO SOLITÁRIO - | " Giovane-Toninho do João Paulo. |
| 6ª) O VALENTE - | " GIOVANE; |
| 7ª) TIME DOS COROAS - | " Giovane - João Caetano. |

São Paulo, 20 de novembro de 1.981.

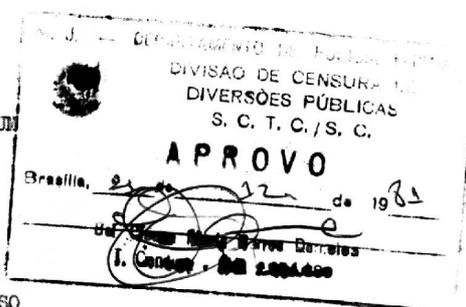
Nestes Termos
 P. Deferimento.

~~GEIPA GRAVADORA EDITORA INDEPENDENCIA E PROMOCÃO ARTISTICA LTDA~~

Felipe O. Medeiros Potyguar
 Diretor Subordinado

CHICO CITY
LEMBRANÇA DE CHYCO CITY
DE GRUPO E GIOVENNE

LIGUE A TV MEU BEM
CHICI CITY JÁ VAI COMESSAR
HOJE É QUINTA FEIRA
O PROGRAMA VAI PRO AR
EU QUERO FALAR
EU QUERO DIZER
ALBERTO ROBERTO GALÁ DA TV
AZAMBUJA UM SETE UM
E O COALHADA PIZANDO MAIS UM
NÃO É MOLE NÃO
NÃO É MOLE NÃO
O SENHOR PANTALEÃO
DE PALITO COM A MÃO NO BOLSO
LÁ VEM MEU AMIGO BOZÓ
DIZENDO P'RA UM E FALANDO P'RA OUTRO
QUE TRABALHA NA REDE GLOBO
PRESTE ATENÇÃO
NO SEU GASTÃO NÃO PAGOU A PRESTAÇÃO
INGLEMENTANDO O PORRÓ
MEU AMIGO PEDRO BÓ
FICOU BELEZA FICOU LEGAL
VEM CHEGANDO ROBERVAL
EIRA EIRA EIRA EIRA
VEM TAMBÉM CANAVIEIRA
VELHO ZUZA VELHO ZUZA
PASSANDO RECEITA PURA
TAVARES LINGOTE E SALOMÉ
QUE TRIO BONITO MANÉ.....
(volta em cima)



Wilson Nunes Viana
Wilson Nunes Viana-Giovane.
Rua Guianazes, 50-1º and. apt.106-SP-
RG-6.069,582-SSP-

Confidencial



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

DIVISÃO DE SEGURANÇA E INFORMAÇÕES

ENCAMINHAMENTO N.º 2155 /DSI/MJ

DATA: 14 de setembro de 1973

ASSUNTO: Críticas ao programa "CHICO CITY", da TV GLOBO

REFERÊNCIA: PROT 701/73

DISTRIBUIÇÃO: Chefiã do Gabinete/MJ

DISTRIBUIÇÃO ANTERIOR:

Esta Divisão encaminha o seguinte: Documento de Informações nº 459/19/AC/73, de 18/06/73, do SNI/AC, versando sobre o assunto em epígrafe.

Esta DSI recomenda que em caso de ser processado o presente documento, seja observada sua condição de SIGILOSO.

A Revolução ^{DMJ-1.357} é irreversível e consolidará a Democracia no Brasil

Confidencial

O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO DO DOCUMENTO (ART. 6º - D. C. N. 60.417/67) REGULADO PELA LEI Nº 5.041/66 DO DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS SIGILOSOS.

CONFIDENCIAL

34

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES
AGÊNCIA CENTRAL



P.
31 9 1973
Elisio

DOCUMENTO DE INFORMAÇÕES Nº 0459/19/73

DATA - 18 Jun 73

ASSUNTO - CRÍTICAS AO PROGRAMA "CHICO CITY", DA TV-GLOBO - 4.3.1.1

ORIGEM - PRG 8721/73

DIFUSÃO - DSI/MJ - (DPF)

000701 - 24073
SEÇÃO DE ADMINISTRAÇÃO

S. Gabinete

ANEXO - Cópia datilográfica de carta (2 fls) e seu anexo.

1. ENCAMINHAMENTO

Encaminhamento, em anexo, da cópia datilografada de carta manuscrita, datada de 20 Abr 73, remetida ao Ch SNI, na qual são tecidas várias críticas ao programa intitulado "CHICO CITY", levado ao ar pela TV-GLOBO.

02-CP-303

2. PROCESSAMENTO

O nome e assinatura constantes da carta não foram submetidos a quaisquer verificações.

* * *

O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL
PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO DESTA
DOCUMENTO. (Art. 62 - Dec. N.º 60.417/67
Regulamento para Salvaguarda de Assuntos
Sigilosos).

CONFIDENCIAL

Rio de Janeiro, 20/4/73

Exmo Sr General CARLOS ALBERTO DA FONTOURA
DD Chefe SNI.

Saudações

Ha dias enviei ao Sr Ministro da Justiça a respeito de censura de programas de TV. Lembrei a V.Excia que algumas cenas do programa CHICO CITY mereceriam uma providência daquele mesmo órgão federal que puniu exemplarmente o programa de FLÁVIO CAVALCANTE. Na carta ao Ministro BUZARD discriminei as tais cenas que como simples expectador, me pareceu ferir - a despeito dos risos - a sensibilidade do assistente.

De fato ha cenas que provocam risos, tanto pela surpresa quanto pela realidade, pela ironia, e até mesmo pela própria realidade. Mas realmente também houve nos personagens do "triangulo" que provocam a suspensão de FLÁVIO. Uma realidade que até os jornais publicaram e não foram punidos, os leitores leram e não se estarreceram como na TV. Mas voltando a carta ao Sr Ministro, parece que S.Excia não lhe deu maior importância, pois os temas apresentados continuam sendo explorados com sua força total. O signatário não se inclui entre os que vêem o comunismo em todas as imagens do cotidiano. Mas as vezes tem as suas desconfianças. Ora o tal programa CHICO CITY, hoje 6a feira da Paixão, tornou a apresentar o personagem fantasiado de padre, a pedir esmolas, ridicularizando imagens de Santo. (Nos programas anteriores/ disse ele que os porcos haviam comido a Casa do Senhor, o Coração de Jesus e não sei o que de N.Senhora). Continuou assim a ofender a uma instituição brasileira, a sua religião, a sua igreja.

Novamente apareceu o personagem que explodindo de raiva contra as perguntas de um outro, grita a todos os pulmões "foi a tua mãe". Generaliza ai, e divulga, ensina e difunde uma ofensa, que embora seja uma deplorável "instituição" de brasileiros mal educados, agride a uma figura, a um título, a uma pessoa considerada pelo nosso povo, o elo da família.

E agora, já vejo com desconfiança o ridiculo a que é lançada a autoridade do prefeito que no programa referente a mais alta autoridade do prefeito que no programa representa a mais alta autoridade política de uma esmagadora maioria de cidades do país, aonde já chegam, Via EMBRATEL, as, ondas de nossa TVs. O programa não provocará a des-

moralização dos prefeitos? O descrédito da política pela deformação do administrador e desmoralização dos pleitos eleitorais?

A última cena do programa foi a inauguração do CHICO CITY BANK.

Faz desconfiar aí, também a intenção do humorista, usando o nome do banco Norte Americano que tem filial no Brasil. Enfim, tudo isso se dá na insuspeita TV GLOBO!... Mas também é do GLOBO - esse grande Jornal de que sou leitor diário - o recorte anexo, cujo título ha de fazer com que muitos terroristas já não mais se arrenpendam...

Sr. General - Nossas palavras finais. - Para que o Sr não pense tratar-se de algum interessado nesta ou naquela TV, digo-lhe que a punição ao FLÁVIO veio tarde. Ha muito ele fizera por onde

E no CHICO CITY observo a desmoralização dos padres e dos símbolos religiosos, a desmoralização da figura primordial da família, a do prefeito municipal e campanhas eleitorais. Estarei enganado?

Saudações

E. LOBO

29-11-

Terrorista que se arrepende teve a sua pena aumentada

BRASILIA (O GLOBO) — O Superior Tribunal Militar decidiu ontem, por unanimidade, aumentar as punições impostas pela Auditoria Militar de Fortaleza a cinco integrantes da Aliança Libertadora Nacional acusados de ter invadido a casa de um casal de velhos para roubar Cr\$ 9 mil de um cofre e um revólver.

Dos cinco réus, Hélio Ximenes foi o que recebeu, em primeira instância, a pena mais leve — de 5 anos de reclusão — por ter confessado o delito mas mostrado sua disposição de colaborar com o Governo para dismantelar a subversão no Ceará.

No julgamento das apelações feitas tanto pela promotoria como pela defesa, os Ministros do STM entenderam que os réus, a começar por Ximenes, mereciam uma punição mais rigorosa. E, com base nos votos do relator, Ministro Waldemar Torres da Costa, e do revisor, Ministro Augusto Fragozo, aumentaram de 5 para 12 anos a pena de Ximenes. Outros foram condenados de 4 a 14 anos de reclusão.

Habeas-corpus

O advogado Oswaldo Ferreira de Mendonça Júnior impetrou "habeas corpus" no STM, em favor de Wlaciara Maria Wagner, esposa do funcionário da USAF e adida à Embaixada Americana Edmund Glenn Wagner. Ela é ex-esposa do ator de televisão Carlos Alberto.

Segundo o advogado, Wlaciara foi surpreendentemente presa por autoridades do I Exército na tarde de segunda-feira, quando almoçava na casa de uma amiga.

Livramento

JUZ DE FORA (O GLOBO) — O juiz auditor da Quarta Região Militar, Carlos Augusto Cardoso de Moraes Rego, concedeu, ontem à tarde, o livramento condicional para o estudante Arnaldo Fortes Drummond, de Belo Horizonte, condenado na auditoria local como um dos integrantes do grupo Colina.

Arnaldo teve pena de oito anos e cumpriu três anos e 10 meses. O universitário não será colocado imediatamente em liberdade, pois o Promotor Joaquim Simeão de Faria Filho deverá recorrer ao STM da decisão.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

A SAD

Para anotar e providenciar minuta de Encaminhamento à Chefia do Gabinete.

210873

[Handwritten signature]

S^a Elizalene, para anotar.

SI/SAD/27/08/73. M^a de burocracia

Foram providenciadas as anotações
SI/SAD/29/73

Filhos

Senhor Chefe

Junto minuta de encaminhamento à Chefia do Gabinete, atendendo solicitação supra.

A^a consideração de V. Sa.

SI/SAD/4/09/73. M^a de burocracia

A SA, PARA EXPEDIR

EM 05/09/73

[Handwritten signature]
JOV. CHVI

Ciente. O expediente foi encaminhado para o D.P.F., que é o órgão responsável pela emissão. At-
quiva-se.

Bea, 12/9/73.

[Handwritten signature]

ANEXO 3

CONFIDENCIAL

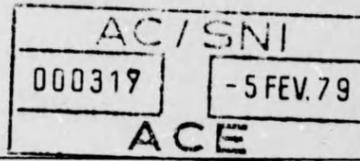
SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES

AGÊNCIA CENTRAL

PEDIDO DE BUSCA Nº 259/16/AC/78



DATA : 01 NOV 1978
ASSUNTO : INTERFERÊNCIA NA REDE GLOBO DE TELEVISÃO, EM U
BERLÂNDIA/MG
ORIGEM : 23155/78
DIFUSÃO : CIE



1. DADOS CONHECIDOS

Informe B-2, da PMMG, relata as seguintes ocorrências:

a. No dia 12 set 78, às 18.30 horas, a Rede Globo de Televisão, Canal de UBERLÂNDIA/MG, após a apresentação do programa "GLOBO ESPORTE", saiu do ar, mas logo após surgiram no vídeo as palavras "ABAIXO O REGIME", em fundo vermelho e letras brancas, além de outras palavras que não foram bem entendidas.

b. No dia 21 set 78, também no mesmo horário e canal, houve nova interferência, ocasião em que a TV estava sem imagem, ouviu-se uma voz que indagava "5ª Cia, tudo pronto? 4ª Cia, tudo pronto? 3ª Cia, tudo pronto?" Quando disse "2ª Cia", a voz silenciou e a TV passou a funcionar normalmente.

2. DADOS SOLICITADOS

- a. Confirmar a veracidade das ocorrências.
- b. Outros dados julgados úteis.

--*

CONFIDENCIAL

AC/SNI

FICHA DE DISTRIBUIÇÃO E PROCESSAMENTO DE DOCUMENTOS

S. N. I.
AGENCIA CENTRAL
001062 16 JAN 79
PROTOCOLO
ACF

1. CARACTERIZAÇÃO DO DOCUMENTO

ORIGEM: C I E TIPO: INFÃO Nº 041 DATA: 16 Jan 79
 CLASSIF: CONF. REF: PB nº 259/16/AC/78
 ANEXOS: _____
 ASSUNTO: INTERFERENCIA NA REDE GLOBO DE TELEVISÃO - UBERLANDIA/MG.

AC/SNI
000319
-5FEV.79
ACE

(B)

2. DISTRIBUIÇÃO INICIAL

ORIGINAL SE-16

CÓPIAS	<input type="checkbox"/> CHEFE DO SNI	<input type="checkbox"/> CHEFE GAB/AC	<input type="checkbox"/> SC-2	<input type="checkbox"/> SC-5
	<input type="checkbox"/> CHEFE GAB/SNI	<input type="checkbox"/> SS-001	<input type="checkbox"/> SC-3	<input type="checkbox"/> SC-6
	<input type="checkbox"/> CHEFE DA SAD	<input type="checkbox"/> SC-1	<input type="checkbox"/> SC-4	<input type="checkbox"/> SC-7
OUTROS DESTINATÁRIOS				

3. ORIENTAÇÃO

TOMAR CONHECIMENTO REGISTRAR FALAR COM A CHEFIA APROFUNDAR PROCESSAR INTEGRAR ARQUIVAR

MONTAR INFÃO PARA: _____ DIFUNDIR PARA: _____

4. ORDENS PARTICULARES:

RESPONSÁVEL PELO PREENCHIMENTO DA FICHA

5. PROVIDÊNCIAS:

ARCE

CONFIDENCIALMINISTÉRIO DO EXÉRCITO
GABINETE DO MINISTRO

BRÁSILIA, DF, de 16 JAN 1979 de 19

CIE

INFORMAÇÃO N.º 041 /S-102-A11-CIE

1. Assunto: INTERFERÊNCIA NA REDE GLOBO DE TELEVISÃO - UBERLÂNDIA/MG
2. Origem: CIE
3. Difusão: AC/SNI
4. Difusão Anterior:
5. Referência: PB 259/16/AC/78
6. Anexo:

AC/SNI		S. N. I. AGENCIA CENTRAL
000319	- 5 FEV. 79	001062 16 JAN 79
ACE		PROTOCOLO

Em atenção ao documento da referência este Centro informa o seguinte:

1. As gravações foram ouvidas nos estúdios da própria emissora, tendo se constatado o seguinte:

a. No programa gerado pela TV GLOBO/RIO e retransmitido pela TV TRIÂNGULO/UBERLÂNDIA a frase realmente anunciada foi "JÔ SOARES, VIVA O GORDO E ABAIXO O REGIME".

b. Devido a um vazamento das comunicações internas da TV/TRIÂNGULO (dia 21 Set), as indagações feitas foram "MICROFONIA 1, pronto?", "MICROFONIA 2, pronto".

2. Exceto no caso de JÔ SOARES, que comumente faz uso de frases de dupla interpretação, não houve, por parte da emissora acima citada, qualquer intenção de contestação ao Regime.

● DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL
PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO
DESTE DOCUMENTO (ART. 12 DO
RSAS - DEC. 19.693 DE 6 JAN 77).

