

LUDIMILA STIVAL CARDOSO

**A SAGA DO HERÓI MENDIGO:
O RISO E A NEOPICARESCA NO PROGRAMA CHAVES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação – Mestrado – da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Mídia e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

**Goiânia
2008**

C268s Cardoso, Ludimila Stival
A saga do herói mendigo : o riso e a neopicaresca no
programa chaves. – Goiânia, 2009.
265f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação
em Comunicação, Faculdade de Comunicação e
Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás.

1. Chaves – televisão – programa 2. Literatura picaresca 3. Riso
I. Nogueira, Lisandro Magalhães (Orientador) II. Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Andréa Pereira dos Santos CRB-1/1873
Biblioteca Professor Jorge Félix de Souza,
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

LUDIMILA STIVAL CARDOSO

**A SAGA DO HERÓI MENDIGO:
O RISO E A NEOPICARESCA NO PROGRAMA CHAVES**

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Comunicação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em 26 de Fevereiro de 2009, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Professor Dr. Lisandro Magalhães Nogueira – UFG
Presidente da Banca

Professor Dr. Raimundo Martins da Silva Filho

Professora Dr^a. Ana Carolina Rocha Pessoa Temer

**Goiânia
2008**

A todos aqueles que se dedicam ao humor, sejam eles do rádio, da televisão ou do dia-a-dia das ruas, pois nos fazem rir, habilidade sempre humana e tão controversa: meio de libertação, controle ou moralizante, basta escolher!

AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiramente, à inspiração recebida por Roberto Gómez Bolaños, sem a qual programas como **Chaves** e **Chapolin** não teriam existido e, portanto, me obrigaria a pensar em outro tema. Preciso agradecer, também, ao meu amigo Da Lua, ou melhor, sendo formal, ao caro colega André Luiz Oliveira Guimarães Pitaluga, que visualizou este tema primeiro na graduação, quando estudei o programa **Chaves**, relacionando-o à América Latina e, depois no mestrado, emprestando-me sua idéia e ensinando-me que essa atração tem algo de interessante, para além da simplória perspectiva da produção com poucos recursos técnicos, das piadas repetidas e de um humor que eu considerava “brega” (antes desse trabalho, é claro!).

Ao mesmo tempo, agradeço aos professores da pesquisa **Identidade Nacional, Cultura, História e Literatura: Estudos sobre a América Latina**, quando iniciei meus estudos sobre a América Latina e o conceito de herói, decisivos ao meu tema de dissertação.

Nesse tocante, devo um agradecimento particular ao professor Ms. Paulo Rodrigues Ribeiro, meu orientador de monografia, por ter me possibilitado empreender uma investigação que para meu curso de graduação – Relações Internacionais – é algo diferente e de difícil correlação.

Preciso dizer mais um “Muito Obrigada!”, a todos os meus GRANDES amigos da primeira turma do mestrado em comunicação, da Universidade Federal de Goiás, por terem me acalmado e me deixado tagarelar as preocupações. Em especial a quatro dentre eles: Andréia, com sua fé inabalável na Física Quântica; Deyvisson, com sua ode a Foucault (da qual também compartilho) e seus conselhos metodológicos sempre bem-vindos; Luiz Serenini e seus textos que mais pareciam ensaios e que geravam, da minha parte, certa inveja – boa, é claro – por não conseguir desenvolver tal habilidade e; Janaína, com sua vida “pequeno-burguesa”, suas “donas-de-casa” e as muitas caronas depois das aulas.

Agradeço, ainda, aos professores do mestrado, que muito colaboraram para que este trabalho se transformasse em realidade e, em especial, ao Thomaz, secretário do mestrado, que muito me socorreu nos momentos em que mais necessitei, me ensinando como proceder ou me incentivando a continuar.

Cabe fazer um último agradecimento às pessoas mais próximas: amigos, familiares e namorado, por entenderem minha ausência em alguns momentos e me suportarem, em meio a tanto nervosismo e apreensão.

"A vida é uma tragédia para aqueles que sentem e uma comédia para aqueles que pensam." **(Horace Walpole)**

"O humorista não reconhece heróis: ou melhor, deixa que os outros o representem; ele, por seu turno, sabe o que é a lenda e como se forma, o que é a história e como se forma: composições todas elas, mais ou menos ideais, e talvez tanto mais ideais quanto mais pretensões de realidade mostram: composições que ele se diverte decompondo, ainda que não se possa dizer que seja uma diversão agradável"
(Luigi Pirandello)

RESUMO

O riso é um fenômeno humano, que assume diferentes faces dependendo do período histórico e de como a intelectualidade o vê, pode ser instrumento de moralização e de punição de desvio; elemento a ser extirpado; meio de libertação, já que produziria uma nova visão de mundo, baseada em uma “verdade popular não-oficial”; forma de economia de energia psíquica necessária para manter uma inibição; ou ainda, resposta ao nada da existência, o que lhe confere, na contemporaneidade, momento de verdades provisórias, uma profunda inserção na sociedade, daí se dizer que o riso se tornou presente em todos os lugares, mostrando que a realidade é, ao mesmo tempo, líquida e humorística, e asseverando a importância de se estudar essa habilidade humana. Por isso, optou-se por trabalhar com o humor, especificamente, dentro da televisão, principal meio de comunicação no Brasil e, nesse tocante, o programa **Chaves**, já que este é considerado um dos grandes sucessos do meio televisivo, como provam os índices de audiência. Contudo, esse programa apresenta um diferencial: está sendo transmitido a mais de 20 anos, quase ininterruptos, tornando-se um caso a ser explorado, porém de forma diferente, nesse caso, associando-o à literatura picaresca, pois se acredita que seu personagem central seja um anti-herói, aos moldes picarescos: itinerante, trapaceiro e sem trabalho, por exemplo, e a atração, em si, seja uma novela picaresca, porque os outros personagens são maneiras de se fazer uma crítica social que é, especificamente aqui, conservadora, de tipo paródico, já que não procura mudar a situação de miséria do protagonista ou de qualquer outro, mas apenas deixar ver tais condições de vida. Ao mesmo tempo, **Chaves** apresenta uma série de aspectos que explicam, de certa forma, seu sucesso, desde a ingenuidade; o tipo de humor, fundamentado em tramas cotidianas e simples; a textualidade; a teatralidade; a *gramática da persuasão*; o uso do pensamento concreto e primário, e ainda, a proximidade com a *commedia de' ll arte* italiana, elementos ratificados a partir da análise de 10 histórias, em que foram construídas tabelas referentes a diversas cenas e às características percebidas em cada personagem. Porém, cabe ainda ressaltar, que nem todos esses elementos somados são capazes justificar o sucesso, devendo-se ver esse humorístico como um produto cultural da América Latina, que vai além de questões técnicas, e por isso consegue se manter a tantos anos, conquistando sempre novos públicos.

Palavras-Chave: riso, televisão, programa Chaves, literatura picaresca

ABSTRACT

The laugh is a human phenomenon, that has different faces depends on the historical period and how the intellectuals see it. It can be morality's instrument and deviation's punishment; element of be extinct; way of release, since it would produce a new world's vision, based in a "nom-official popular true"; or a way to economize the psychic energy necessary to keep an inhibition; or still, it can be answer of the nothing the existence, what award it, in the contemporarily, moment of provisionals truths, a deep presence in the society, so to say that the laugh became present in all of the places, show that the reality is, at the same time, liquid and humoristic and confirming the importance of to study this human skill. So, it opted to work with the humor, specifically in the television, principal mass media in the Brazil and, particularly, the **Chaves** program, since it is considered a greater success Brazilian mass media, as proves the audience. However, this program presents a difference: it is being televised too much than 20 years, almost without stop, what make it a case to be studied, but in a different way: associated it with the picaresque literature, because believes that it main character is a nom-hero, as the picaresque hero (with home, work and swindler) and the program, itself, is a picaresque romance, because the others characters are ways to make a social criticism that is, specifically here, conservative, like the parody, since doesn't try to change the poverty's situation of the main character or of any others characters' life, but only to let see these life's conditions. At the same time, **Chaves** presents a series of aspects that explain, in a certain way, it success, since the innocence; the type of humor, founded in everyday and simple plots; the "textuality"; the "theatrality"; a *persuasition's grammar*; the use of concrete and primary thought; and still, the proximity with the italian *commedia dell'art*, elements confirmed from the analyses of ten histories on, when tables about many scenes and about the characteristics of the characters were built. But, it's still necessary to say that not even all these elements together are capable to justify the success of this humoristic. Due to see **Chaves** as a cultural product of Latin America, that goes besides of technical questions, and so it gets to keep itself for many years, wining, always, new publics, over.

Keywords: laugh, television, Chaves program, picaresque literature

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Foto do personagem Chaves.....	159
Ilustração 2 – Foto do personagem Chiquinha.....	162
Ilustração 3 – Foto do personagem Quico.....	165
Ilustração 4 – Foto do personagem Nhonho.....	167
Ilustração 5 – Foto do personagem Seu Madruga.....	170
Ilustração 6 – Foto do personagem Dona Florinda.....	173
Ilustração 7 – Foto do personagem Professor Girafales.....	175
Ilustração 8 – Foto do personagem Dona Clotilde.....	177
Ilustração 9 – Foto do personagem Sr. Barriga.....	179

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Países latino-americanos que transmitem o programa Chaves.....	136
Tabela 2 – Comparativo entre os índices de audiência alcançados pelos programas Chaves e Mais Você.....	140
Tabela 3 – Índices de audiência do programa Chaves em maio de 2005.....	141
Tabela 4 – Índices de audiência do programa Chaves em setembro de 2006.....	151
Tabela 5 – Cena da primeira história em análise I: personagens e falas.....	188
Tabela 6 – Cena da primeira história em análise II: personagens e falas.....	189
Tabela 7 – Cena da primeira história em análise III: personagens e falas.....	191
Tabela 8 – Cena da primeira história em análise IV: personagens e falas.....	193
Tabela 9 – Personagens e seus elementos marcantes na primeira história analisada.....	196
Tabela 10 – Cena da segunda história em análise I: personagens e falas.....	197
Tabela 11 – Cena da segunda história em análise II: personagens e falas.....	198
Tabela 12 – Cena da segunda história em análise III: personagens e falas.....	199
Tabela 13 – Cena da segunda história em análise IV: personagens e falas.....	200
Tabela 14 – Personagens e seus elementos marcantes na segunda história analisada.....	202
Tabela 15 – Cena da terceira história em análise I: personagens e falas.....	203
Tabela 16 – Cena da terceira história em análise II: personagens e falas.....	204
Tabela 17 – Cena da terceira história em análise III: personagens e falas.....	206
Tabela 18 – Cena da terceira história em análise IV: personagens e falas.....	207
Tabela 19 – Personagens e seus elementos marcantes na terceira história analisada.....	209
Tabela 20 – Cena da quarta história em análise I: personagens e falas.....	210
Tabela 21 – Cena da quarta história em análise II: personagens e falas.....	212
Tabela 22 – Personagens e seus elementos marcantes na quarta história analisada.....	214
Tabela 23 – Cena da quinta história em análise I: personagens e falas.....	215
Tabela 24 – Cena da quinta história em análise II: personagens e falas.....	217
Tabela 25 – Personagens e seus elementos marcantes na quinta história analisada.....	219
Tabela 26 – Cena da sexta história em análise I: personagens e falas.....	220
Tabela 27 – Cena da sexta história em análise II: personagens e falas.....	221
Tabela 28 – Personagens e seus elementos marcantes na sexta história analisada.....	223
Tabela 29 – Cena da sétima história em análise I: personagens e falas.....	224
Tabela 30 – Cena da sétima história em análise II: personagens e falas.....	225

Tabela 31 – Personagens e seus elementos marcantes na sétima história analisada.....	227
Tabela 32 – Cena da oitava história em análise I: personagens e falas.....	228
Tabela 33 – Cena da oitava história em análise II: personagens e falas.....	230
Tabela 34 – Personagens e seus elementos marcantes na oitava cena analisada.....	232
Tabela 35 – Cena da nona história em análise I: personagens e falas.....	233
Tabela 36 – Cena da nona história em análise II: personagens e falas.....	236
Tabela 37 – Personagens e seus elementos marcantes na nona história analisada.....	239
Tabela 38 – Cena da décima história em análise I: personagens e falas.....	239
Tabela 39 – Cena da décima história em análise II: personagens e falas.....	241
Tabela 40 – Personagens e seus elementos marcantes na décima história analisada.....	243

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: OS EXPLORADORES DA HILARIDADE TELEVISIVA.....	14
1. UMA TRAJETÓRIA DO RISO.....	19
1.1 NASCIMENTO DO RISO: A ANTIGUIDADE CLÁSSICA.....	23
1.2 A CRUZADA CONTRA O RISO.....	37
1.3 A VITÓRIA DO RISO DA LOUCURA E SUA DEBACLE.....	50
1.4 A DISSEMINAÇÃO DO RISO NA SOCIEDADE.....	63
1.5 A REALIDADE LÍQUIDA E O PRECIOSO DOM DO HUMOR.....	70
2. GARGALHADA MEDIÁTICA: AS RELAÇÕES ENTRE RISO E TELEVISÃO.....	84
2.1 O APARATO CONCEITUAL DA TELEVISÃO.....	96
2.2 AS RELAÇÕES TELEVISIVAS ENTRE AMÉRICA LATINA E O SBT.....	115
2.3 PROGRAMA CHAVES: UMA HISTÓRIA DE SUCESSO NO IBOPE.....	131
2.3.1 A VIDA DE CHAVES NO BRASIL.....	137
2.3.2 O SUCESSO DO CHAVES BRASILEIRO.....	142
3. O HERÓI MENDIGO E A GENTALHA: ANÁLISE DO PROGRAMA CHAVES.....	158
3.1 CHAVES: NOSSO HERÓI MENDIGO.....	159

3.2	CHIQUINHA: A MALANDRA.....	162
3.3	QUICO: O GAROTO MIMADO.....	164
3.4	NHONHO: O AMIGO VERDADEIRO.....	167
3.5	SEU MADRUGA: DIGA NÃO AO TRABALHO E SIM À VIDA FÁCIL.....	170
3.6	DONA FLORINDA: A MÃE ZELOSA E A MULHER APAIXONADA.....	173
3.7	PROFESSOR GIRAFALES: O INTELECTUAL BONACHÃO.....	175
3.8	DONA CLOTILDE: A BRUXA E SEU DESEJO DE CASAR.....	177
3.9	SENHOR BARRIGA: O PROPRIETÁRIO DA VILA.....	179
3.10	A VILA E A ESCOLA DE BOLAÑOS: ANÁLISE DOS EPISÓDIOS.....	181
	3.10.1 PRIMEIRA HISTÓRIA: A TROCA DE BOLOS.....	187
	3.10.2 SEGUNDA HISTÓRIA: O CACHORRINHO.....	196
	3.10.3 TERCEIRA HISTÓRIA: A FONTE DOS DESEJOS.....	203
	3.10.4 QUARTA HISTÓRIA: UM BANHO PARA CHAVES.....	210
	3.10.5 QUINTA HISTÓRIA: VAMOS AO CINEMA.....	215
	3.10.6 SEXTA HISTÓRIA: UMA AULA DE HISTÓRIA.....	219
	3.10.7 SÉTIMA HISTÓRIA: A CASIMIRA DE TAUBATÉ.....	223
	3.10.8 OITAVA HISTÓRIA: A GALINHA DO VIZINHO É MAIS GORDA QUE A MINHA.....	228

3.10.9 NONA HISTÓRIA: O DESPEJO DE SEU MADRUGA.....	232
3.10.9.1 O DESPEJO DE SEU MADRUGA: PARTE 1.....	233
3.10.9.2 O DESPEJO DE SEU MADRUGA: PARTE 2.....	235
3.10.10 DÉCIMA HISTÓRIA: O EXAME DE ADMISSÃO.....	239
3.11 SITUAÇÕES, PERSONAGENS, FALAS E HISTÓRIAS: OS ECOS DO PROGRAMA.....	243
CONSIDERAÇÕES FINAIS: ...E AS EXPLORAÇÕES CONTINUAM.....	247
REFERÊNCIAS.....	252

INTRODUÇÃO

OS EXPLORADORES DA HILARIDADE TELEVISIVA

*“Aí vem o Chaves, Chaves, Chaves,
Todos atentos olhando pra TV.
Aí vem o Chaves, Chaves, Chaves,
Com uma historinha bem gostosa de se ver”.*
(Trecho da música “Aí vem o Chaves”,
abertura do programa Chaves)

*“Perdido seja para nós aquele dia em que não
se dançou nem uma vez! E falsa seja para nós
toda a verdade que não tenha sido
acompanhada por uma gargalhada”!*
(Friedrich Nietzsche)

Começemos por uma pergunta: como investigar o riso na televisão? A essa pergunta respondemos com uma seleção de programas de humor: **Os trapalhões**, **A Grande Família**, **Sai de Baixo** e, por fim, **Chaves**. Mas há aspectos que tornam esse programa único, iniciando pelo fato dele não ser uma produção nacional, mas sim mexicana, de baixa qualidade técnica e estar na grade de programação do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) há mais de 20 anos, desde 1984.

Apenas com esses elementos é possível perceber a singularidade desse humorístico, porém sua relevância não termina nessas enumerações, pois o **Chaves** (programa) pode ser lido de várias maneiras. Como um representante do povo e da pobreza da América Latina. Ou como uma forma de disseminação de uma imagem caricaturada dessa região. E ainda como uma maneira de discutir o caráter do herói ocidental, principalmente o americano, apresentado na televisão e no cinema através dos filmes de *Hollywood* e dos desenhos do **Capitão América**, do **Batman** e de outros heróis.

Entretanto, uma leitura do **Chaves** como representante da pobreza e do povo latino-americano é problemática, já que se corre o risco de difundir uma imagem da América Latina como caricatura dessa pobreza e miséria, percepção que já se encontra presente se considerarmos o conteúdo de programas e filmes concernentes a esta região, os quais, recorramos a Roberto Schwarz (1997), dão “[...] sinal positivo, de identidade, a relações de opressão, exploração e confinamento” (p. 128).

Essas lógicas, seguindo o mesmo autor, são realidades no “Terceiro Mundo”, por isso, na América Latina, mas, como nos diz ele, não se perfazem em superioridade, estão presentes tanto em exploradores quanto em explorados, e parecem àqueles motivo de satisfação.

Em função dessas ressalvas é que se optou por pensar o programa **Chaves** não como um representante dessa realidade, e sim vê-lo como um instrumento, uma possibilidade de discutir a questão do herói apontada acima.

Essa discussão, entretanto, ocorre através de um movimento dialético, posto que se questione a imagem do herói ocidental por meio da construção de outro tipo de herói: o anti-herói latino-americano, o qual é vislumbrado a partir da novela picaresca e seu herói pícaro, presentes na literatura espanhola, sobretudo no século XVI.

Mas esta investigação não se restringe ao herói pícaro, perpassando todo o programa e seus personagens principais, vistos como elementos de sátira social, principal característica da picaresca e que nos levou a supor que o programa **Chaves** pode ser um resquício dessa literatura, sob nova roupagem, por isso, tratando-se da neopicaresca.

Conseqüentemente, a análise recai sobre os personagens principais, visto que existem outros menos relevantes para a comicidade de **Chaves**. Estes computam um total de nove: Chaves, Chiquinha, Quico, Nhonho, Dona Florinda, Dona Clotilde, Professor Girafales, Seu Madruga e Senhor Barriga.

Para realizar esse trabalho intelectual uma série de assuntos foi discutida, divididos em três capítulos. No primeiro, denominado **Uma trajetória do riso**, contamos a história do riso, desde a Antiguidade Clássica – Grécia e Roma- até o período contemporâneo, procurando perceber dois pontos fundamentais: como a sociedade divisa o riso e como a comunidade científica o faz, porque somente assim nos foi possível entender a importância desse fenômeno humano, que pode assumir diferentes funções, dependendo do uso que se faça dele.

Na Antigüidade, o riso foi um elemento moralizante; na Idade Média, foi temido pela Igreja, mas, ao mesmo tempo, permitido por esta se representasse escárnio do pecado e regozijo com o bem; no Renascimento, representou meio de libertação; nos séculos XVI e XVII, ficou relegado a um “canto” em nome da estabilidade política; nos séculos XVIII e XIX, voltou com força, sobretudo reformista, ao debate político; nos dois últimos períodos, mostra sua relevância, invade o mundo acadêmico e recebe várias atribuições, que vão desde forma de economia de dispêndio psíquico necessário para manter uma inibição, como queria Freud, até resposta à existência, como proclamam vários filósofos.

Deixando o riso de lado, chegamos ao segundo capítulo, intitulado **Gargalhada mediática: as relações entre riso e televisão**, em que nos atemos à televisão. Primeiro em seus aspectos conceituais, ou seja, discorreremos sobre os elementos que se relacionam ao mundo televisivo: sua linguagem, seu poder de sedução e os conceitos que constituem esse aparato tecnológico.

Com isso, pudemos compreender os elementos que constroem a televisão, não só em termos técnicos: capítulo, seriado, programação, programa, grade horária, entre outros; mas também em questões mais profundas: seu caráter de sedução, oriundo de vários elementos que vão desde a identificação que percebemos entre “nós” e os personagens de diferentes atrações, até seu poder de “laço social”, já que quando assistimos televisão, sabemos que outros também o fazem naquele exato momento e isso cria certa “comunidade”.

Em seguida, afunilamos para aspectos mais específicos, como a relação existente entre as televisões do Brasil e da América Latina, exemplificada pela história do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), a qual foi trabalhada em razão do nosso objeto de pesquisa ser um programa transmitido por essa emissora.

Essas relações podem ser divisadas: primeiro, quando se pensa no público, pois nas duas regiões ele se encontra ainda ligado à cultura oral, mais pela falta de investimento na educação e não por uma opção dos populares; uma segunda aproximação, decorrente da anterior, é a noção de que os programas aqui produzidos carregam muitos elementos da oralidade: pouca informação, frases curtas e justapostas, repetição, entre outros; uma última ligação se constitui na importância que o aparelho televisivo tem. Nos dois casos ele se coloca como elemento fundamental na construção da identidade nacional.

Tais confluências, juntamente com os elementos conceituais anteriormente vistos, e com a história do SBT, possibilitaram entender os motivos que permitiram o traslado do programa **Chaves** ao Brasil, o qual, além do já posto, também se deu em função das dificuldades financeiras pelas quais passava essa emissora e pelo contato que havia com a Televisa, empresa que produzia e exportava esse humorístico.

Além disso, nesse momento foi discutindo as possíveis razões de sucesso desse programa. Vários elementos foram apontados: a linguagem simples; o “humor branco”; a transmissão de valores; o desprendimento proporcionado pela divisão do programa em episódios, com começo, meio e fim no mesmo dia; a dublagem que soube mostrar um humor que estava latente; os trocadilhos; as quebras de expectativa; a proximidade com a *commedia dell'arte*; a inversão da maturidade, ocasionada pelo fato de adultos interpretarem crianças; entre outros.

Afora esses assuntos, adentramos o terceiro capítulo, intitulado, **O herói mendigo e a gentilha: análise do programa Chaves**, quando descrevemos cada personagem a ser analisado, separadamente em subitens, para perceber a função de cada um no programa, seus bordões e sua estrutura física (roupa e aspectos corporais).

Posteriormente, embrenhamo-nos na análise dos episódios selecionados, num total de dez, em que começamos mostrando o que são um anti-herói e a literatura picaresca, para que fosse possível entender porque partimos do pressuposto de que o personagem principal dessa atração seja um herói picaresco.

Depois iniciamos a análise de cada episódio, separadamente em subitens. Descrevemos cada um da forma mais pormenorizada possível e apontamos as características perceptíveis nas ações e nas falas dos personagens, as quais, muitas vezes, reafirmam os elementos trabalhados ao longo da dissertação e, sobretudo, o pressuposto desse estudo.

Todo esse conjunto de assuntos e a construção dos capítulos movem-se no sentido de contribuir para a compreensão do popular/popularesco na cultura televisiva brasileira e sua emancipação e “empoderamento”, pois se deseja desmistificar os programas populares/popularescos da televisão brasileira, no sentido de auxiliar no seu entendimento, já que esses são demasiadamente marginalizados, sobretudo por pesquisadores.

Esse escopo vai ao encontro do que pensa Ortega y Gasset (1971) acerca da função da obra intelectual. Diz ele: “A obra intelectual aspira, com freqüência baldada, a esclarecer um pouco as coisas” (p. 35). Assim é que buscamos jogar luz sobre o programa **Chaves**, para desmistificá-lo, retirar, ao menos um pouco, a carga pejorativa com que muitos o vêem.

Além desse objetivo central, a pesquisa ainda almeja como alvos adjacentes: analisar o programa **Chaves** enquanto uma forma de discutir o caráter do herói ocidental, realizando a construção de outro tipo de herói: o anti-herói latino-americano, aos moldes do herói pícaro; perceber que o programa **Chaves** pode apresentar-se como uma novela picaresca, mesmo que incompleta, pois além de dispor de um herói pícaro faz sátira social, por meio de outros personagens, assim como o referido gênero da literatura espanhola; mostrar como se constrói a imagem do herói ocidental; explicitando as características do anti-herói latino-americano, por meio do personagem central desse humorístico.

Contudo, deve-se esclarecer que esta pesquisa é, na verdade, continuação de uma anterior, que enfocava o programa **Chaves** como maneira de disseminação de uma imagem caricaturada da América Latina. Idéia bastante reforçada pelo aparente caráter conservador dessa atração televisiva, mas que não pode esconder a perspectiva de que esse humorístico

possui grande significado cultural, caso contrário não permaneceria na televisão por tantos anos e não despertaria tanta curiosidade.

Por isso, a necessidade de se estudá-lo enquanto um produto cultural, embora exista pouca literatura sobre o assunto, o que dificulta o estudo, e o torna, ao mesmo tempo, instigante, já que poucos deram importância ao fenômeno que esse programa representa, há mais de vinte anos, quase ininterruptos, no ar. Fato que nos levou a investigá-lo, mais uma vez, só que agora dentro da escola de comunicação, em seu habitat natural e por meio de um estudo de caso, baseado na análise de imagens em movimento, técnica que nos permite divisar não só a construção dos personagens por meio da imagem, mas relacioná-la às falas, para que tenhamos uma visão mais coerente e completa de cada personagem e do programa como um todo.

Então, vamos nos permitir o riso e começar essa viagem por um programa único: repetitivo, pobre tecnicamente e de ótimos índices de audiência, ou seja, um programa que tinha tudo para dar errado, mas que funcionou, por razões que somente uma pesquisa aprofundada pode descobrir, ou pelo menos encontrar indícios.

Comecemos, pois, nossa investigação!

1 UMA TRAJETÓRIA DO RISO

*O humor não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo.
L. Wittgenstein, Aforismos, 1949*

Como se perguntou Georges Minois na conclusão de *História do riso e do escárnio* (2003): “o riso tem história ou atravessa os séculos sem história?”. Esse é o exato momento da pergunta, visto que uma resposta negativa colocaria fim a uma série de pesquisas realizadas sobre o assunto. Mas não é uma resposta fácil, pois

Não há unanimidade sobre o assunto, o que torna difícil a interpretação de sua história. Ao contrário do que sempre se escuta, os motivos de hilaridade quase não mudaram. Rimos hoje quase das mesmas coisas que antigamente: Aristófanes, Plauto, as farsas medievais, Rabelais e Molière são sempre engraçados, e provavelmente Coluche, Louis de Funès e Woody Allen fariam os gregos e romanos rir, por pouco que conseguimos infomá-los dos grandes temas de nossa civilização. As técnicas variaram, mas sempre rimos para zombar de nós, para acalmar nosso medo, para manifestar nossa simpatia, para reforçar nossos vínculos e para excluir. O simples enunciado dos motivos mostra que o riso é plural. Os risos são muito diferentes e sempre o foram (MINOIS, 2003, p. 629 – 630).

Essa dificuldade, entretanto, não significa que o riso não tenha história, mas demonstra falta de unanimidade na construção da mesma, advinda, até mesmo, pela diversidade de tipos de riso e pela conseqüente necessidade de se buscar vários autores em vários períodos históricos, como aponta Verena Arberti (2002), que completa dizendo que é preciso recuar até a antigüidade, já que

[...] cada autor parece recomeçar sua investigação do zero, ignorando em grande parte as tentativas de definições anteriores. Não são poucos os que declaram que suas teorias têm a faculdade de revelar, de uma vez por todas, a essência do riso, quando, na verdade, boa parte de suas definições já figura em outros textos (ALBERTI, 2002, p. 08).

Arberti (2002) apresenta ainda outro argumento relevante acerca da importância do recuo à antigüidade, o qual teria a vantagem de impedir erros na leitura de textos teóricos mais contemporâneos, porquanto o conhecimento da história do pensamento sobre o riso faz com que se identifiquem recorrências tanto entre autores quanto entre questões, que muitas vezes vêm de tradições teóricas esquecidas.

Percebe-se que o estudo do riso não é algo novo, nem requer originalidade, ao contrário, como constatou Verena Alberti (2002) sobre seu próprio estudo: ela não era a primeira a abordar o riso do ângulo científico e mais, sua premissa inicial de apreender a essência do riso e do risível era um lugar “melancólico” comum. Por isso, aqui não se pretende singularidade, de maneira oposta busca-se uma história, permeada por diversos atores que serão ouvidos e comparados. Uma história do riso e do risível, sendo este

[...] o objeto do riso em geral, aquilo de que se ri- seja a brincadeira, a piada, o jogo, a sátira etc. Assim risível aqui, na maioria dos casos, corresponde ao que também recebe o nome de cômico. Ambas as noções são bastante aproximadas, mas o emprego da palavra risível tem uma função instrumental. Impõe-se a partir dos textos mais recentes que introduzem a noção de riso trágico em oposição ao riso cômico, e é uma solução que engloba os diversos termos que designam o objeto do riso nos textos teóricos (ALBERTI, 2002, p. 25).

Essa definição de risível não esgota tudo que se pode dizer do assunto, cabe ainda usar uma parte do conhecimento teórico até aqui não utilizada: a Estética. Isso porque essa matéria trabalha com um tipo de risível específico, o qual pode esclarecer melhor o objeto de que estamos tentando construir a história.

Em mãos com tal escopo, usaremos Ariano Suassuna (2007), para o qual a Estética teoriza sobre o riso *estético*, ou seja, “[...] aquele tipo de riso recriado, ou possível de ser recriado, pela Arte” (p. 143). O que coloca o risível como uma categoria estética legítima, pois, conclui esse autor, o risível não está somente ligado à Estética, mas é uma categoria referente à beleza.

Além de ser categoria estética e de beleza, o risível é um objeto do pensamento, tanto que, como se pode divisar, suscita diversas definições, que perpassam toda história humana, desde a antiguidade, com pensadores como Aristóteles que o considerava, nas palavras de Suassuna (2007), “como uma desarmonia de pequenas proporções e sem conseqüências dolorosas”, o que leva ao contraste entre “algo que existe e o que deveria existir” (p. 145).

A teoria aristotélica é baseada no contraste, assim como muitas teorias posteriores, até mesmo a bergsoniana, embora Bergson critique todas as teorias do contraste, por considerar que elas não fazem a distinção necessária entre os contrastes risíveis e não-risíveis.

Avançando mais no período histórico, tem-se Hobbes que caracteriza o risível como algo que provoca o riso, por meio do novo e inesperado, experimentado pela constatação da superioridade daquele que ri. Essa definição demonstra duas características do risível: a surpresa e o sentimento de superioridade que se sente em relação ao outro do qual se ri (SKINNER, 2002).

Corroborando com esses aspectos assim se posiciona Suassuna:

De fato, o elemento de surpresa é, de certa forma, fundamental para a criação do risível artístico: tanto assim que não existe profissional mais infortunado do que um ator cômico que, ao contar uma história engraçada, deixa que o público adivinhe o final antes do tempo. Por outro lado, é evidente que na maioria dos casos existe uma componente de crueldade em nossa maneira de rir dos outros (2007, p. 146 – 147).

Apesar disso, Suassuna (2007) compreende que a definição de Hobbes é insuficiente para explicar toda a natureza do risível, já que não é toda idéia de superioridade que leva ao riso. Como exemplo, continua o autor acima, tem-se a queda de um rapaz, fato que causaria riso, mas se o rapaz se machucasse gravemente, o riso desapareceria.

Entendendo que essas teorias são incompletas, prossegue-se com outros estudiosos, entre eles Freud, segundo quem, o humor é um dom raro e precioso, além de rebelde e teimoso, possibilitando ao sujeito “rir não apenas do outro, mas também, e sobretudo, de si mesmo, gerando potência e alegria onde se esperava apenas dor”(SLAVUTZKY & KUPERMANN, 2005, p. 8).

Por isso, o riso não pode ser visto apenas como superioridade em relação ao outro do qual se ri, mas também como a aceitação de que a verdade é parcial, assim como atesta a psicanálise, e que leva o riso a ser elemento que afirma a liberdade de pensamento, já que o humor, mais uma vez nas palavras de Slavutzky & Kupermann (2005), “[...] mima os paradoxos, brinca com as certezas, faz piruetas com as grandes idéias e, de brinde, participa como tempero essencial do erotismo” (p. 9).

Para chegar à relação entre riso e liberdade, bastante próxima, como se verá, da perspectiva de outros intelectuais, os psicanalistas se apóiam na leitura de duas obras de Freud: *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905) e *O humor* (1927), que ampliam a visão que se tem desse fenômeno, levando a psicanálise a colaborar no entendimento do mesmo e a refletir sobre a “sociedade humorística”, em que, de acordo com Lipovetsky (2005), se vive.

Essa entrada na psicanálise, para além de fornecer uma outra visão acerca do riso, demonstra a proliferação de estudos sobre o humor e sua tentativa de definição, o que, para Ariano Suassuna (2007), é importante, pois cada novo entendimento esclarece “aspectos particulares de sua realidade [...] permitindo, com isso, que nós, aos poucos, possamos realizar o assédio da verdade sobre esse enigma” (p.150), que é, aliás, seguindo esse

raciocínio, o papel de todo grande problema filosófico, como é o risível, porque, nas palavras de Ortega y Gasset,

Os grandes problemas filosóficos exigem uma tática semelhante à aquela que os judeus empregaram para tomar Jericó e suas rosas íntimas: sem ataque direto, circulando em torno, lentamente, apertando a curva cada vez mais e mantendo vivo no ar o som de trombetas dramáticas (apud SUASSUNA, 2007, p. 150).

Dessa forma é que se busca o risível e sua história, procurando perceber como cada período histórico pensa o riso, não para distanciá-los, mas por entender que o riso é um produto social e como tal se transforma em decorrência da própria humanidade. Daí todo o mistério do riso, segundo Georges Minois (2003), às vezes sarcástico, agressivo, escarecedor, tomando diversas formas, sempre ambivalente e, por isso, fascinante e rico, podendo expressar diferentes sentimentos, porque está “na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico” (p. 16). Por conseguinte, apresenta todos os requisitos necessários para seduzir o ser humano moderno.

Como um grande problema filosófico, o riso é elemento de resposta das questões humanas fundamentais perante a existência. Dessa constatação advêm outras problemáticas, pois se o riso é uma resposta ao fundamento da vida, onde este se encontra? Ou melhor, como cada sociedade encontra essa resposta? Ou ainda, como a humanidade ri e descobre a base da existência?

Essas perguntas serão respondidas com base no livro: *História do riso e do escárnio* (2003), de Georges Minois, o qual servirá de fonte histórica para a construção da historiografia do riso, isso porque esse livro narra de forma pormenorizada o que o riso representou para as diversas sociedades e como ele se transformou ao longo dos séculos. Em decorrência, os fatos narrados no texto que segue serão retirados dessa obra, que será perpassada por outros autores, estes sim, explicitamente referenciados no texto, já que Minois só aparecerá literalmente escrito quando fizer análise de algum estudioso ou explicar algo a mais do que simples narração de fatos.

Iniciaremos com as sociedades grega e romana, já que essas se constituem nos grupos sociais fundantes da tradição ocidental, a qual nos prendemos, pois sabemos muito pouco do que pensa a sociedade oriental. Assim, é que se questiona: que lugar ocupa o riso na Antigüidade Clássica? Isso porque, vem da Grécia a primeira idéia do regime político contemporâneo e vem de Roma o conceito de Direito, que são as bases do Ocidente.

1.1 NASCIMENTO DO RISO: A ANTIGÜIDADE CLÁSSICA

Utilizando-se de Jean-Pierre Vernant (2002), pensamos que não podemos falar do ser humano fora de seu específico contexto social, o qual é formado pelas relações sociais que perpassam o humano e o fazem autor e produto dos períodos históricos.

Em face desse pressuposto é que se busca pensar a relação da Grécia com o riso, cabendo ainda uma diferenciação acerca do fenômeno religioso, que nos ajuda a entender como os gregos percebiam a realidade e, conseqüentemente, de que forma o riso se encaixa nesse panorama.

Conforme Vernant (2002), a religião grega é completamente diferente das grandes religiões da atualidade, porque “não comporta nem Igreja, nem clero, nem revelação, nem texto sagrado que define o credo ao qual todo fiel deve aderir se quiser obter a salvação” (p. 73). Dessa forma, continua o mesmo autor, a crença não é dogmática e tem caráter universalista, sendo portadora de uma tolerância que reveste o cívico e o político e, engendra todas as práticas sociais, seja de Estado, da família, do cotidiano ou das grandes solenidades. Todo o mundo grego é, assim, composto de uma dimensão religiosa.

Dentro desse espectro da religião também se encontra o riso, já que este é parte considerável do mundo grego por representar o surgimento do universo, o qual ocorreria através de uma grande gargalhada, que de tão frenética seria produtora do choro de Deus, do qual fez nascer a alma, já no sétimo dia. Desse modo, parodia-se a Gênese, sendo esta a narração do feito criador de Deus, obra realizada em sete dias.

Desse modo, o riso nasce como paródia¹ do mundo e dos deuses. E o homem advém da lágrima, oriunda do grande riso, daquele que não se controla, que é o desfecho da obra divina. O que aproxima riso, lágrima e divindade e, gera os mitos gregos, pois esses mitos constataam que todos os deuses riem em um “riso inextinguível”, por motivos nem sempre dignos, segundo Homero.

O riso se coloca como uma marca dos deuses e estes acabam passando tal característica a toda a humanidade, derrubando as barreiras ao riso e encontrando-o por toda

¹ “O que o texto parodístico faz é exatamente uma rerepresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (SANT’ANNA, 1985, p. 27 - 31). Ainda segundo este autor, a paródia “exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura” (SANT’ANNA, 1985, p.32). Assim, a paródia busca a diferença e destrói a norma e, dessa forma, para Sant’Anna (1985), estabelece a tensão, uma situação conflitiva.

parte: “violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração de moral ou decoro” (MINOIS, 2003, p. 23).

Essa associação entre divino e humano por meio do riso, reafirma a ligação que Vernant (2002) percebe entre os deuses e o ser humano, pois aqueles não são eternos, perfeitos, oniscientes ou todo-poderosos; nem criaram o mundo, nasceram a partir dele e por ele, sendo, assim como o ser humano, embora superiores a este, partes integrantes do cosmos. Não existindo, portanto, uma separação radical entre mundano e divino, mas um parentesco entre as duas partes, que estão no mesmo mundo, o qual, entretanto, é hierarquizado. Nessa perspectiva, pode-se dizer que as qualidades (perfeições) divinas apenas prolongam as que são encontradas na ordem e na beleza do mundo.

E é nisso que consiste a dependência do grego em relação às divindades, pois quando aquele nasce já se percebe em dívida e a paga prestando homenagem e ritos tradicionais aos deuses, que os exigem e, assim, cria-se contato entre os dois mundos, estabelecendo entre os mortais uma nova dimensão em que o ritual festivo se apresenta, “para aqueles cujo destino é a morte, como o adorno dos dias de suas vidas, um adorno que, ao conferir-lhes graça, alegria, harmonia, ilumina-os com um brilho no qual se reflete um pouco do esplendor divino” (VERNANT, 2002, p. 175).

A alegria que se percebe nos rituais aos deuses ratifica a perspectiva adotada por Minois (2003) de que o riso só é verdadeiramente alegre nos deuses, já nos humanos nunca é só alegria, pois a intuição do nada advinda com a morte contamina o riso. Essa associação entre riso e morte é exemplificada em histórias narradas por Heródoto e outros, que mostram que é possível morrer rindo.

Heródoto menciona vários casos de riso ritual associados à morte: na Trácia, as mulheres morrem rindo sobre o túmulo de seus maridos; nesse país, vida é um mal, e morre-se rindo. Outros contam a mesma coisa a propósito da Sardenha; as vítimas sacrificadas ao deus lídio Sandon devem rir, assim como os fenícios quando sacrificam seus filhos (MINOIS, 2003, p. 27).

Por isso, Salomon Reinach, estudado por Minois (2003), estabelece que o riso desempenha uma função mágica, permitindo a transição para outra vida, por meio do consentimento das vítimas. Fala-se, pois, do riso vindo do sofrimento. Mas como se explica o riso sardônico ou por que ele é considerado como sofrimento? A essa questão Minois responde com as seguintes palavras:

Para todos, o riso sardônico designa um riso inquietante, por causa de sua indeterminação. De quem e de que se ri? Não sabê-lo provoca mal-estar como se esse riso viesse de outro lugar, do além, como uma ameaça imprecisa. Esse riso não exprime a alegria daquele que é sua “presa”, e muitos o associam à idéia de sofrimento e morte [...] Esse riso sardônico corresponde ao mesmo tempo a uma expressão e a uma intenção. A expressão é aquela de qualquer um que, “mordido inteiramente pela cólera ou pelo desgosto, ri com o canto da boca, contraindo-a e esticando-a. Sardânios em Homero, sardânios alhures designam um riso contraído e estirado, e sarcástico”, explica Eustáquio em seu Comentário sobre a Odisséia. O aspecto agressivo é realçado pelo fato de que a contração dos músculos da boca mostra os dentes, como ressalta Hipócrates, que aproxima isso do riso de loucura (2003, p. 28).

O riso sardônico ultrapassa a humanidade e associa-se a rito de morte, como se o ser que obedece a vontade de outrem, que sejam os deuses, tomasse consciência de seu aniquilamento, ou ainda, como se o bufão o fizesse. Daí resulta a idéia de que o riso é atribuído ao Momo, personagem misterioso, barganhador e sarcástico, que, como nos conta Minois (2003), “termina por tornar-se tão insuportável que é expulso do Olimpo e refugia-se perto do Baco” (p. 29). Expulso do Olimpo, ele passa a zombar de tudo e carrega em si aspectos inquietantes, que se remetem à loucura, como o bastão e a máscara.

Essa descrição do Momo reforça a perspectiva de que o riso associa-se à loucura, sendo uma força que ultrapassa o ser humano e, ao mesmo tempo, apresenta outra discussão, pois se o Momo usa máscara pode-se perguntar até que ponto o riso revela a realidade ou a oculta. E é justamente nessa dicotomia que aparece a festa enquanto lugar do riso, sendo ele organizado e coletivo. Mas o que a festa representa no mundo grego?

Ainda seguindo nossa referência historiográfica, pode-se dizer que as festas gregas tinham como função reforçar a coesão social na cidade, assegurando a permanência da ordem humana e renovando o contato com o divino, sendo o riso o símbolo desse entrelaçamento entre o divino e o humano, já que simulava o retorno ao caos original anterior à criação do mundo ordenado.

Assim, o riso festivo, embora provoque a inversão de papéis, não leva ao estabelecimento de um novo mundo, porquanto nesse período ocorra, em consonância ao reforço da coesão social na cidade, a reafirmação das regras e a reintegração do humano ao mundo divino, de forma similar à estabelecida acima por Vernant (2002), que divisa a festividade de culto aos deuses como aproximação entre essas duas realidades.

A festa serve, portanto, como meio de controle social, de manutenção da ordem e, conseqüentemente, exclui o diferente, o contrário. Mesmo quando a mascarada grega quer significar a experiência da alteridade, não foge de seu sentido global, porque esse riso é a

entrada impetuosa do caos e sua própria destruição. Essa lógica coloca o riso com face moralizante e autodestrutivo, já que a ordem social é recriada e ajustada em sua normalidade.

Além de representar controle, ainda é possível ao riso ser um marco de fundação da paz social. Seguindo esse pensamento pode-se dizer que o sentido da festa está no seguinte: “para viver em sociedade, o homem tem necessidade de despojar-se de sua agressividade natural” (MINOIS, 2003, p. 34) e a única maneira de fazê-lo é um ritual em que a violência deixe de existir, por meio de um sacrifício.

Idéia completamente oposta a Hobbes que, de acordo com Skinner (2002), percebe o riso como um elemento agressivo e, por isso, sente aversão ao mesmo, visto que o princípio mais básico da filosofia política hobbesiana é a busca pela paz e sua manutenção e, o risível estaria em sua contramão, por representar uma ação de desprezo em relação ao outro, que provocaria brigas na tentativa do ser humano, objeto do risível, ser vingado. Dessa forma, o riso acaba sendo uma ameaça evidente à paz, discussão a qual voltaremos posteriormente.

Retomando a festa grega como possibilidade de paz social, tem-se que esse momento precede o sacrifício do bode expiatório, quando a violência humana será conduzida ao divino, sendo necessários a unanimidade dos participantes e o caráter secreto ou inconsciente do ato sacrificial. Sendo assim, o riso coletivo propiciado pela festa coloca-se como a forma de desarme da violência, diminuindo seu grau e tornando a vida social possível, através da “ritualização do instinto agressivo que existe em cada um de nós” (MINOIS, 2003, p. 35).

Essas características da festa nos remetem ao deus que as anima: Dionísio, o qual pensa através da loucura, presente em sua possessão bem-aventurada, que visa, de acordo com Jean-Pierre Vernant (1999), projetar as pessoas para fora do mundo, levando-as à plenitude. Mas esta projeção não provoca a retirada do mundano, pois Dionísio é também a “exaltação da alegria, do prazer, do vinho, de toda essa exuberância desenfreada, orientada para o riso e para a mascarada” (VERNANT, 1999, p. 338).

A possessão de Dionísio ocorre com sua vinda à Terra para possuir um mortal, o que pode ocorrer de duas formas: a união bem-aventurada com ele ou a queda no caos e na loucura, experiência que se processa com aqueles que o negaram. Por isso, Dionísio é considerado duplo, extremamente terrível com seus inimigos, conduzidos à loucura assassina, ao abandono de suas vidas e; infinitamente doce com seus fiéis, que nunca deliram e, na companhia do deus, tudo é alegria, pureza, paz e felicidade sobrenatural (VERNANT, 1999).

Exemplo desse riso encontra-se em Aristófanes (445 a.C. – 386 a.C.), que ri de todos: políticos, filósofos, deuses são ridicularizados², colocando-se o riso como agressão e como forma de provocar reflexão acerca do poder, abrindo perspectiva de discussão de assuntos sérios, tais como a degradação do político. Isso porque Aristófanes era conservador e desejava que seu riso de comédia, assim como na festa, servisse à manutenção da ordem, atuando como um fator de moralização, excluindo inovações e degradando os perturbadores da situação vigente.

Contudo, no fim do século V a.C., Aristófanes sofre pressão dos políticos atenienses para moderar seu riso, pois não se admite ser ridicularizado, já que rir da democracia é o mesmo que zombar do povo. O que é compreensível pela crise do regime democrático grego, ocasionada pela Guerra do Peloponeso, quando se percebe a necessidade de proteger os valores cívicos e o riso desenfreado chega ao fim, sendo limitado pelas regras, até mesmo em seu uso público, e colocado em objetos mais impessoais, restando aos autores aterem-se a paixões, vícios e excessos, resultando na comédia nova: a de Meandro.

Essa alteração pode ser explicada através da discussão que Vernant (2002) faz sobre a importância do “ver” para a sociedade grega. Nela “ver” e “saber” são a mesma coisa, pois *ideîn* (ver) e *eidénai* (saber) são formas verbais de um mesmo termo, sendo o conhecimento interpretado e expresso pelo modo de ver. Ao mesmo tempo, para os gregos, “ver” e “viver” são iguais, já que para ser vivo é preciso ver a luz e ser visível a todos.

Assim, prosseguindo na argumentação, no mundo grego, uma pessoa só existe pelo olhar de outra, isto é, identidade individual coincide com avaliação social. Desse modo, o valor de um indivíduo está associado à sua reputação, a qual se for atingida e não restabelecida, provoca o ostracismo daquele que foi rebaixado, colocando-o fora da existência. Daí se entender a restrição que fez ao riso, pois este pode denegrir a imagem de um sujeito ao ponto deste ser posto fora do círculo social, tornando-se, nas palavras de Vernant (2002), “errante, sem país ou raízes, [...] desprezível, [...] de nada” (p. 185).

Outro aspecto que ajuda a entender como o conceito de riso se altera é o nascimento da filosofia grega, estudado por Jean-Pierre Vernant (1990), para quem o pensamento grego vai ser composto de dois traços: a rejeição, no que se refere à explicação dos fenômenos do sobrenatural e do maravilhoso, e a ruptura com a ambivalência e a busca, no discurso, por

² “Nos textos antigos, os termos que equivalem ao que chamo aqui de “risível” são *geloion*, em grego, e *ridiculum*, em latim. Segundo Wilhelm Süß (1969), ambos designam o que, em alemão, é expresso por duas palavras: *Komik* e *Witz* - ou seja, aquilo que se entende por cômico em geral. O termo grego e, especialmente, o latino são algumas vezes traduzidos por “ridículo”. Convém precisar contudo que, nestes casos, “ridículo” não tem necessariamente conotação negativa, remetendo antes àquilo de que se ri (ALBERTI, 2002, p. 39 – 40).

uma coerência interna, pela definição rigorosa dos conceitos, pela delimitação dos planos do real e pela observância do princípio da identidade.

Essa filosofia surge em decorrência das transformações sociais que se desencadeiam na Grécia e traduz aspirações gerais, embora, segundo Vernant (1990), apresente problemas que só a ela pertencem: natureza do Ser e relações do Ser e do pensamento. Para tentar resolvê-los, a filosofia grega elabora conceitos e constrói sua própria racionalidade, baseada na linguagem e em sua ação sobre as individualidades. Portanto, pode-se dizer que a filosofia substitui, à sua maneira, a religião, pois trabalha com as forças sagradas que fundamentam o mundo da natureza e estabelece um completo contraste entre os deuses e os humanos, trazendo essa discussão para a praça, para a investigação, por meio do livre diálogo.

A presença da filosofia na Grécia muda a perspectiva do riso e dos mitos, retirando o que de inquietante pudesse existir no riso dos deuses ou, até mesmo, apagando o risível do mundo divino. Neste ponto surge Platão que considera inconcebível que os deuses riam, porque eles não poderiam ser afetados por uma emoção tão grosseira, que traduz a perda do controle e da unidade. Isso por Platão pressupor que o universo do divino é imutável, único e eterno.

A teoria platônica do riso, embora não citada, expressamente, nos textos antigos é, segundo Verena Alberti (2002), “a mais antiga formulação teórica sobre o riso e o risível que nos restou” (p. 40), a qual se encontra em um pequeno trecho do diálogo *Filebo* e em *República*. No primeiro caso, Platão discute sobre o prazer e o lugar aí ocupado pelo riso e pelo ridículo e, no segundo, como explica Skinner (2002), antecipa o princípio central da análise de Aristóteles, asseverando que o riso está, na maioria das vezes, ligado à reprovação do vício.

Contudo, ainda com relação a Skinner (2002), cabe esclarecer que as observações de Platão são dispersas e desordenadas, se comparadas ao envolvimento direto de Aristóteles com o assunto, o que não invalida o retorno à teoria platônica, por ser a primeira a pensar o riso.

Assim é que passamos a discutir *Filebo* que, conforme descrição de Alberti (2002), inicia com uma discussão sobre o prazer, procurando entender até que ponto o bem é prazer e em que momento ele se constitui em sabedoria.

Para Platão, de acordo com a mesma autora, existem dois tipos de prazeres: os falsos e os verdadeiros. Os primeiros se misturam com a dor, são sempre afecções mistas, não passando de uma cessação da dor e da reconstituição do equilíbrio. Essas afecções dividem-se em três espécies: *corporais* (frio, calor); *semicorporais* e *semi-espirituais* (esperança); e

puramente espirituais (exclusivas da alma, como a cólera, o amor, o ciúme). Já os prazeres verdadeiros são puros e precisos, são as belas formas, belas cores, os prazeres do conhecimento, visto que no topo de todos os prazeres estão os do espírito. Esses prazeres são beleza pura, porque não estão misturados com a dor, estando mais próximos das características do bem e propiciando realização completa.

E, ainda, é no âmbito das *afecções mistas puramente espirituais* que a discussão sobre o riso se dá, porquanto, segundo Alberti (2002), Sócrates quer provar, por meio do cômico, que a afecção espiritual compõe-se de uma mistura de prazer e dor. Para isso, parte de três pressupostos: a inveja e a malícia são dores da alma; o invejoso se alegra com os infortúnios alheios; e a ignorância e a estupidez são males.

O risível é, portanto, definido como oposto à recomendação do oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”, visto que aqueles que se desconhecem, não percebem a fragilidade de seus seres, são vítimas da ilusão, seja ela da fortuna, do corpo ou da alma. Essa ilusão com relação a si mesmo fraciona-se em dois tipos, concernentes às espécies de pessoas que se ignoram: umas têm o poder e a força, tornando-se temíveis e odiadas; e outras dispõem da fraqueza, o que as coloca como risíveis. Assim, conclui Alberti (2002), o riso se processa por meio da fraqueza do indivíduo, que não se vê como tal e coloca-se em patamar superior ao qual, em realidade, pertence.

A teoria platônica do riso se assenta, ainda, em mais uma problemática, além da descrita acima. Esta se dá em relação àquele que ri, porque ele mistura inveja e dor, o que leva Platão a condenar, moralmente, o risível e quem ri. Isso porque, explica Alberti (2002), Sócrates argumenta que rir dos males de um amigo é injustiça, embora experimentemos prazer, o qual é oriundo do sentimento de inveja e leva a mescla entre prazer e dor, o que não ocorre se o objeto do riso é um inimigo.

Além da condenação moral do riso, Platão censura ética e filosoficamente a comédia no livro X de *República*, a qual se juntando às observações postas em *Filebo* leva Alberti (2002) a inferir que “[...] o conceito negativo que Platão faz do riso e do risível é determinado, em última análise, por sua concepção da filosofia como prazer puro e única forma de apreensão da verdade, em oposição à ilusão característica das paixões” (p. 44 – 45).

Desse modo e por considerar o riso e o risível como prazeres falsos, pode-se deduzir que, para Platão, os que experimentam esses fenômenos são indivíduos vulgares, desprovidos de razão. Essa constatação aproxima o riso da agressão (dor) e da irracionalidade e demonstra ressonâncias entre Platão, Homero e o riso grego arcaico.

A convergência entre Platão e o riso arcaico, percebida acima, é no sentido de destruir o último, já que Platão não enxerga como possível o riso dos deuses, o que leva a uma transformação do risível em que se prega o “riso de bom-tom”, o qual é “aliado das convenções”, ridiculariza “os marginais, acatando as normas sociais” (MINOIS, 2003, p. 51), reduzindo-se à pura distração espiritual.

Essa descrição da teoria platônica do riso corrobora a perspectiva de Skinner (2002) de que Platão faz uma discussão muito dispersa sobre o assunto, até mesmo porque como é perceptível, seu foco não é o riso, e sim, como divisa Alberti (2002), a afecção mista puramente espiritual, em que Platão acaba encaixando o riso, visto que este é considerado um prazer inferior ao belo, à verdade e ao ser, argumento que fica claro logo no início de sua teoria, por desconsiderar o riso nos deuses.

A censura feita ao riso arcaico e a emergência de um novo riso, “sutil” e de “bom-tom”, obra não só de Platão, mas da sociedade grega, promove a diversificação das discussões teóricas e o surgimento de rivalidades. Uma das mais conhecidas é entre Demócrito, “filósofo que ri” e Heráclito, “filósofo que chora”, rivalidade difundida por uma carta, segundo Alberti (2002), erroneamente atribuída a Hipócrates, mas redigida por Demócrito.

Conta a carta, como nos relata Skinner (2002), que Hipócrates teria sido chamado pelos cidadãos de Abdera, pois Demócrito estaria possuído pela loucura, já que ria de qualquer coisa. Porém, ao vê-lo Hipócrates teria se convencido do contrário, ou seja, Demócrito estaria mais sábio do que nunca.

Isso porque, é a vez de Alberti (2002) discorrer, ao ser levado ao local de moradia de Demócrito, Hipócrates o avista no alto de uma colina, cercado de cadáveres de animais, pensando, escrevendo e examinando as vísceras dos animais, no intuito de localizar a sede da bílis negra, porquanto na tradição médico-filosófica antiga a bílis negra é a sede da loucura e da sabedoria, o que leva Hipócrates a considerar Demócrito sábio, visto, como mostra a carta, o riso também ser comum à loucura e à sabedoria.

Todavia, não se pode confundir o riso de Demócrito com o absurdo de se rir de tudo, pois esse filósofo explica a Hipócrates do que ri, demonstrando que, no fundo, seu riso não é insano.

Eu rio do homem cheio de loucura e vazio de toda ação direta, que [...] se comporta puerilmente, [...] que vai até o fim do mundo [...] procurando ouro e prata, [...] trabalhando sempre para adquirir mais bens [...]. Eu rio também do homem que cava as entranhas e as veias da terra, para as minas [...] enquanto se podia contentar com aquilo que a terra, mãe de todos, produz suficientemente para o sustento dos homens. Há os que querem ser grandes senhores e comandar muitos;

há os que não conseguem se comandar a si mesmos. Eles se casam com mulheres que logo repudiam. Eles amam, depois odeiam. Eles são muito desejosos de ter filhos, e quando eles estão grandes, os mandam para longe. [...] Vivendo em excessos, eles não têm nenhuma preocupação com a indignidade de seus amigos e de sua pátria. Eles perseguem coisas indignas [...]. Além disso, têm apetite por coisas penosas, porque aquele que mora em terra firme quereria estar no mar, e aquele que nele está quereria estar em terra firme (DEMÓCRITO apud ALBERTI, 2002, p. 75 – 76).

O riso de Demócrito aproxima-se, portanto, do que havia em *Filebo* de Platão, ou seja, o erro, por excelência, é julgar-se mais sábio do que se é em realidade. Assim sendo, este riso é recolhimento filosófico e desinteresse pelas coisas da vida, o que resume o caráter ambíguo do riso na Antigüidade, oscilando entre chamar de louco ou de sábio aquele que ri de tudo.

Minois (2003), por sua vez, considera que o riso de Demócrito aplica-se à vaidade humana, sendo crítica radical ao conhecimento e expressão de ceticismo absoluto. Esse riso é a averiguação da incapacidade humana de conhecer a si e ao mundo, devendo tudo ser risível, por representar ilusão.

Contudo, os tipos de riso não terminam em Demócrito. Há o riso dos cínicos, mais positivo, praticando uma ironia provocativa com finalidade moral, embora aparentando amoralidade. O mais importante cínico do século IV a.C. foi Diógenes, o qual desprezava todas as convenções sociais e reatou com a tradição do riso agressivo, por meio da transgressão dos princípios e do naturalismo individualista, visando incitar o homem a reencontrar os valores autênticos, presentes em si mesmo.

Os cínicos, de acordo com Minois (2003), devem a Sócrates³, o qual era um ironista sutil, que usava o riso como meio de busca da verdade, agindo da seguinte forma: fingia ignorância e ingenuidade, conduzindo seus interlocutores a demolir, eles mesmos, suas convicções e crenças, já que provocava contradições que não podiam ser resolvidas, levando o riso ao seu caráter pedagógico.

Esse riso, se estendido ao extremo, nos remete a Luciano de Samósata, homem que ri de tudo e é a encarnação, para os cristãos, do diabo que zomba de Deus. Tal imagem do riso é, entretanto, representativa da civilização judaico-cristã, mas já se tornava real na civilização grega, por meio da domesticação e intelectualização do riso agressivo do período arcaico, transformando-o na ironia socrática, céptica e cínica, e terminando na derrisão universal, que se coloca como a verdadeira vingança do diabo, revelando o absurdo do ser humano.

Como vingança do diabo, o riso, para algumas correntes de pensamento gregas, merece desconfiança, devendo-se aprisioná-lo e regulamentá-lo sob um papel de

³ Sócrates histórico, não se constituindo no personagem de Platão.

subalternidade e válvula de segurança. Esses pensadores partem do pressuposto de seriedade do ser e exemplificam-se entre os estóicos, que consideram o riso vulgaridade e bobagem, marca de impotência, fracasso em transformar o mundo ou uma situação.

Antes de entrarmos na sociedade romana cabe ainda discorrer sobre Aristóteles. De acordo com Alberti (2002), esse filósofo não deixou nenhuma teoria propriamente dita do riso, mas apenas passagens esparsas, o que não quer dizer que suas idéias sobre o assunto não sejam relevantes. Ao contrário, Aristóteles influenciou muitos teóricos, sobretudo em dois pontos. Primeiro, talvez mais marcante, é a sua definição do cômico, em que esse seria uma “deformidade que não implica dor nem destruição” (ALBERTI, 2002, p. 45). Segundo, é a idéia de que o riso é uma especificidade do ser humano, concepção esta que merece reservas, pois Aristóteles disse apenas, como esclarece Skinner (2002), que as pessoas são as únicas criaturas que riem e não, completa Minois (2003), que o riso é próprio delas.

Existe, como atesta esse último autor, diferença relevante em considerar o riso como próprio do indivíduo e este como única criatura que ri. Essa disparidade estaria no grau: no primeiro, se coloca o riso como essência do ser humano, sendo assim, este deve rir, o que não agir dessa forma não pode ser considerado uma individualidade; já no segundo caso, trata-se de ressaltar uma característica humana potencial, ou seja, tem-se a capacidade exclusiva de rir, mas é possível ser humano sem o riso.

Posto esta ressalva, é preciso perceber, de acordo com Alberti (2002), o que é a concepção aristotélica do cômico, o qual é visto como uma das artes que representam as ações humanas, juntamente com a tragédia, a epopéia, a flauta, as artes do ditirambo e a cítara. O que diferencia cada uma destas são três elementos: os *meios* de representação, os *objetos* representados e os *modos* de representar.

Alberti (2002) explica que a tragédia, a epopéia e a comédia convergem no uso do meio, linguagem, enquanto as outras utilizam o ritmo e a melodia. Contudo, a tragédia e a comédia diferem-se da epopéia pelo *modo* de representação da ação humana: as duas primeiras usam a ação dramática e a última utiliza a narrativa. O que diverge tragédia de comédia são os *objetos* a serem representados: a tragédia e a epopéia representam as ações humanas nobres, enquanto a comédia representa as baixas.

Esse tipo de caracterização do cômico mostra que, para Aristóteles, este degrada o homem, demonstrando sua inferioridade. Por isso é que Minois (2003) nota que não há muita diferença entre Aristóteles e Platão, já que os dois posicionam o risível em um âmbito negativo. O primeiro considera, nas palavras de Skinner (2002), “a alegria induzida pela zombaria” como “uma expressão de desprezo” (p. 16), que não chega a ser dolorosa. Já Platão

percebe o cômico nas características desprezíveis do homem, que não causam nem temor nem ódio.

Embora esses dois gregos se aproximem, eles se diferenciam em um aspecto relevante: para Aristóteles, a comédia e o cômico não pressupõem valores negativos, já que a representação de pessoas inferiores não significa inferioridade *a priori* da comédia, a qual possui a mesma legitimidade que a tragédia, enquanto criação poética (ALBERTI, 2002).

É possível, de acordo com Alberti (2002), resumir a concepção aristotélica do cômico em quatro tópicos: 1º) a comédia é uma arte poética, que representa personagens em ações baixas; 2º) o cômico não cobre toda baixaza, somente a parte torpe que não causa dor nem destruição; 3º) a comédia é o modelo de representação do que pode acontecer na ordem do verossímil e do necessário, sendo que diferentemente da tragédia, na comédia a constituição dos personagens é uma invenção e os nomes são dados ao acaso e; 4º) a expressão cômica emprega metáforas e outros nomes não habituais.

Ainda conforme Aristóteles e seguindo a mesma autora: o homem ri quando lhe fazem cócegas porque o movimento gerado por essa ação produz calor, que causa efeito sobre o diafragma e o pensamento se coloca contra a vontade, o que demonstra que um movimento das zonas baixas do corpo provoca perturbação no pensamento, que atua contrário à vontade. Já em outro momento, Aristóteles diferencia o riso das crianças pequenas e dos adultos, mostrando que as primeiras são seres imperfeitos, pois não têm a capacidade de rir, senão dormindo.

Finalmente, existe um ponto da teoria aristotélica que é retomada pela retórica romana: a idéia de que o riso serve para tirar a atenção do ouvinte no orador. Isto será reaproveitado por Quintiliano para justificar o uso do risível no discurso: forma de “desviar a atenção prestada aos fatos” (ALBERTI, 2002, p. 54).

A partir dessa retomada, pergunta-se: como o Império Romano lidava com o riso? Como seus teóricos vêem o riso? Há convergências maiores entre Roma e Grécia?

Considerou-se, durante muito tempo, que o Império Romano era um mundo sério, imagem estereotipada de solenidade, sem qualquer possibilidade do cômico, mas, quando se olha mais detidamente é perceptível a presença do riso por toda parte, sobretudo na literatura. Exemplo disso é Cícero que, juntamente com Quintiliano, constroem provavelmente, segundo Alberti (2002), os primeiros textos sistematizados sobre o riso e o risível no pensamento ocidental, isso porque somente nas obras desses autores é que se tem o riso como objeto principal, daí promover um primeiro entendimento mais completo do assunto.

Com base no estudo de Verena Alberti (2002) falaremos sobre Cícero, primeiramente, e no final sobre Quintiliano, embora suas opiniões sejam perpassadas por outros teóricos, como se verá.

Segundo essa autora e Skinner (2002), Cícero apresenta o risível dentro de seu tratado *De oratore*, na parte *inventio* ao lado das idéias, dos argumentos ou das provas que alicerçam a matéria do discurso. Esse tratado é construído em forma de diálogo e a parte do risível aparece através de César, orador mestre no uso do *ridiculum* em seus discursos.

Este personagem, prosseguimos na narração, percebe a impossibilidade de estabelecer uma doutrina sobre o risível nos discursos, mas em seguida mostra seu entendimento do assunto, dizendo que existem dois gêneros de risível: um que perpassa todo o discurso e recebe o nome de troça (*cauillatio*), sustentado na alegria e na jovialidade; e o segundo, constituído por ditos vivos e curtos, denominado dito espirituoso (*dicacitas*), baseado em piadas rápidas e ditos maliciosos ou sarcásticos.

Posteriormente, César se ocupa de duas questões: até que ponto convém ao orador excitar o riso e quais são os gêneros do risível. Contudo, ele não se esquiva de outras três perguntas: qual a natureza do riso, o que o produz e se convém ao orador querer excitá-lo. Sobre a natureza do riso, César responde que esta não é pertinente ao discurso ou ao domínio do risível, seguindo-se a definição de Aristóteles, que seja o risível “sempre alguma torpeza moral, alguma deformidade física”, sendo necessário apontá-las sem torná-las torpes.

César responde, em seguida, acerca da conveniência de excitar o riso e em que medida isso deve ser feito, ao que ele demonstra que o riso é útil ao orador, devendo estabelecer seus limites, para que seja de grande proveito. Dentre as razões de uso do riso, têm-se que “o emprego do risível no discurso torna o ouvinte benevolente, produz uma agradável surpresa, abate e enfraquece o adversário, mostra que o orador é homem culto e urbano, mitiga a severidade e a tristeza, e dissipa acusações desagradáveis” (ALBERTI, 2002, p. 58).

Assim, percebe-se que a limitação do uso do risível prende-se ao objetivo da retórica, isto é, é permitido ao orador tudo que o leve a ganhar sua causa, subordinando-se o risível a um princípio sério, o qual não deve provocar risos. Em outras palavras, o discurso deve se ajustar às pessoas, às circunstâncias e às ocasiões.

Além desses aspectos é possível, segundo Alberti (2002), identificar no texto quatro modos de risível inadequados ao orador, são eles: o que consiste em representar o caráter do homem do qual se ri; a imitação cômica, único recurso ainda disponível ao orador, se usado com parcimônia e rapidamente; a careta e a obscenidade.

Afora os quatro modos de risível inadequados, o texto estabelece a existência de duas espécies de risível: o das coisas e o das palavras. A primeira abarca dois gêneros: o conto ou a anedota e a imitação cômica das pessoas. A anedota tem a capacidade de destacar o herói, em seus aspectos relevantes, e a história que se conta. Já a imitação cômica, possibilita caricaturar e copiar qualquer elemento do adversário. A segunda – risível das palavras – refere-se a expressões ou pensamentos picantes.

Assim, com base nos argumentos apresentados por essa teoria, pode-se dizer que a zombaria de bom gosto e moderada apresenta, nos dizeres de Cícero, as seguintes características e funções:

Em suma, enganar a expectativa dos ouvintes, zombar dos defeitos de seus semelhantes, caçoar, se for preciso, de seus próprios defeitos, recorrer à caricatura ou à ironia, atirar ingenuidades fingidas, ressaltar a tolice de um adversário, esses são os meios de provocar o riso. Assim, aquele que quer ser um bom “gracioso” deve revestir-se de uma naturalidade que se presta a todas as variedades desse papel, construir por si um caráter capaz de acomodar-se a cada expressão ridícula, mesmo do rosto; e quanto mais se tiver, como Crassus, o ar grave e severo, mais o gracejo parecerá repleto de sal (apud MINOIS, 2003, p. 81 – 82).

Ilustração desse último traço da fala de Cícero tem-se, para Minois (2003), no humor cáustico de Catão, o Censor, indivíduo austero e íntegro, encarnação do rigor rústico, cuja preferência recai sobre a zombaria mordaz, ligando-se ao humor arcaico, por seu lado agressivo.

Todavia, o riso romano não se restringe apenas ao humor cáustico, existe ainda o humor “leve” de Horácio, mas isso não significa que o riso mude de função, ao contrário, esta permanece e se traduz na perspectiva do risível como “instrumento a serviço da causa moral; trata-se de transmitir uma lição, com uma palmada ou uma carícia, mas sempre rindo” (MINOIS, 2003, p. 83), o que demonstra a função moralizante do riso e seu caráter essencial no mundo romano.

Assim sendo, tem-se como exemplo de riso, particularmente relacionado à festividade, a *saturae*,⁴ de que provém a sátira e que revela o temperamento rústico romano, pois atinge âmbito nacional e tem como alvos questões morais, sociais e políticas, colocando-se como força conservadora, sendo o riso imobilizador e mantenedor da ordem social, pelo menos, na forma de zombaria, desprendido das escolas filosóficas, ao contrário do riso grego, ligado à filosofia.

⁴ Divertimento pastoral que consiste “em enviar de um grupo a outro, em réplicas alternadas, “desafios” mordazes com uma métrica precisa” (MINOIS, 2003, p. 85).

Esse riso satírico chega à esfera política por meio das guerras púnicas, quando se inicia o processo de tomada de consciência, já que a questão é a sobrevivência de Roma. Por sua vez, a tomada de consciência se manifesta “pelas primeiras zombarias contra os chefes militares” (MINOIS, 2003, p. 89), embora isso ainda fosse muito perigoso porquanto se confrontava com o legalismo e o consenso em torno das instituições.

Prosseguindo na história romana, percebe-se que no período do Império a sátira não deixa de existir, mas assume nova roupagem, descrita como a ridicularização do imperador morto, com o objetivo de glorificar o novo imperador, rebaixando seu antecessor, o que demonstra que a finalidade da sátira é a mesma dos outros tipos de riso romano: manutenção do *status quo* e das tradições.

O risível em Roma ainda apresenta outro aspecto: o grotesco, elemento cultural e ligado ao desenvolvimento da sociedade romana, aparece no período republicano e se alterna com a ironia rústica. O riso que provoca é de medo diante de uma realidade que se transforma, perde sua estrutura, por isso, ele é, para o mesmo autor, seco e quase sem alegria, além de símbolo de mal-estar e inquietação, por traduzir uma falta de controle da realidade e de incompreensão do mundo, o que explica sua entrada tardia na cultura romana.

Além de todos os risos, existe ainda o riso popular, advindo das festas coletivas, representadas, principalmente, pelas saturnais e lupercais. As primeiras ocorrem de 17 a 23 de dezembro, devendo preencher o hiato existente entre a duração do ano lunar e a do ano solar.⁵ Nessa festa há um retorno mítico à idade de ouro, por meio de rituais de inversão, realizáveis até a eleição de um rei cômico.

Já as lupercais provocam um riso de renascimento para uma nova vida. Essa festa ocorre em meados de fevereiro, quando se realizam os seguintes rituais:

[...] matam cabra e trazem jovens de famílias nobres que são tocados, na frente, com a faca manchada do sangue das cabras imoladas e, em seguida, enxugam-nos com lã molhada no leite, e os rapazes devem começar a rir depois que lhes secam a frente; feito isso, corta-se o couro das cabras, fazendo correias com ele. Eles pegam as correias nas mãos, saem correndo pela cidade, nus, exceto por um pano que lhes cobre as partes íntimas, e batem com essas correias em todas as pessoas que encontram em seu caminho. Mas as mulheres jovens não fogem deles, mas ficam felizes por serem surradas, acreditando que isso as ajuda a engravidar facilmente (PLUTARCO apud MINOIS, 2003, p. 99).

Seguindo a mesma orientação teórica, tem-se que a explicação mais verossímil para a significação das lupercais e de seus rituais, é de Salomon Reinach, para o qual o riso dessa

⁵ O ano lunar serve de base ao calendário oficial e, o ano solar rege o calendário dos trabalhos agrícolas (MINOIS, 2003).

festa expressa a grande alegria advinda com o renascimento, depois da simulação do sacrifício retratado pelo episódio das cabras e da faca ensangüentada sobre a face. Para além desse significado, o mais importante é perceber que tanto o riso das saturnais quanto o das luperciais possuem um valor mágico de salvação, que leva ao escape do mundo real.

Cabe falar de mais dois aspectos para finalizar o riso romano: a comédia latina e Quintiliano. A comédia, na sociedade romana, tinha função conservadora, como todas as outras formas de risível. Idéia esta que se altera, apenas, em Luciano Perelli, que, conforme Minois (2003), sustenta o contrário em relação às peças de Terêncio. Mas, via de regra, essa forma de comicidade é vista como um gênero conservador, uma válvula de segurança da sociedade civil.

Em outras palavras, a comédia continuava atuando como forma de controle social, como já ocorria desde o mundo grego, mas sob a fachada da inversão, que aparece como maneira de liberação temporária da ordem social, embora leve a sua reafirmação, porquanto a liberdade temporária que esse riso provoca produz uma inação na sociedade, que não vê necessidade de mudar, pois o sistema lhe garante períodos de escape do real.

Prosseguindo em Roma devemos falar, por último, em Quintiliano, orador que representa o declínio da capacidade de rir e a desconfiança em relação ao riso. Tanto que para esse romano o riso é suspeito, excitador da desordem, e perigoso ao poder, por propiciar a perda de dignidade e de autoridade. Diante de tamanho perigo, cabe ao orador temê-lo, visto que seu uso pode levar ao descontrole do público, porque o riso, segundo explicação de Skinner (2002), se constitui em uma emoção incontrolável, expressa, freqüentemente, por uma superioridade desdenhosa, o que nos reporta a Cícero e Aristóteles, por relacionar o riso e o desprezo.

Essa carga negativa do riso em Quintiliano, além de aproximá-lo de Cícero e Aristóteles, é fruto da própria história do Império Romano, que em sua decadência entra em um “vale de lágrimas”, o qual responde ao surgimento do Cristianismo e ao início da Idade Média.

1.2 A CRUZADA CONTRA O RISO

O Cristianismo não é propício ao riso, por ser uma religião monoteísta que acredita na existência de um ser perfeito, onipresente e onisciente, e na criação do mundo aos moldes do

paraíso, onde Adão e Eva habitam, sendo eternamente belos e jovens. Em que momento, então, entraria o riso, se tudo está em harmonia e não há carências a serem supridas?

Prosseguindo com nossa base histórica, a obra *História do riso e do escárnio* (2003), de Georges Minois, é que nos deteremos na resposta a essa primeira pergunta e em toda a historiografia do fenômeno risível, no sentido de demonstrar que o riso, para Idade Média, aparece quando ocorre o pecado original e o mundo se desequilibra, o que liga o riso à imperfeição, à corrupção, ao decaimento das criaturas e à desforra do diabo.

Enfim, o riso é diabólico, porquanto ao invés de chorarmos por nossas imperfeições humanas, o que representaria arrependimento, rimos delas e é nesse ponto que reside a crítica dos fundadores da Igreja. Mas, embora seja condenável, o risível aparece na Bíblia até porque o povo hebreu riu como qualquer outro.

Contudo, a Bíblia distingue o riso bom e o mau, mostrando que este último se constitui na zombaria, a qual deve ser evitada, pelo sarcasmo e o insulto serem considerados defeitos dos orgulhosos.

Esta distinção é apresentada por Suchomski, que complementa a perspectiva de Minois (2003) e estabelece, explica Alberti (2002), dois gêneros de riso: a *laetitia temporalis* e o *gaudium spirituale*. O primeiro corresponde à felicidade terrena e passageira, que faz o ser humano esquecer sua missão; o segundo é a verdadeira felicidade, atingida, em plenitude, após a morte, mas possível de ser exprimida ainda em vida, através da contemplação de Deus e suas criações, o que leva a um riso discreto. Essa característica é corroborada por um trecho do livro *Eclesiástico* (1974), em que se diz: “o insensato, quando ri, levanta a sua voz, mas o homem sábio sorri discretamente” (21, 20).

Por isso, o riso é visto como um elemento humano, que o distingue, para Alberti (2002), de Deus, porquanto não existia nenhum indício de que Jesus Cristo tenha sorrido, ao contrário, sua atitude aproxima o riso do pecado e mostra a ambigüidade da condição humana, enquanto ser superior aos irracionais, e inferior ao transcendental e eterno. Essa diferença entre Jesus e o indivíduo é reforçada pelo Novo Testamento, que não apresenta o Cristo rindo, ao invés disso, seus adversários é que riem para zombar e ridicularizá-lo. Dessa forma, cabe ao cristão imitar a Jesus e não rir.

Entretanto, continuemos nossa narrativa histórica, a idéia de um Cristo que não ri gera controvérsias e textos que o apresentam de maneira contrária, ou seja, rindo, o que é inconcebível no Cristianismo, pois se refere à blasfêmia e sacrilégio. Não se pode zombar de Deus ou apresentar sua vida fora dos esquemas do evangelho, não se deve questionar qualquer aspecto da vida de Jesus, mesmo que seja para lhe conferir características humanas, porque,

embora essa religião afirme que Jesus reduziu-se a essa condição, não é possível lhe conferir particularidades dessa mesma natureza, tais como o sexo e o riso. Isso porquanto a Igreja escolheu o drama e a autodesvalorização do fiel, não permitindo o humor, pelo menos em seu início, já que atualmente admite-se que Jesus ria, ou tenta-se fazê-lo rir.

Percebe-se, então, que o riso, para os pais da Igreja, é desprezível, pois representa prazer carnal, conseqüência do pecado original, advindo do diabo, por isso não era permitido rir em nenhuma circunstância, o que significaria ofensa a Deus.

Embora os fundadores da Igreja tenham visto, como se nota, no riso um mal a ser reprimido, esta mesma Igreja passa, prosseguimos na história, a utilizar o risível contra o mal, ou seja, permite-se rir desde que seja para zombar do pecado, da heresia e, particularmente, do paganismo. Essa brecha é aberta em razão de se haver constatado que, nem toda a luta contra o riso foi capaz de exterminá-lo, o que levou os religiosos a adotá-lo, sob uma nova roupagem, legitimando-o, a partir de dois tipos: o riso que zomba dos maus e o que se alegra com o bem. Dessa forma, deixa-se de lado a dicotomia entre riso bom e riso mau.

Além disso, houve no mesmo período um processo de mistura entre sagrado e profano, a começar pela redação da vida dos santos, os quais eram representados com particularidades humanas, como brigar, bater, caçoar dos pecadores. Isso tudo em nome da edificação, e não como simples meio de fazer rir. Sendo que a separação desses elementos só foi possível no fim da Idade Média e na Renascença, quando a cultura de elite se aparta da cultura carnavalesca do povo e ambas entram em confronto.⁶

Ilustração da mescla entre profano e sagrado que gera o novo cômico é o texto latino denominado *Coena Cypriani*, redigido entre os séculos V e VIII. Nele, descreve Minois (2003), Deus (Jeová) convida, para um banquete, todos os ancestrais do Antigo e Novo Testamentos, passíveis de serem identificados por um objeto ou prato que lembra um momento de sua vida. Esses personagens bebem, comem e discutem entre si. Há muito tumulto e todos se tratam por ladrão, no fim é nomeado um bode expiatório a ser morto para expiar os pecados. O escolhido é Agar, escrava, amásia egípcia de Abraão, mãe de Ismael, seu sacrifício salva a companhia e ela é enterrada em funeral solene.

Mais interessante ainda é a presença do riso dentro dos mosteiros, fato que passou despercebido pelo estudo da cultura popular e do riso na Idade Média, de Mikhail Bakhtin (2002), que considerava o ato de rir como algo popular e uma possibilidade de se libertar,

⁶ Essa diferenciação entre cultura popular e cultura de elite é discutida por Bakhtin (2002), para o qual a primeira se encontra representada na festa popular e em seu riso, sendo este meio de libertação da cultura dominante, que é encarnada pela cultura de elite, baseada nos princípios de sacrifício e sofrimento terreno, fundamentais ao Cristianismo.

portanto, excluído da Igreja, mas que, segundo a referência histórica que usamos, correspondia a uma concessão à fraqueza da natureza humana decaída, assim como qualquer outro tipo de riso que a Igreja permitisse, já que é necessário ganhar fiéis e conservar os que já se tem, sendo preciso reconhecer as imperfeições humanas.

Caso peculiar a ser tratado no que concerne ao riso é o eremitismo, pois um homem solitário não teria motivos para rir. Ledo engano, já que a solidão leva à falta de controle ou de alguém que o controle, o que torna o riso, para Minois (2003), ainda mais potente e mais diabólico, porque o eremita não espera respeito nem aprovação do outro e não tem necessidade de trapaças, pois não há quem enganar, podendo rir a todo momento de si próprio, até mesmo pelo distanciamento em relação ao eu, resultando em um humor absoluto.

Mesmo despertando tanto receio, o riso não é totalmente controlado pela Igreja, mas sim, limitado em seus momentos de aparição e em sua legitimidade. Ou seja, percebendo que não podia excluir o riso da sociedade, até mesmo porque este se constitui em uma capacidade humana advinda do pecado original e, portanto, colocado como uma característica do ser decaído, a Igreja procura se adaptar e passa a domar o risível, aceitando-o em determinadas circunstâncias, sobretudo para zombar do mau e se alegrar com o bem.

A atitude da Igreja caminha conjuntamente com o mundo medieval, pois nesse momento a sociedade procura o riso como forma de paródia dos valores e hierarquias. Essa procura se dá, entretanto, não para contestar, mas para reforçar, por meio da inversão ritual que o riso proporciona.

Tal perspectiva só vem a problematizar ainda mais a concepção de riso medieval de Bakhtin (2002), porque seu conceito se equivoca, seguindo tal raciocínio, no sentido de que não há uma verdade popular não-oficial criada pelo riso, ao contrário, este trabalha para manter o *status quo*. Além do que, Bakhtin (2002) não teria percebido o contexto cultural global, sobretudo o âmbito religioso, negligenciando as relações entre riso, medo e raiva.

Apesar de todas as críticas, algumas das quais expostas acima, é necessário visitar o trabalho de Bakhtin (2002) para perceber outras deficiências e os possíveis êxitos, já que ele coloca luz sobre a questão da cultura popular. Assim sendo, de acordo com esse autor, na Idade Média, o riso era visto enquanto uma forma não universal de imagem subjetiva do mundo, referindo-se a aspectos particulares da vida social, sobretudo, elementos negativos.

[...] o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos, o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um

lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos extratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos (BAKHTIN, 2002, p. 57 – 58).

Porém, no fim da Idade Média essa acepção negativa do riso começa a se alterar e ocorre, explana Bakhtin (2002), o início de um processo em que a divisão entre cultura cômica e grande literatura se rompe. Assim, a cultura cômica ultrapassa a barreira das festas populares e tenta se fazer presente em todos os âmbitos da vida social.

Esse processo se completa no período renascentista, quando se altera a imagem do riso, colocando-o enquanto detentor de um “profundo valor de concepção do mundo”, “uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade [...] que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério” (BAKHTIN, 2002, p. 57).

Este ponto da teoria bakhtiniana é bastante criticado por Alberti (2002), pois, segundo ela, é “impróprio sustentar uma ruptura que não houve” (p.83) entre a Renascença e a idade clássica, já que a idéia de um riso libertador e criador é uma incógnita, não se percebendo, seguindo o raciocínio, a ambivalência como valor.

Prosseguindo em Bakhtin (2002), coloca-se que a definição do riso no Renascimento foi alicerçada em fontes antigas, no pensamento aristotélico de que o ser humano seria a única criatura capaz de rir e, em Luciano, que constrói o personagem Menito o qual ri, até mesmo, depois da morte. Por isso, o riso é considerado uma dádiva de Deus concedida somente ao indivíduo, que aproxima este ser do espírito e da razão que ele possui.

A perspectiva de que o riso é uma dádiva de Deus também é bastante questionável, pois, como já se viu, no início do Cristianismo o riso era encarado como uma característica do ser decaído, isto é, correspondia a uma imperfeição humana, não se ligando à razão, mas ao desregramento, diferenciando o divino do profano, já que Deus não riu, pelo menos, em sua forma divina, porquanto, como Jesus era capaz de rir, embora não tenha rido, por sua vontade de superar o pecado que o riso significava.

Para além disso, ainda é necessário fazer uma ressalva acerca das fontes em que se apóia o riso na renascença, visto que, segundo Suchomski, estudado por Alberti (2002), durante toda Idade Média os julgamentos sobre o riso e o risível vão se sustentar em um dos alicerces do Renascimento: os autores da Antigüidade. O que separa os dois momentos, nesse aspecto, é a utilização da Bíblia pelo primeiro e que, é claro, não ocorre no segundo. Assim, cabe explicar como se comportam essas duas fontes, quais sejam: a Bíblia e os textos antigos.

Os textos antigos referem-se a Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Sêneca, argumentando acerca do repouso, da medida e da subordinação do riso aos propósitos sérios, que se resumem na idéia de que o riso era tolerado desde que ensinasse “o que era útil na vida e o que se devia evitar” (ALBERTI, 2002, p.72).

Já a Bíblia, como observado anteriormente, condenava o riso partindo da premissa de que não havia prova bíblica de que Jesus tenha rido, mas esta condenação restringia-se ao riso incontrolável, aceitando-se apenas o riso do *gaudium spirituale*. Contudo, essas limitações da Igreja eram muito difíceis de serem cumpridas até mesmo pelos clérigos, levando à incongruência entre as ordenações oficiais e a prática.

Retomando Bakhtin (2002), pode-se dizer que a cultura cômica popular que na Idade Média era considerada inferior, devendo se desenvolver nas esferas não oficiais, será colocada na literatura do Renascimento de maneira a impregnar tanto tal elemento da vida social quanto a ideologia, no sentido de mudar sua feição, de uma existência quase voluntária a um estágio de consciência artística. Logo, o riso colocou-se, no Renascimento, como “a expressão da consciência nova, livre, crítica e *histórica* da época” (BAKHTIN, 2002, p. 63).

Embora, na Idade Média, observa Bakhtin (2002), o riso estivesse fora do âmbito oficial, independentemente da área, ele não desapareceu por completo da vida humana. Essa expulsão do riso tanto da religião quanto de qualquer etiqueta social ou dos gêneros de ideologia, fez com que ele se ‘legalizasse’ na face exterior do oficial. Desse modo, o riso vai se desenvolver de forma paralela ao oficial, do qual havia sido excluído. Isso se processou em oposição ao tom sério da cultura dominante medieval, principalmente se pensarmos na composição da ideologia do referido período: moral filosófica que enxerga no sofrimento físico a forma de triunfo sob os instintos e as paixões; crença em uma providência perversa; papel importante desempenhado pelo pecado, redenção e sofrimento.

Outro ponto questionado da teoria bakhtiniana: o riso não foi expulso da religião, mas esta o temia em razão de seu poder de desregramento e de sua faculdade de nos fazer esquecer o sofrimento que, para a Igreja, deveria ser cultivado pelo indivíduo, porque este havia decaído, tornando-se imperfeito. Além disso, a Igreja não abriu mão do riso, apenas o delimitou, no uso e nas circunstâncias em que poderia aparecer, ou seja, ela permitiu seu uso de maneira domesticada, tanto que o riso se fez presente nos mosteiros e na literatura eclesiástica, não como libertação, mas como forma de controle social, quando se zombava das hierarquias e valores para reforçá-los, através da inversão ritual.

Voltando mais uma vez para Bakhtin (2002) e seguindo seu raciocínio de exclusão do riso da esfera oficial é que se percebe que nem mesmo a cultura dominante no período

medieval foi capaz de desaparecer com o riso. Ao contrário, promoveu-se o desenvolvimento do riso como uma forma de escapar ao caráter rígido da seriedade, sendo o riso visto como ‘a segunda natureza do homem’. De tal sorte que as festas, as quais se celebravam em comemoração ao dia de santos ou ano-novo, segundo Bakhtin (2002), passaram a ser ilegais e realizadas fora da igreja, em que o riso e tudo associado a ele eram expressos sem restrições de qualquer ordem.

Essas festas, na verdade, deixaram de ser patrocinadas pela Igreja na tentativa, durante a Alta Idade Média, de expulsar o riso da sociedade, idéia que aproxima Bakhtin (2002) e Minois (2003), mas cabe a ressalva de que a Igreja não agiu dessa forma ao longo de toda Idade Média, mas apenas em um período. Posteriormente, a Igreja passou a substituir as festas pagãs pelas cristãs e aceitou o Carnaval, o que fez com que a sociedade se divertisse e não questionasse a mudança, assegurando seus valores e sua estrutura hierárquica.

A festa popular, para Bakhtin (2002), denegou o oficial, dirigida ao passado e à legitimação do sistema existente, já que ocorria em comemoração aos dias santos ou datas de festividades da Igreja e, ao mesmo tempo, trabalhava com o riso, sendo por isso, uma forma de oposição à cultura dominante. Essas festas, alicerçadas no riso, salientavam a mudança como importante, seja ela no plano social, político ou histórico. Assim, lidava-se com duas forças opostas, o passado, buscando manter o *status quo*, e o futuro, sob a lógica da esperança de que este levaria a algo melhor, à alteração da ordem vigente.

Cabe aqui outra reserva sobre a teoria bakhtiniana: Bakhtin errou em sua análise ao estender às demais festas populares as características que ele havia encontrado no Carnaval, única festa que estudou mais detidamente.

Apesar da ressalva é necessário estudar as festas desse período e perceber como funcionavam. Dentre elas temos: o Charivari, a Festa dos Bobos, a Festa do Asno e o Carnaval.

A primeira apresenta as mesmas características da última e prossegue até o século XIX, delineando-se a partir de um agrupamento, de grande estardalhaço, de membros da comunidade dos vilarejos, entre os quais alguns estão disfarçados e batem sobre utensílios de cozinha. Tal grupo se encontra diante da casa de um dos paroquianos, o qual está excluído por comportamento reprovável. Há ainda, conforme textos do século XIV, a presença de jovens, o que explica um dos motivos mais freqüentes dessa festa: o casamento de um viúvo ou uma viúva ou o casamento de duas pessoas de idades bem diferentes. Isso, contudo, não afasta outros motivos: mulheres que batem nos maridos ou mandam neles, maridos violentos, desvios sexuais.

Cai-se, mais uma vez, no riso a serviço da ordem estabelecida, isto é, o riso desempenha papel de opressor, de exclusão da diferença, trabalhando para manter a sociedade tal qual está estruturada, através do escárnio do desvio que representa as diferentes situações que ocasionam esta festa.

Já a Festa dos Bobos nasce no meio dos cônegos das catedrais, constituindo-se em crianças que durante alguns dias dispõem de grande liberdade. Esta festividade compreende duas partes: um ritual codificado, no interior da catedral, e uma cavalgada pelas ruas da cidade, com a bênção das grandes autoridades da Igreja. Nessa festa elege-se um bispo ou papa dos bobos, o qual é nomeado em um ritual parodístico e bufão. O eleito, continua descrevendo Minois (2003),

[...] porta as insígnias de sua função [...] e confere copiosas bênçãos; trata-se de uma criança que se entrega a toda espécie de facécias, e pode-se imaginar os risos, os gritos e as extravagâncias que a cerimônia propicia. Tanto mais que é ocasião de larga distribuição de vinho durante a “Ceia das crianças”, festim que acontece logo depois. [...] São esses adolescentes meio embriagados que, em seguida, se espalham pela cidade por meio da cavalgada. O papa dos bobos, em uma carroça, continua suas bufonarias; outros clérigos o seguem, com carroças de lixo, que lançam sobre os passantes que lhes pedem. [...] Nessa cidade, o papa dos bobos é acompanhado de “cardeais” representando as instituições religiosas da cidade, que devem prosternar-se diante dele e receber sua bênção (p. 177).

Nota-se, por meio da descrição acima, que há inversão de papéis, sendo que as crianças assumem os lugares dos verdadeiros clérigos, enquanto estes se colocam funções humildes destinadas às crianças. Ao mesmo tempo, essa inversão é puramente lúdica, não ameaçando a ordem social, porque seu contrário é visto de forma grotesca.

A Festa do Asno, por sua vez, é uma autêntica liturgia, em que o asno, bem vestido, faz sua entrada, enquanto é entoado um hino à alegria, em latim. Em seguida, dois cônegos conduzem o asno, como se fosse um bispo, ao púlpito. Então, canta-se a fala do asno, da maneira mais dissonante possível: “Ei, senhor asno, porque cantais/bela boca demonstrais/teremos bastante feno/e aveia para plantar” (MINOIS, 2003, p. 180).

Pode-se dizer, portanto, que as diferentes festas têm como característica comum serem portadoras de um tempo alegre. Essas, em sua maioria, foram absorvidas pelo Carnaval, o qual não possui, para Bakhtin (2002), vínculo com a Igreja e/ou Estado, mas é tolerado por ambos. Por isso, a referida festa se sobrepõe às demais, que se encontram enraizadas em tradições religiosas ou estatais que, com o tempo, vão sendo substituídas ou retiradas de cena.

O Carnaval seria, de acordo com Bakhtin (2002), uma forma de renovação, de renascimento da vida, quando velhas imagens são decoradas, como maneira de representar

algo novo, relativizando o poder e a verdade dominantes e promovendo a sensação de imortalidade do povo que consegue superar o passado e provocar o triunfo do futuro.

Essa festa apresenta, para Minois (2003), uma questão, a qual não se encontra em Bakhtin (2002), pois este acredita ser essa uma festa pagã: o Carnaval seria uma festa pagã ou de tradição cristã? O mesmo autor que formulou, responde à pergunta da seguinte forma: o Carnaval é uma festa pagã. Essa resposta é ratificada com o exemplo de dois períodos históricos: dos séculos XV a XVII a censura religiosa faz pensar em uma origem pré-cristã e, portanto, pagã, já que evoca as saturnais e as bacanais pela similitude de temas, datas, e práticas; e os séculos XIX e XX, que reforçam a idéia precedente, através de pesquisas sobre as tradições populares.

Embora Minois (2003) corrobore com Bakhtin (2002), no sentido de perceber a festa carnavalesca como pagã, eles se diferenciam no mais substancial: o significado do Carnaval. Se para Bakhtin (2002) ele é libertação, para o outro autor este tipo de riso representa, sobretudo na Idade Média, fator de coesão social, pois libera as necessidades recalçadas, fazendo com que os valores e as hierarquias sejam confirmados posteriormente, visto não ser preciso mudar uma estrutura social que permita tal válvula de escape e segurança.

Prosseguindo no Carnaval e em Bakhtin (2002), pode-se dizer que essa festa, por ser popular, produz alteração na estrutura social através da produção de uma verdade popular não-oficial, bastante questionada, como já dito. Por isso é que, seguindo a mesma lógica, além de revelar acerca de toda uma estrutura social, o riso (e tudo a ele associado) liberta, já que nos momentos de festa pode-se comer e beber à vontade, retornar a atividades que o sistema oficial, geralmente, reprime.

Assim é que, por estar contaminada pelo riso e sua verdade popular não-oficial, a festa atua de forma simbólica procurando destituir o poder e a autoridade presentes, ou antes, conferir uma liberdade utópica.

Conseqüentemente, o rei, como personificação do poder e da situação vigente, é posto como centro de todas as piadas, é ridicularizado pelo povo com o fim de seu reinado, ocorrendo a mudança dos papéis sociais com a saída do rei de seu *status* de autoridade suprema. Nesse sistema

[...] o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo, e escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado, da mesma forma que hoje ainda se escarnece, bate, despedaça, queima ou afoga o boneco carnavalesco que encarna o inverno desaparecido ou o ano velho (“os alegres espantalhos”). Começara-se por dar ao bufão as roupagens do rei, mas agora que o seu reino terminou, disfarçam-no, mascaram-no, fazendo-o vestir a roupa do bufão. Os

golpes e injúrias são o equivalente perfeito desse disfarce, dessa troca de roupas, dessa metamorfose. As injúrias põem a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face; elas despojam-no das suas vestimentas e da sua máscara: as injúrias e os golpes destronam o soberano (BAKHTIN, 2002, p. 172).

Outro ponto importante da festa popular que, na concepção de Bakhtin (2002), leva ao riso é a presença do par cômico baseado em contrastes, tais como: gordo/magro, baixo/alto, entre outros. Através desse par promovem-se sessões de espancamento de um dos pares, o qual está vestido com roupas de rei e todo ornamentado. Esse é, em meio a risadas, ridicularizado. Porém, esse ato não leva a uma morte inequívoca por espancamento, antes de tudo significa o nascimento de uma nova vida.

O acontecimento representado tem o caráter de ato cômico de festa popular. É um jogo livre e alegre, mas dotado de um sentido profundo. É o próprio tempo que é o seu herói e autor, o tempo que destrona, ridiculariza e dá a morte a todo velho mundo (o velho poder, a velha verdade), para ao mesmo tempo dar à luz o novo. Esse jogo comporta um protagonista e um coro que ri. O protagonista é o representante do velho mundo, prenhe, dando à luz. Golpeiam-no, ridicularizam-no, mas os golpes são justificados: eles ajudam o novo a ver o dia. Por isso é que eles são alegres, melódicos, tem um ar festivo. As grosserias também são justificadas e alegres. Enfeita-se o cômico protagonista vítima (BAKHTIN, 2002, p. 180).

Em conseqüência tem-se que a festa popular é composta de uma série de elementos, dentre eles a fantasia, a qual atua como forma de renovar as vestimentas e o aspecto social dos indivíduos. Promove-se, assim, uma mudança na hierarquia social, ou seja, há uma inversão do mundo. Porém, esta inversão é muito mais uma tentativa de quebra da hierarquia do que uma verdadeira permuta. Isso porque a transformação do ambiente social no sentido de harmonizar as posições ocorre em um período determinado e é, ao mesmo tempo, uma maneira de reafirmar as diferenças, revelando o sistema em todas as suas especificidades.

Pode-se dizer, portanto, que essa reflexão de Bakhtin (2002) acerca dos elementos que compõem a festa popular reforça a perspectiva de que o riso constrói uma verdade popular, ou segunda revelação, a partir do momento em que retira o medo e o terror místico, oriundos da tradição cristã; liberta a consciência humana de tudo que a reprimia, donde a fabricação de um novo mundo diferente do oficial e que dá vazão a um novo *constructo*: o Renascimento. Esse novo mundo advém da inversão da ordem, pela transformação de toda a realidade em ‘alegre espantinho’.

O riso não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo do sagrado, da

interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano a milhares de anos [...] Conseqüentemente, ele não apenas permitiu exprimir a verdade popular antifeudal, mas também ajudou a descobri-la e formulá-la interiormente (BAKHTIN, 2002, p. 81).

Contudo, a libertação, de que se fala na assertiva acima, realiza-se por meio de um processo de pensamento crítico em que, de acordo com Hayden White (1992), procura-se identificar na realidade algo que não é dito pela mesma, como forma de descobrir a verdade omitida. Por isso, esse mesmo autor coloca que a melhor forma de lidar com a história é através do cômico, já que o historiador deve falar do que já ‘morreu’, mas sob a perspectiva da vida, como uma maneira de preservá-la.

A teoria bakhtiniana, percebe-se, é questionada em muitos pontos, embora a mesma se mostre relevante não pela análise que faz do riso na Idade Média, mas por, a nosso ver, enxergar o poder do riso, já que não se pode esquecer que foi a constatação, pelos clérigos, de seu poder incontável, que levou a Igreja a restringir o riso e depois aceitá-lo, quando substituiu as festas pagãs pelas cristãs.

Assim, Bakhtin (2002) teve o grande êxito de compreender a potência que o riso representa enquanto força transgressora e de libertação, mesmo que, na maioria dos períodos históricos, ele não tenha sido posto nessa função, haja vista o controle que as instituições exercem sobre ele, até na contemporaneidade em que se vive, segundo Lipovetsky (2005), na sociedade humorística, na qual o riso está por toda parte, mas não subverte nada, pois não há o que infringir, já que, para Minois (2003), esta sociedade não encontra sentido na existência, não se chocando com mais nada e, dessa forma, esvaziando o riso.

Todavia, esses últimos panoramas apocalípticos são bastante controversos quando se coloca na arena de discussões a psicanálise, que coaduna riso e liberdade, assim como faz Bakhtin (2002), mas pensando-se na sociedade do século XX, a qual será posteriormente abordada.

Retomando a narrativa histórica da Idade Média, é possível divisar que o riso está na base das relações sociais entre os camponeses e permanece nas cidades graças aos grupos de farsistas, que paulatinamente se organizam em grupos cômicos, os quais nos séculos XII e XIII garantem a animação por meio de dois agrupamentos: os goliardos e os meirinhos.

Os primeiros pertencem à cultura escolar e universitária, compõem canções, os *carmina burana*, farsas, missas parodísticas. Detêm uma reputação muito ruim, não pelo riso que provocam, porque este não se difere muito do Carnaval, mas pelo gênero de vida que levam: a vagabundagem, a qual representa um estilo alternativo ao oficial, sendo o único riso

subversivo da Idade Média clássica. Já os meirinhos, “clérigos da *basoche*”, pertencem à juventude estudantil e intelectual, mas diferentemente dos goliardos, são sedentários, estabelecidos e integrados ao sistema, pois são pessoas da lei. Esse grupo é estruturado em um “reino” parodístico, com um “rei da *basoche*” e organiza pequenas peças satíricas burlescas, que escarnecem das instituições e de personagens importantes.

Essa institucionalização do riso, denotada pelos dois exemplos acima, se intensifica e ganha um tom mais contundente de crítica social, o que caracteriza os confrontos do fim da Idade Média e sistematiza a paródia a ponto de torná-la um contrapoder, determinando o aparecimento de outras companhias: “Companhia da mãe louca”; “Crianças descuidadas”; “Cornudos da Normandia”.

Embora existam essas companhias cômicas, o riso na Idade Média é usado, como se pôde ver, majoritariamente, a serviço dos valores e poderes instituídos, sendo, portanto, conservador, fato que só começa a se alterar no fim desse período, assim como nos mostrou Bakhtin (2002), erroneamente criticado neste ponto por Alberti (2002), que não percebe essas mudanças.

Antes de entrarmos no fim da Idade Média, precisamos nos ater às manifestações do riso no período de 1180 a 1330, quando a fábula assume posição central e, ao contrário do que se pensa, era “lida nas cortes senhoriais e nas praças públicas [...] aos senhores, aos nobres e aos burgueses” (MINOIS, 2003, p. 194). Destinava-se a fazer rir por meio de pequenas narrativas engendradas pelo sexo e diversas desventuras, em que o herói era, na maioria das vezes, ladrão. Assim, o riso da fábula exorciza a repressão acerca da sexualidade, exigência da moral cristã.

Próxima da fábula está a farsa, que difere daquela no que diz respeito ao gênero, por trabalhar com o teatro ao ar livre, muito ligado ao Carnaval, atraindo, conseqüentemente, um público mais popular e urbano. A farsa não requer grande esforço intelectual para seu entendimento, pois se compõe em peças curtas, com poucos personagens, sem nome próprio. Essas peças são precedidas por uma “soltura de diabos na cidade” caracterizada da seguinte forma por Minois (2003):

[...] indivíduos vestidos como demônios, gritando, espalham-se pelas ruas, perseguem os habitantes e podem mesmo seqüestrá-los [...]. Esses diabos, que representarão papéis na peça, são os pobres – daí a expressão “pobre-diabo” – que aproveitam a ocasião para injuriar o burguês, cometer roubos, fazer um barulho infernal acompanhado de risos retumbantes [...]. Esses pobres, que “puxam o diabo pelo rabo”, são insolentes “como o diabo” e fazem “um barulho dos diabos”, em seguida farão “o diabo a quatro” no palco, numa peça religiosa, um mistério (p. 199 – 200).

A partir dessa descrição percebe-se que a farsa é uma “máquina de rir”, sendo suficiente para isso, conclui Minois (2003), mostrar o mundo como ele é, com suas pequenas intrigas girando em torno de problemas conjugais, sem com isso promover a contestação real do poder, porquanto, como nos explica o mesmo autor, o riso da farsa é individualista e, como na fábula, realista, conformista e pessimista, já que não há possibilidade de alcançar a felicidade, visto ser impossível modificar a realidade social estabelecida.

Afora todos esses risos, existe um que Bakhtin (2002) também não considerou: o riso dos pregadores, que se desenvolve a partir do século XII, em decorrência da melhoria das condições de vida de parte da população, sendo necessárias historietas engraçadas para estimular os ouvidos a guardar as lições. Essas histórias depreendem uma visão de mundo muito próxima da apresentada nas fábulas e farsas, ou seja, pessimista em relação à sociedade, por isso o riso dos pregadores é ofensivo e não convivial, sobretudo no que se refere à emancipação da mulher e aos maus clérigos.

Além de estar presente no âmbito religioso, o riso se encontra, ainda, no poder, representado pelo bobo do rei, que tem a função primeira, conforme Minois (2003), de fazer rir, não sendo um simples palhaço, mas trazendo um aspecto importante: a verdade, que falta aos círculos do rei, isto é, o bobo revela a verdade e lembra ao rei que ele é um simples mortal, evitando que o mesmo se perca nos delírios do poder. Além disso, o bobo assume mais uma prerrogativa: ritualizar a oposição, colocando-se como o rei invertido ou o anti-rei.

Esses exemplos mostram que o riso da Idade Média perpassa todos os âmbitos, até os mais rígidos a esse respeito, o que demonstra que se tinha muita confiança nos valores e que o riso não era popular, como desejava Bakhtin (2002), mas, escreve Minois (2003), “de massa e de exclusão” (p. 240). Perspectiva que só se altera, ainda de acordo com o mesmo autor, com a crise do século XIV, oriunda da escassez e da fome, que se ampliam com a Guerra dos Cem Anos, e a epidemia de peste negra, as quais se degeneram em tensões sociais e na perda do controle pelas autoridades civis. E todas essas mudanças culminam com o fim da Idade Média e o período da renascença.

Diante desse quadro não há porque rir, mas é nesse momento que o riso amplia-se, não como forma lúdica, mas contestatória, amargo, infernal, ou seja, o grande medo em que mergulhou a Europa requeria um grande riso e, dessa forma, a sociedade se salva, porquanto o riso “pode afugentar os maus espíritos, sufocar os rumores atemorizantes, fazer esquecer – durante uma gargalhada – os perigos que ameaçam” (MINOIS, 2003, p. 243).

Embora esse riso ensurdecedor possa sugerir loucura e desespero, Erasmo e seu *Elogio da loucura*, de 1509, declaram a vitória da derrisão, o que abre caminho à verdade e ao bem e, concomitantemente, ao riso da renascença.

1.3 A VITÓRIA DO RISO DA LOUCURA E SUA DEBACLE

Inicia-se, aqui, a “gargalhada ensurdecedora” de Rabelais, a qual, segundo Minois (2003), não diz mais que as farsas e as fábulas, apenas o faz melhor e mais acintosamente. Não se reduz, com isso, o papel desse humorista, que foi, nos dizeres do mesmo autor, o Marx da hilaridade, fundando a internacional do riso, a qual proclamava a união de todos os ridentes do mundo.

De acordo com Pinski, presente em Bakhtin (2002), o riso é o princípio organizador fundamental da obra de Rabelais, forma interior da visão e compreensão do mundo, a qual não se baseia na sátira, pois esse riso não se coloca contra fenômenos puramente negativos da realidade, pondo-se a serviço do conhecimento em relação direta com a verdade, em que “expurga a consciência da seriedade mentirosa, do dogmatismo, de todas as afetações que a obscurecem” (BAKHTIN, 2002, p. 120).

Enquanto um elemento a serviço do conhecimento e da verdade, o riso em Rabelais se alicerça na comicidade da vida, seja pela incapacidade que se tem de deter seu movimento ou pela “alegria do espírito” da natureza humana. Daí Rabelais ser bastante ambivalente, ir desde o cinismo da praça pública até as imagens dos excrementos e da urina, ligadas ao “baixo” material e corporal, que, explica Bakhtin (2002), “simultaneamente rebaixam e dão a morte por um lado, e por outro, dão à luz e renovam” (p. 130). Assim, cabe à obra de Rabelais

[...] destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, [...] lançar um olhar novo sobre eles, [...] iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do coro popular rindo na praça pública. [...] extirpar de todas as idéias relativas à sua época e aos seus acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes (BAKHTIN, 2002, p. 386).

Essa perspectiva da obra de Rabelais tem grande paralelo com a interpretação de Minois (2003), embora este seja menos radical em relação ao significado desse riso, pois, segundo ele, na aparência o riso rabelaisiano não é mais impertinente que o das farsas medievais, o que se altera nesse caso é o contexto histórico, já que Rabelais é fruto da

Reforma e, portanto, muito mais perseguido, porque seu riso “é um pouco o riso do tempo, que deixa atrás de si o mundo medieval” (p. 277).

Outra proximidade: tanto Minois (2003) quanto Bakhtin (2002) percebem o aspecto grotesco do riso de Rabelais, já que ele trabalha com o “baixo” material e corporal, nivelando o sublime a funções biológicas elementares, o que, conclui o primeiro autor, é engraçado, mas nem um pouco otimista.

Para além dessa similitude, Minois (2003) acrescenta um aspecto à obra rabelaisiana: seu riso é moderno, porquanto descreve personagens com fragilidades humanas, como Panurgo, e apresenta as atrocidades e males, tais como a morte, sobretudo por meio do personagem Pantagruel, herói de sua obra, que, através de seu nascimento, causa a morte de sua mãe.

Pouco tempo depois, ela começou a suspirar, a lamentar-se e a chorar. Logo acorreram muitas parteiras de todos os lados e, tateando-a por baixo, encontraram algumas pelancas muito repugnantes e pensaram que era a criança; mas era o traseiro que lhe escapava por causa do amolecimento do intestino reto [...] por ter comido bucho demais [...]. [...] Por esse inconveniente fizeram relaxar os cotilédones, da matriz, pelos quais saltou a criança, e subiu pela veia cava e, atravessando o diafragma até acima das espáduas (onde a dita veia se parte em dois), tomou o caminho à esquerda e saiu pela orelha esquerda. Assim que nasceu, não chorou como as outras crianças: ‘Buá! Buá!’, mas gritou em voz alta: ‘A beber! A beber! A beber!’ como se convidasse toda a gente a beber [...] (RABELAIS apud BAKHTIN 2002, p. 192 e 196).

Da narração acerca do nascimento de Pantagruel se depreende um herói cômico que ao invés de chorar, grita a toda a gente: “A beber! A beber!” e, inicia sua vida com divertimentos e diabruras. Ademais, segundo Bakhtin (2002) e Minois (2003), a morte gera a vida, ou seja, esse otimismo do grotesco popular parte da idéia de que a morte da mãe foi o que gerou a vida de seu filho. Contudo, como nos mostra o derradeiro autor, esta concepção pode ser invertida e a vida carregar os germes da morte.

Daí pensarmos no riso de Rabelais enquanto moderno e, ao mesmo tempo, representante, explica Minois (2003), de uma impotência resignada, que, de início, aparece como contraveneno ao medo e à angústia. Cabe esclarecer, ainda, que esse riso não é apenas popular, como queria Bakhtin (2002), mas de duplo sentido: utiliza do riso carnavalesco, mas produz um risível filosófico.

Além disso, Rabelais teve o mérito, conforme Minois (2003), de sintetizar o cômico popular medieval, de base corporal, e o cômico humanista, de base intelectual, em uma grande gargalhada que zomba dos antigos valores dominantes e ganha muitos inimigos: os tradicionalistas e os defensores do humanismo.

Assim, o riso de Rabelais, como já posto por Bakhtin (2002), faz rir pela paródia e pelo rebaixamento do “alto”, dá segurança e alívio diante, explica Minois (2003), dos “esforços terroristas da pastoral oficial”, pois, continua, “exorciza o medo, sem negar a existência do inferno”, porque “se as pessoas riem do fim dos tempos, é porque não existe nada de sério” e o “riso aparece”, enfim, “como arma suprema para superar o medo” (p. 275). Conceção esta que se aproxima a Bakhtin (2002), mas acerca do riso na Idade Média, donde a distância entre os autores, de certa forma superada na análise de Rabelais, embora este último tenha permeado suas considerações de grande otimismo.

Juntamente com a gargalhada de Rabelais há o apogeu do bobo do rei, sobretudo no reinado de Francisco I, com Triboulet, filho de camponês, débil e embrutecido, cujas zombarias cáusticas, a falsa ingenuidade e o bom senso, faziam dele um conselheiro do rei bastante ouvido. Este bobo exercia as mesmas funções, já comentadas, concernentes a seu cargo.

Ainda na Renascença há uma série de investigações sobre o significado e a importância do riso. Skinner (2002) enumera alguns exemplos, que ele considera os mais importantes: *Libro del Cortegiano*, de Baldessare Castiglione, de 1528; *De anima & Vita*, de Juan Luis Vives, de 1539, estes seriam estudos humanistas.

O autor acima prossegue mostrando estudos sobre os aspectos fisiológicos e psicológicos do fenômeno, em que, no seu entender, o estudo pioneiro é o de Laurent Joubert, publicado em 1579⁷ com o nome de *Tratado do riso, contendo sua essência, suas causas e seus maravilhosos efeitos, curiosamente pesquisados, refletidos e observados*. Depois dessa obra há outras, como os tratados: *De risu, ac ridiculis*, de Celso Mancini, de 1598; o *De risu*, de Antonio Lorenzini, de 1603, e o *Phisici, et philiosophi tractatus de risu*, de Elpidio Berrettario, de 1603.

Todos esses autores transcritos assumem, ainda de acordo com Skinner (2002), que o aspecto mais importante é perceber que tipos de emoção provocam o riso. Alguns ligam riso e choro, mas todos concordam que um dos sentimentos envolvidos é alguma forma de alegria ou felicidade.

Essa suposição geral que aproxima riso de alegria ou felicidade, retomando Skinner (2002), é encontrada na literatura médica, da qual não poderia ficar de fora, por ser o pioneiro, Laurent Joubert que, explicam Minois (2003) e Alberti (2002), considera o riso o mais

⁷ Este tratado foi escrito, originalmente, em latim, tendo sua primeira tradução feita por Louis Papon e edições anteriores a 1579: 1558, em latim; 1560, 1567 e 1574, edições francesas (Fonte: ALBERTI, 2002, p. 84). Sendo necessário esclarecer que Minois (2003) considera Joubert ainda na renascença por analisar a edição de 1560 de sua obra e, por isso, a colocamos dentro do pensamento desse período, já que adotamos Minois (2003) como teórico base de nossa argumentação sobre a história do riso.

admirável dom de Deus, concedido apenas ao ser humano, o qual é embriagado por uma alegria de tipo peculiar, pois, explica o primeiro autor, ela parecia estar conectada, de alguma forma, a sentimentos de sarcasmo, desprezo e mesmo ódio. Isso significa que a alegria do riso não é pura, posto que rimos do ridículo, que sempre têm um aspecto desagradável, o que coloca a alegria em conexão com a tristeza.

Joubert, complementa Alberti (2002), pressupõe que o riso é um milagre similar ao raio e ao ímã, dos quais, os filósofos antigos não conheciam as causas. Assim, decifrar o riso equivale a descobrir a causa do ímã ou do raio, com a vantagem de que é mais fácil perceber as causas e efeitos daquele por ser intrínseco ao indivíduo. Dessa forma, Joubert, ainda em Alberti (2002), inicia seu tratado demonstrando o “circuito do riso”, ou seja, este “penetra na alma através dos sentidos da audição e da visão” sendo transportado ao “coração [...] onde desencadeia um movimento próprio à paixão do riso, que se estende para o diafragma, o peito, a voz, a face, os membros, enfim, para todo o corpo” (p. 86).

Dessa fala se depreende uma série de aspectos: o riso pertence ao coração, porquanto seus movimentos são involuntários, conseqüentemente, ele é sediado pela faculdade sensitiva. Porém, enquanto Alberti (2002) percebe o riso como outras emoções humanas, não unindo-o a nenhuma específica, Skinner (2002) o vê por meio da união de alegria e tristeza.

Dessa união, sobre a qual Alberti (2002) não escreve expressamente é que a mesma autora conclui que, segundo Joubert, é impossível morrer de rir, já que, em decorrência desses contrários, os movimentos do coração se alternam entre dilatação (alegria) e contração (tristeza), levando a que o coração se alegre, posto que a coisa risível é indigna de piedade, e se entristeça, pela torpeza e indecência de que advêm o riso. Essa conclusão demonstra certa dificuldade de percepção de Alberti (2002), pois ela não declara abertamente a relação entre alegria e tristeza, presentes no riso, e, ao mesmo tempo, a aproxima de Skinner (2002), que explicita essa conexão.

Além disso, há outro aspecto: a agitação corporal advinda do riso, que Alberti (2002) descreve e que propicia a Joubert definir o que considera ser o riso:

O riso é um movimento, feito de espírito espalhado (epandu) e desigual agitação do coração, que alarga a boca e os lábios, sacudindo o diafragma e as partes pectorais, com impetuosidade e som entrecortado, pelo qual é expressa (exprimé) uma afecção de coisa torpe, indigna de piedade (apud ALBERTI, 2002, p. 101).

Essa definição de Joubert da matéria do risível, enquanto algo torpe e indigna de piedade, aproxima Skinner (2002) e Alberti (2002), embora esta última perceba algo a mais: o

riso se realiza sobre os inimigos fortes que não se conhecem, e não sobre os amigos fracos, como queria Platão.

Joubert, prossegue a mesma autora, se diferencia de Platão no sentido de não condenar moralmente aquele que ri, já que considera risível aquilo que é torpe sem piedade, tal como: os risíveis feitos sem querer; os risíveis feitos de propósito; os danos leves; as brincadeiras feitas com os outros; os enganos relacionados aos cinco sentidos e os equívocos da imaginação.

Para além da definição de Joubert, esta perspectiva do risível é importante, segundo Alberti (2002), por uma série de aspectos: o riso é apresentado dentro de um caráter positivo, sendo signo de maravilha de Deus e fonte de saúde; inaugura a “ciência do riso”, porque apreende todos os elementos que participavam de seu propósito; confere maior positividade ao riso, ainda, por retirar a condenação moral do mesmo, haja vista que este não se mistura com inveja e leva a um prazer *puro*, que pode ser produzido propositalmente; e regenera o riso, porquanto este pode impedir a morte pelos efeitos corporais que provoca.

Uma ressalva deve ser feita em relação aos pontos elencados por Alberti (2002): o prazer do riso não é puro, posto que sua alegria não o é, por estar imbricada com a tristeza. Esse fato, curiosamente, é percebido por Alberti (2002) quando ela conclui que para Joubert era impossível morrer de rir, pelos movimentos opostos de tristeza (contração) e alegria (dilatação) que o riso desencadeia no coração.

Afora a teoria de Joubert e de outros autores, apenas citados, depreende-se a importância do riso na cultura da renascença, o qual vai ser elevado à categoria filosófica e percebido como elemento que pode “constituir uma visão global do mundo”, além de “ter um valor explicativo e existencial, que pode colocar-se como rival da concepção séria e trágica imposta pelo cristianismo oficial” (MINOIS, 2003, p. 294). O que corrobora com a concepção de Bakhtin (2002) acerca do poder criador do riso e de seu lugar na grande literatura do período, indo na contramão da crítica de Alberti (2002) à obra bakhtiniana.

Assim, o riso acaba atingindo a filosofia e a religião, no século XVI, quando as lutas religiosas levam ao riso como arma satírica de propaganda, fato que não é novo, mas ganha maior dimensão, sobretudo porque os reformistas, entre eles Lutero, consideram utilizá-lo em prol da fé, ou seja, o riso coloca-se como uma arma, nem diabólica nem divina. Além disso, essas rivalidades e a junção com o riso levam ao aparecimento de um novo gênero cômico: a caricatura, em que se acentuam traços característicos com finalidade risível. Dessa forma, a caricatura surge para degradar, dessacralizar e humilhar pelo riso, adquirindo toda uma

conotação diabólica, panorâmica que se altera apenas no fim do século, com Annibal Carrache, italiano que passa por fundador desse gênero.

Dessa forma, o riso espalha-se por todos os âmbitos, levando a uma diversificação geográfica do mesmo, acompanhada pela afirmação de gêneros nacionais: macarrônico, picaresco, grotesco, burlesco, humorístico, entre outros, os quais serão explicados ou descritos com base em Minois (2003).

O primeiro, gênero macarrônico, apareceu na Itália com um beneditino, Teofilo Folengo. Esta literatura é pseudopopular, representando aventuras ridículas e afirmando o trivial e o baixo. Por conseguinte, o riso macarrônico, desse período, tem valor social e político, posto que por meio do exagero e da invectiva faz denúncia da sociedade, porém se recusando a enxergar a *débâcle* de certos valores.

Já o segundo gênero, a picaresca espanhola, da qual se falará mais posteriormente, corresponde a um riso mais amargo, pois é marcado pelo pecado original, em que o ser humano se transforma em um ridículo fantoche coberto de um riso desdenhoso.

O terceiro, riso grotesco, surge da consciência da ambigüidade do ser. A este riso, corresponde uma nova sensibilidade: a do medo do crescimento dos conhecimentos, que acaba colocando em xeque a segurança do mundo aparente.

Além de todos esses risos ainda é preciso falar de outros dois: o burlesco e o humorístico. Aquele nasceu na França, no século XVI, expandindo-se até a primeira metade do período seguinte. É um cômico literário, tipicamente gaulês, desrespeitoso, trivial, ousado e parodístico, além de jovial e impertinente. Desse modo, o burlesco seria uma forma de desrecalque social, ou seja, uma maneira de exprimir algo que a estrutura societal não permite ao indivíduo, mas que, todavia, continua a fazer parte da vida psicológica dele, o que leva a um processo de libertação pessoal.

E, por último, há o humorístico, gênero inglês, redescoberto pela *Encyclopaedia Britannica*, de 1771, mas que é tão antigo quanto a humanidade, especificando-se na época dos Tudor e no início dos Stuart, a partir de 1550, em que se discute a teoria médica dos “humores”, debate esse ocorrido entre Robert Fludd e Ben Jonson, que, por volta de 1600, esboça uma primeira definição de humor. Para ele, a preponderância de um determinado humor em um indivíduo, confere-lhe uma bizarrice e excentricidade dignas de comicidade, que transforma tudo em riso, mesmo a asneira e o fanatismo, já que este tipo cômico possibilita fazer, segundo o gordo Falstaff, personagem de Shakespeare, “a jest with a sad brow”⁸ (*apud* MINOIS, 2003, p. 304).

⁸ “uma brincadeira dita com ar triste” (MINOIS, 2003, p. 304).

Nota-se, portanto, que na renascença, como aponta Bakhtin (2002), o riso ganhou status de visão de mundo, embora exista um tipo de riso que não se encaixa nessa perspectiva: o cortesão, que, segundo Castiglione, estudado por Minois (2003), tem função recreativa e de divertimento, o que o leva a ser bastante restrito.

O riso do Renascimento, contudo, não termina como mero divertimento, mas como reflexão sobre a tragédia da condição humana, assim como nos mostra Shakespeare em seus personagens, entre eles John Falstaff, odioso, mentiroso e fanfarrão, que representa o riso rabelaisiano por excelência, cometendo apenas um erro: confia em Henrique V, político que o rejeita, ilustrando, um pouco, a mudança cultural européia do final do século XVI, quando as autoridades morais e políticas relegam o riso ao posto de diabólico, impondo um ideal clássico de grandeza e nobreza. Inicia-se, dessa forma, a ofensiva político-religiosa do sério.

A ofensiva contra o riso desencadeou-se pela união entre a Igreja e a monarquia absoluta, que não visava abolir por completo o riso, mas apenas discipliná-lo, assim como na Idade Média. Com isso, limitou-se a validade do cômico, posto no sentido de ridicularizar os defeitos e reagir a inocentes brincadeiras com escopo recreativo, colocando-se o riso como ornamento da vida social, retirando-lhe a qualidade renascentista de ser composto da existência humana, já que esta deveria ser séria e trágica, como queriam os moralistas, os teólogos e os agentes do Estado.

Dessa forma, as festas foram reprimidas, principalmente o Carnaval, que, para as forças conservadoras, atentava contra a Igreja e ameaçava a ordem pública, degenerando, às vezes, em revoltas armadas. Isso porque o Carnaval questionava instituições religiosas, como o casamento, e possuía extrema licenciosidade, o que em período de ameaça à religião deve ser reprimido, até em resposta à separação entre cultura popular e cultura das elites, porque o cômico é substituído pelo didatismo das elites, que percebe a festa como uma celebração didática e séria da ordem vigente.

Mesmo que as festas populares tenham assumido no final do século XVI uma face contestatória, inerente aos conflitos religiosos do momento e resultando no partido da Fronda, no século XVII, a maioria dos historiados das mentalidades⁹ considera que essas festas não eram subversivas, muito ao contrário, eram formas de reforçar a ordem estabelecida.

Isso não importa muito para esse momento histórico, visto que o relevante é a opinião dos responsáveis sobre a realidade das coisas o que, por conseguinte, transforma as festas populares, na contramão da intelectualidade, em loucura coletiva.

⁹ Delumeau, Bercé, Muchembled, Thomas, Davis.

Apesar de toda repressão ao riso e às festas populares, houve resistências por toda parte. As festas ressurgiram e mantiveram-se até o fim do século XVIII, o que levou as autoridades a recuarem, um século antes, diante dessas expressões. Porém, essa luta prosseguirá durante todo o século XVIII e culminará com a vitória do poder estatal sobre o riso, decorrente não do clero, mas dos parlamentos, que se mostram máquinas anti-riso.

O Estado apresentou-se, portanto, como grande força capaz de debilitar o riso, embora não fosse a única, devendo-se considerar também o clero clássico, no qual se baseou a seguinte obra: *Tratado dos jogos e diversões que podem ser permitidos ou que devem ser proibidos aos cristãos segundo as regras da Igreja e o sentimento dos pais*, escrita por Jean-Baptiste Thiers e em que se estabelece, segundo Minois (2003), como o próprio nome sugere, do que é permitido ou não rir.

[...] é permitido zombar, evitando o excesso, que é “momice” ou “bufonaria”, e o foco nos defeitos, que é “grosseria” ou “rusticidade”. [...] a zombaria precisa ser “inocente e não ferir nem a caridade nem a religião nem a honestidade dos costumes”. Para zombar bem, é preciso utilizar termos elevados e sugerir mais do que dizer – o que não é uma mentira, porque as pessoas sabem que é uma brincadeira. É preciso ser natural, sem afetação, evitar as ambigüidades, zombar antes para se defender que para atacar, não cair na bufonaria com gestos e caretas, evitar a arrogância e palavras desagradáveis, não debochar com muita frequência, não caçar de traços que possam se voltar contra nós, não zombar coletivamente [...]. O escarnecimento não deve ser maldoso [...]. Não se deve zombar dos grandes defeitos nem caçar por maledicência ou com palavras grosseiras. Não se deve jamais troçar de alguém em uma igreja, [...] um pregador nunca deve escarnecer no púlpito (MINOIS, 2003, p. 335 – 336).

Existem, ainda, restrições em relação aos assuntos, posto que não se pode “zombar de Deus nem da religião” ou “caçar dos santos, de seu culto, das relíquias, das cerimônias da Igreja”, de mais a mais, não se deve “zombar das escrituras nem das preces da Igreja”, “[...] dos amigos nem dos infelizes, nem dos grandes”, “[...] das pessoas de bem nem de seus parentes nem dos soberanos” e “[...] durante a quaresma, sobretudo diante da aproximação da morte” (MINOIS, 2003, p. 336).

Assim, o riso, para Jean-Baptiste Thiers, representado pelo divertimento, é a punição do pecado original, já que o ideal seria que o indivíduo trabalhasse de forma contínua e séria, sem necessidade de descanso nem de riso, mas como ele é fraco, depois de decaído, necessita se divertir, sendo o riso útil para habilitá-lo às ocupações sérias.

A condenação do riso com bases religiosas retoma a idéia de que Jesus nunca riu, como se pensava na Idade Média. Isso porque, seguindo essa lógica, a condição do ser

decaído exige lágrimas e trabalho sério, sendo o riso uma deformação indecente da imagem de Deus.

Logo, o riso é um erro e um mau, em sua essência e a zombaria uma atitude odiosa, um pecado, o que transforma em vício qualquer âmbito que contribua para provocar o riso, porquanto cabe às pessoas as lágrimas e o trabalho, assim como postulado pelos detratores religiosos do riso, entre eles Jean-Baptiste Thiers.

Atenta-se, por meio do exemplo de Jean-Baptiste Thiers, o processo de degradação sofrido pelo riso no século XVII, visto este período, expressa Bakhtin (2002), ter marcado a estabilidade da monarquia absolutista, fundamentada no racionalismo e no classicismo, que instaura uma nova cultura oficial a qual, embora seja diferente da cultura medieval, está imbuída do sério, como forma de exprimir a verdade sobre o mundo.

Nesse mesmo caminho vai a teoria de Thomas Hobbes, para o qual “o riso é uma manifestação de orgulho, de vaidade e desprezo pelos outros” (MINOIS, 2003, p. 362), porquanto aparece quando se tem noção de uma vantagem em relação a uma fraqueza do outro.

Assim Hobbes descreve o riso por meio das paixões, como é perceptível quando este fala do orgulho e da vaidade, não, segundo Skinner (2002), classificando o riso como uma paixão, mas como sinal natural desta.

Essa definição de Hobbes se remete à teoria clássica do riso, sobretudo, para Skinner (2002), no que se refere a Aristóteles, embora isso não seja admitido pelo teórico em questão. Essa relação se processa, particularmente, acerca dos conceitos de surpresa e admiração, sendo este causa do riso pela súbita sensação de superioridade (habilidade) daquele que ri. Hobbes, conforme o mesmo autor, também se aproxima dos renascentistas no que tange aos vícios que devem ser ridicularizados: o orgulho, a vanglória e a hipocrisia.

Daí concluir-se que o riso de Hobbes pressupõe surpresa e sentimento de superioridade em relação ao outro, mas não apenas isso, já que os homens também riem “de suas próprias ações cuja *performance* ultrapassa suas expectativas, ou de suas próprias graças” (ALBERTI, 2002, p. 129), além de rir, continuam Alberti (2002) e Skinner (2002), de falas ou ações engraçadas.

Dessa forma, unem-se em Hobbes: Cícero, a novidade e a surpresa como condições do risível e, Quintiliano, as três ocasiões do riso – nós mesmos, o outro e o elemento neutro. Essa união leva à paixão do riso – lembremos da ressalva devidamente feita por Skinner (2002) –, explicada da seguinte forma:

A paixão do riso – conclui após a digressão sobre o risível – não é outra coisa senão a honra súbita (sudden glory) suscitada por uma concepção súbita de alguma superioridade em nós, em comparação com a fraqueza dos outros, ou com uma fraqueza nossa anterior, porque os homens riem das tolices passadas deles mesmos quando elas lhes vêm subitamente à lembrança, e não trazem consigo alguma desonra presente (HOBBS apud ALBERTI, 2002, p. 129).

O riso é, em consequência, associado à honra súbita, e signo de poder, todavia, ilegítimo, porque os gêneros cômicos não agradam às pessoas de bem que, observa Alberti (2002), não precisam das fraquezas alheias para se certificarem de seu poder, o que leva as comédias a serem uma alegria inferior e o riso separado da honra. Isso equivale a um julgamento ético do riso, em que este é visto como “marca dos fracos, dos pusilânimes, daqueles que sempre têm necessidade de reassegurar-se comparando-se com os outros” (MINOIS, 2003, p. 363).

Por conseguinte, produzem-se interpretações da teoria hobbesiana, vinculando-a ao “homem lobo” e à perspectiva de que o riso prende-se à superioridade e ao triunfo, o que, para Alberti (2002) e Skinner (2002), é um acerto, pois o risível deve ser associado ao sistema filosófico e político de Hobbes. Disso infere-se que o objeto risível se liga à natureza política do ser humano, em conformidade com as concepções de poder.

Em outras palavras, o fato de uma pessoa buscar sempre mais poder, liga-a à agressividade, que também está presente no riso e deve ser evitado, pois, como se viu anteriormente, a filosofia política de Hobbes prende-se à busca pela paz e sua manutenção, a qual seria ameaçada pelo riso, sendo este inerente à agressão e ao desprezo.

A teoria hobbesiana, como se constata, possui estreita correlação com as forças que se levantaram contra o riso nos séculos XVII e XVIII. Contudo, ele não morreu, somente se modificou em decorrência da evolução cultural global, oriunda do desenvolvimento da consciência reflexiva da sociedade, o que proporcionou a domesticação, o refinamento e a intelectualização do riso, que passou a ser usado como uma arma, freqüentemente agressiva e destruidora.

Exemplo disso, explica Minois (2003), é o riso de Blaise Pascal, o qual indica a existência de uma zombaria mordaz, cristã, a serviço da verdade e do sério, partindo da afirmação de que Jesus riu tanto de Nicodemo quanto de Adão, devendo o cristão rir dos erros e dos desvios dos indivíduos, sobretudo dos jesuítas, que, juntamente com os capuchinhos e os beneditinos, seguem a trilha de Francisco de Sales, para quem o riso não é diabólico e sim a tristeza, só salutar, se corresponder ao remorso das faltas. Assim, reabilita-se a eutrapelia¹⁰.

¹⁰ Qualidade da “modesta alegria e jovialidade” (SALES apud MINOIS, 2003, p. 378) que corresponde a gracejar sem ofender (Fonte: DICMAXI – Michaelis Português – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa –

Percebe-se, então, retomando a história, que o riso é disciplinado, na segunda metade do século XVII, pois se abdica das exigências morais em nome da estabilidade social e política, baseada na ordem de direito divino. Isso porque, na primeira metade do século, houve muitas confusões: a Fronda, a Guerra dos Trinta Anos e a revolução inglesa. O riso, por seu turno, participa de todos esses momentos, exigindo liberações e contestando, já que o mundo estava do avesso. Esse riso é barroco¹¹ e burlesco, denuncia o absurdo, os excessos, as injustiças, mas se enfraquece por volta de 1660, visto que os poderes são restabelecidos e a sociedade se estabiliza.

Esse riso burlesco é, para Minois (2003), a palavra-chave na primeira metade do século XVII, posto que carrega uma visão cômica e contestatória acerca da realidade, dessacralizando os grandes mitos, fazendo releituras cômicas de obras-primas e parodiando epopéias sérias, o que demonstra que este riso é típico de períodos de crise de valores, quando se perde a confiança no ser humano e deixa-se ver toda sua bestialidade, com o escopo de humilhar e rebaixar o mesmo. Conseqüentemente, os atores burlescos são tristes e seu humor amargo.

Contudo, o riso burlesco, como já dito, se disciplina e prepara o mundo para os tiranos, pois, como coloca Mazarin, presente no estudo de Minois (2003), convence o príncipe de que ele não precisa manter a palavra nem se sujeitar aos legisladores. Aí está o final da segunda metade do século XVII com seus tiranos, sua monarquia absoluta de direito divino e o riso moralizado, que logo vai corroer as bases do poder e da sociedade através de um humor ácido.

Assim, o riso muda, não sendo mais visão de mundo, mas, como escreve Minois (2003), “uma faculdade de espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa [...]. Ele se decompôs em risos mais ou menos espirituais, em risos funcionais, correspondendo a necessidades precisas” (p. 409), por isso, Rabelais se torna incompreensível e indesculpável, seu riso é agora desprezado.

O teatro também sofre influência da alteração de significado do riso, porque na França ocorre o desaparecimento da tragicomédia, dando lugar a uma comédia que explora o tema do amor contrariado, além de ter receio da mistura de burgueses e fidalgos, o que leva a uma segregação do cômico concomitante à divisão da sociedade em classes. Tem-se, ainda no

versão digital).

¹¹ O barroco é o riso recreativo, vivaz e mutante da sociedade contra-reformista, que, na segunda metade do século XVII, percebe a necessidade de se refinar, daí despontam o *wit* e o humor e, o riso do Renascimento reaparece sob a forma de interesse arqueológico, arcaico e literário (MINOIS, 2003).

teatro francês, Molière, que utiliza a melancolia para fazer rir, além de possuir uma grande perspicácia em adivinhar correntes e tendências, facilitando a entrada em assuntos difíceis.

O riso francês, entretanto, concorre com o riso à italiana, que advém de uma tradição da *commedia dell'arte*, instalando uma visão humorística da vida por meio de um humor cínico, traiçoeiro, que dissimula e constrói fachadas para passar os conteúdos. Esse riso é negro, profundamente pessimista, haja vista que se ri de toda a sociedade, considerada má e inevitável.

Desencadeia-se ainda, durante todo o século XVII, um conflito entre o cômico oficial, que visa reforçar a norma social pela exclusão cômica dos desvios, e o cômico clandestino, presente no teatro de feira, pessimista por considerar o mundo mau e a impossibilidade de tentar transformá-lo, restando o riso de espectador.

Dentro dessa realidade aparecem os filósofos, que cada vez mais se preocupam com o riso, entre eles Cureau de La Chambre, Spinoza e Kant. O primeiro, descreve Minois (2003), considera o riso uma crise, uma histeria, que resulta de um sentimento de superioridade, misturado ao efeito de surpresa, daí os sábios, instruídos, inteligentes e bons não riem, visto não serem vaidosos ou surpreendidos.

Já o segundo, conforme Skinner (2002), considera o riso como um elemento do lado mais leve da vida e que deve ser recomendado a todos, desde que, Minois (2003) reaparece, a zombaria não se associe ao ódio, fato que a tornaria condenável.

Por último tem-se Kant, para o qual, explica Alberti (2002), o risível propicia um sentimento de regozijo, estritamente corporal, proporcionado pela idéia de saúde inerente ao relaxamento súbito do entendimento, o que gera prazer, pois se descarrega uma tensão psíquica causada pela descoberta de uma incongruência, algo diverso da expectativa. Assim, é a transformação do esperado em nada, ou seja, em impossibilidade de pensar que constitui a especificidade do riso.

Esses filósofos encerram, retomamos a narrativa histórica, o século XVII, época da “crise de consciência européia”, principalmente entre 1680 e o início do período seguinte, 1710, em que começa uma nova era onde o riso está por toda a parte, ainda que policiado. Faz-se ironia por meio do escárnio da estrutura social, que se deseja reformar.

Todavia, a atuação reformista e contestatória do riso é perceptível desde o início do século XVIII, em que os ingleses passam a defender valores individualistas, tais como a liberdade, a qual se une à idéia de humor, definido não mais como algo involuntário ou físico, mas como uma atitude voluntária, consciente e filosofia de vida fundamentada no distanciamento, tendo como grande representante o *wit*, ligado ao senso de agilidade

intelectual, que se torna qualidade admirável e necessária à ascensão social, além de arma mortal, visto que o ridículo pode matar. O *wit* é, de mais a mais, frio e intencional, suscitando a zombaria triunfante e agressiva.

Nessa realidade é que a caricatura se desenvolve e chega a uma dimensão social na Inglaterra, com o trabalho de William Hogart, possuidor de grande imaginação e amargura em relação à estupidéz humana, como o define Minois (2003), além de uma imensa vontade de corrigir, através da zombaria fria, os males da sociedade na forma de uma caricatura ácida, atacando, no século XVIII, a esfera política.

Exemplo desse espírito zombador do século XVIII é o Regimento da Calotte¹², conjunto de gracejadores aristocráticos, descrito como uma sociedade de ridentes destinada a reabilitar a loucura, a partir de 1702. Era um grupo que desejava recriar a função do bobo do rei, modernizando-a e colocando esse personagem com poder real sobre o conselho, ou seja, procura-se reabilitar o riso espiritual, fazendo dele meio de seleção moral e, dessa forma, restaura-se a tradição do riso moral, por meio da prática de um racismo do riso.

Entretanto, o riso não consegue chegar à religião, que o rejeita seguindo o espírito da Contra-Reforma, embora o grande objetivo de Anthony Ashley Cooper, terceiro conde de Shaftesbury, fosse inserir, pelo menos certo tipo de riso, no interior da religião, visto ele partir, de acordo com Alberti (2002), de um manifesto a favor da liberdade de emprego do “ridículo”, por considerar que este desmascara as imposturas e as superstições, o que deve tranquilizar o meio religioso, pois, continua a mesma autora, “se a religião for pura e sincera [...] passará pela prova do bom humor, mas se for misturada a alguma impostura, isso será detectado” (p. 134).

Nota-se aí, conclui Alberti (2002), que o risível se opõe à verdade e à virtude, mas, ao mesmo tempo, trabalha a favor da verdade, porque desmascara as imposturas, ou seja, o objeto do qual se ri é condenável e o método risível é útil à moral, já que se ri dos vícios e jamais da moralidade, que ao ser ridicularizada transforma seu algoz em ridículo. Esse riso, todavia, desperta muitos temores, que vão, enumera Minois (2003), desde a erosão da autoridade civil e religiosa, à liquefação das tradições, dos ritos e das instituições, até colocar em perigo todo o corpo social.

Mesmo despertando todo esse receio, a história demonstra que o riso permanece, ainda mais se levarmos em consideração as festas populares, que sobrevivem nesse século em questão: o Charivari, que melhor resiste, posto que surgiu espontaneamente em diversos lugares e datas incertas, o que dificultava seu controle, até porque as autoridades civis o viam

¹² A “calotte” é “o capacete de chumbo que colocavam na cabeça dos doentes mentais” (MINOIS, 2003, p. 441).

como uma espécie de auto-regulação da comunidade, cooperando pouco com a religião para reprimi-lo. Além do Carnaval, que se dividiu, a partir da segunda metade do século XVII, em dois: o Carnaval aristocrático, baile de máscaras de âmbito privado, e o Carnaval urbano, o qual se fragmenta entre os notáveis e seus violões e, o povo e seus tamborins.

Já no final do século XVIII, cultura popular e cultura das elites se unem, em nome da necessidade de ridicularizar e de neutralizar o medo do outro, e da união entre o riso popular de contestação, riso emocional, e o riso aristocrático, de ironia em relação aos valores tradicionais, riso cerebral, surge o que Minois (2003) denomina de “grande estampido do grotesco romântico” (p. 460), que dominará o risível no período subsequente e marcará sua desforra.

1.4 A DISSEMINAÇÃO DO RISO NA SOCIEDADE

A vingança do riso sobre o sério começa já no final do século XVIII, momento de muitos combates, sejam eles políticos, sociais, ideológicos ou religiosos em decorrência da Revolução Francesa, que retoma a face agressiva e humilhante do riso, visto que a França se encaminha para a democracia e esta não pode prescindir da ironia, embora as autoridades políticas tentem barrar essa reação.

Essa atitude vai à contramão da idéia, presente no início da Revolução, de que é a aristocracia que ri, acusando os patriotas de matar “a alegria francesa”, fato que não se confirma, posto que o riso patriótico é de coesão, usado a serviço das estratégias sérias, não sendo apenas uma prerrogativa de nobreza ou superficialidade, como pensavam os burgueses. Tanto que o cômico vai ser usado pelo movimento contra-revolucionário, que se autoproclamava o verdadeiro defensor do riso, contra a ironia e a alegria da aristocracia, e a felicidade grave e séria dos patriotas, o que não dura muito, porque os patriotas o assumem, não permitindo que seus adversários tenham o monopólio da comicidade.

A Revolução também marca a caricatura, que alcança o grande público por meio de temas populares, temas carnavalescos, e mascaradas, procurando dessacralizar e rebaixar os antigos valores em prol do movimento revolucionário, o qual instaura um cômico violento e agressivo, em que o inimigo é reduzido a suas funções. Ao mesmo tempo, os contra-revolucionários também utilizam esse elemento risível, sobretudo fora da França, onde se desenvolve um sentimento antifrancês. O que nos faz perceber que o riso tende a se

concentrar em dois pólos agressivos: o riso partidário, que zomba do adversário político, e o riso cínico, que escarnece de tudo.

Esse momento marca também o ressurgimento da festa popular, particularmente através da farândola e da mascarada. A primeira mistura desrecale coletivo, riso, violência, morte e solidariedade, sendo a expressão de uma sociedade bêbada e louca. Por isso mesmo, as autoridades de Marselha proíbem essa festividade, medida que não surte efeito, porquanto em cada lugar em que aparece uma mascarada, surge uma farândola. Já a última, a mascarada, é uma festa que promove um riso anti-religioso e blasfematório, com o objetivo de expulsar o medo, o que a constitui como uma forma de terapia.

Daí as autoridades tentarem pôr fim às festas populares, já que podem alimentar a resistência política, por seu tom de insubordinação, além de serem contrárias à ordem exigida por uma sociedade ideal, o que proporciona, não o término das festas, mas a formalização das mesmas, em que estas têm sua dimensão de espetáculo reforçada em detrimento de uma real participação, isso porque, no século XIX, as forças políticas reconhecem a importância das massas e de dirigi-las.

Assim, continua-se a utilizar métodos grosseiros de proibição, mas os regimes parlamentares percebem que a política de “pão e circo” é mais eficaz, por ser mais sutil, e passam a trabalhar o riso como “ópio do povo”, permitindo que se façam charivaris e carnavais como forma de manter a ordem pública, porquanto são elementos de auto-regulação da sociedade.

Contudo, esse enquadramento do riso popular fracassa. Primeiro, porque não é possível ter um riso por decreto; segundo, porque esse símbolo cultural (o riso) pode possuir aspectos de contestação.

O século XIX é também o melhor momento da sátira política, pois é nesse período que se desenvolvem os debates políticos, a democracia e a liberdade de imprensa, os quais criam as condições para o uso da ironia na política, embora esta apresente limitações, porque “ela ridiculariza seus adversários mas, ao mesmo tempo, desencadeia as crises e pode, assim, contribuir para a tolerância dos abusos” (MINOIS, 2003, p. 483). Por isso, deve-se rir apenas das faltas graves, já que se corre o risco de ver o riso no lugar da contestação legítima, mas não se pode ver o riso no lugar da Guerra Mundial, tanto que entre 1914 e 1918 a publicidade humorística cessa.

O riso ainda se faz presente na Alemanha, onde vai começar uma reflexão sobre o assunto, sobretudo a partir de 1840, com o advento de uma polêmica sobre o risível, visto que para alguns ele é percebido como uma válvula de escape que possibilita ao povo demonstrar

sua insatisfação pacificamente, sendo isto benéfico, por garantir a manutenção da ordem e, ao mesmo tempo, maléfico, por reduzir a tensão revolucionária. Para outros, o riso pode ser meio de coesão social, já que se compartilha a mesma cultura.

O século XIX modifica, igualmente, o riso inglês, o qual perde seu caráter de sátira político-social mordaz, evoluindo ou para um conformismo espiritual ou para uma peraltice exagerada, provocadora, o que significa que se tratará de um humor asséptico e conformista, dirigindo-se à arrogância dos nacionais, às feministas¹³ e aos novos-ricos, além do Papa, de Bismarck e do príncipe Alberti. Assim, a alta sociedade vê reforçados seus preconceitos e seus gostos.

Nesse período surge na França o “humor borracho”, variante de baixo nível, em que florescem canções de bêbados, que ilustram um cômico vulgar e trivial, com os escopos de provocar, prolongar uma atitude carnavalesca, reagir contra as campanhas antialcoólicas e libertar o burguês, visto que essas canções fazem derrisão de tudo.

Além de todos esses risos, há ainda Oscar Wilde e Mark Twain. Aquele vê o mundo por um realismo impiedoso, baseado num cinismo absoluto. Ele percebe a natureza humana como sombria, só se conseguindo viver em sociedade misturando egoísmo e hipocrisia na elaboração da moral, daí ser seu humor desprovido de sentimentos e completamente alheio à indignação, pois apenas faz uma constatação de um relativismo absoluto.

Já Mark Twain faz um humor fim-de-século, proveniente da constatação de *nonsense* pessimista, enxergando no cômico a via privilegiada de compreensão do mundo, embora, depois de muitas análises tenha chegado à conclusão de que o mundo é ininteligível, o que faz de seu riso um riso do absurdo, que consola todos os desiludidos do mundo, levando-o a ser internacional, assim como Oscar Wilde, e não apenas americano.

Entretanto, o riso continua sendo mal visto pela Igreja que, no século XIX, confronta-se com a ciência e o ateísmo, o que a faz enrijecer e colocar o cômico, mais uma vez, dentro do mundo diabólico, considerado mau, e expressão de egoísmo e orgulho.

Além disso, outro argumento é de que o riso enfearia o rosto e desviaria os fiéis para os problemas do mundo, tornando-os insensíveis. Por isso, a Igreja, ao invés de desejar risos, promete lágrimas, como o testemunha um discurso de volta às aulas, dirigido às colegiais por *Monseigneur* Baunard, em 1896:

Meus caros filhos, vós chorareis. Bem gostaria que fosse o contrário e eu pudesse desejar-vos dias sem nuvens, mas tenho certeza de que chorareis. Chorareis,

¹³ O termo “feministas” é usado aqui no sentido de reivindicações femininas e não no que se refere ao movimento feminista, até porque este irá se desenvolver, mais substancialmente, no século XX.

sofrereis, porque é condição de nossa natureza decaída e, conseqüentemente, de nossa natureza punida. Natureza resgatada, mas resgatada pela cruz. Chorareis porque essa é a determinação do Espírito Santo em cada página dos livros sagrados, porque é a promessa de Jesus Cristo a todos os seus discípulos do futuro (apud MINOIS, 2003, p. 502).

Desse discurso depreende-se a volta da perspectiva de que o sofrimento deve ser a conduta humana em razão do pecado original, ou seja, não cabe ao indivíduo o riso, mas sim o sofrimento, que será, prosseguindo a narrativa histórica, bastante alimentado no século XIX por meio dos sarcasmos de anticlericais e livres-pensadores, os quais procuram liberar o espírito, tanto na forma quanto no conteúdo, através de um riso agressivo e guerreiro.

Mesmo sendo uma contradição, às vezes o clero contra-ataca, usando o riso contra os inimigos da fé, assim fez com Darwin, quando enviou caricaturas a seu endereço ou na organização de conferências, em que os dois lados se faziam presentes: um defendendo a religião, o outro, o livre-pensamento. Dessa disputa o grande vencedor é o riso, que une clericais e antin clericais, embora a hierarquia católica não aprove essa atitude por considerar que não se deve expor a fé ao riso dos descrentes.

Enquanto a Igreja permanece receosa com relação ao riso, este adquire dimensão filosófica, passando a ser um objeto de estudo sério para diversos filósofos, entre eles Jean-Paul Richter, analisado por Alberti (2002), o qual possui uma teoria do riso bastante citada por localizar o cômico no sujeito e não no objeto. Sua teoria se encontra no livro *Pré-escola da estética* (1804), onde ele afirma que nenhum filósofo conseguiu apreender a definição do risível, pois sua sensação tem muitas formas, cabendo a ele resolver definitivamente o problema.

Segundo Alberti (2002), Jean-Paul inicia sua concepção do risível definindo o seu oposto: a epopéia heróica, porque “basta inserir uma linha cômica na epopéia heróica para que ela se decomponha” (p. 167). Continua a mesma autora mostrando que, para Jean-Paul, o sublime é inimigo do risível, sendo este o “infinitamente pequeno”. Além disso, o risível não está no reino da moral, mas sim no do entendimento, especificamente, em seu contrário: o não-entendimento.

Essa argumentação de Jean-Paul o aproxima de Kant, visto que, para Alberti (2002), o infinitamente pequeno do primeiro, faz lembrar o nada do último, e o não entendimento como sede do riso não é muito distante da impossibilidade do pensar kantiana. Ademais, Jean-Paul estabelece que algo só se torna cômico por meio da apreensão estética do objeto pelo sujeito, ou seja, o risível só aparece se for representado em termos de ação e situação contempláveis,

o que, prossegue a mesma autora, coloca preeminência sobre o sujeito, mostrando que algo só é risível se um sujeito rir dele.

Assim, o risível coloca-se agora como “não-entendimento infinito sensivelmente contemplado” ou “insensatez infinita contemplada pelos sentidos” (ALBERTI, 2002, p. 169). Mas isso não encerra a questão do cômico, já que é necessário estabelecer o prazer que este desencadeia, sendo ele a liberdade do entendimento. Essa definição parece ligar o prazer cômico ao entendimento infinito, enquanto o risível associa-se ao não-entendimento infinito.

A perspectiva de entendimento infinito afasta Jean-Paul de Kant, para quem o nada não pode levar a um aumento de entendimento.

Cabe destacar ainda, nessa teoria, sua proximidade com o riso de Bakhtin (2002), posto que a liberdade de entendimento de Richter implique em força criadora do risível, ou seja, o riso como elemento para criar o novo.

Seguindo os filósofos, há Schopenhauer, pormenorizado por Alberti (2002), a qual se baseia no estudo da obra *O mundo como vontade e representação* para descrever a teoria do riso deste intelectual. Começa por explicar os fundamentos filosóficos dele: vontade e representação correspondem a tudo o que o homem conhece e pode pensar, sendo todas as manifestações do mundo representação, não havendo objeto sem sujeito, já a vontade está para além da representação, porque é a coisa em si, sua essência.

Alberti (2002) prossegue em sua descrição mostrando que Schopenhauer estabelece duas formas de representação: a intuitiva (concreta) e a abstrata, para as quais estão em correlação duas faculdades de conhecimento: o entendimento, lida com as manifestações diretas do mundo e conhece as causas pelos efeitos; e a razão, a qual só pode saber, sendo que o que o entendimento conhece de forma correta chama-se realidade e o que a razão conhece corretamente chama-se verdade. Nessas duas dimensões, o engano denomina-se aparência e erro, respectivamente.

É nesse ponto que o riso é tratado, segundo Alberti (2002), porque Schopenhauer o considera resultado da incongruência entre os conhecimentos abstrato e intuitivo, constituindo-se ele mesmo em expressão do que resulta. Essa incongruência é o que confere prazer ao riso, porque, escreve a mesma autora, “sentimos satisfação de perceber a incongruência entre o pensado e a realidade objetiva”, ou seja, “a causa desse prazer é a vitória [...] do entendimento sobre a razão: percebemos que a razão, com seus conceitos abstratos, não é capaz de descer à infinita diversidade e às nuances do concreto” (p. 175). Por isso, o contrário do risível seria o sério, o qual acredita na congruência entre o pensado e a realidade, o que é uma aparência e, desde já, não existe.

Concomitantemente tem-se Hegel, para o qual o riso é insuportável, já que, explica Minois (2003), ele se prende a tudo que é sério, e a ironia tende a arruinar o essencial e impossibilitar qualquer construção intelectual. Segundo Hegel, continua o mesmo autor, o ironista coloca-se como Deus, afirmando a futilidade de tudo que é ético e substancial; e o caráter nulo de tudo que é objetivo e vale a pena. Assim, o ironista acaba sendo vazio.

Há ainda o riso de Nietzsche, que será retomado por Alberti (2002) quando se falar do século XX, mas que, segundo Minois (2003) nos ensinou que “Deus está morto” e que a hilaridade é niilista, aniquilando tudo, sendo um “remédio contra a vida” e purificando o que toca, já que santifica aquilo que é mau, estando aí sua grandeza.

Igualmente, é preciso discorrer sobre o riso de Henri Bergson. Este inicia seu livro, *O riso*, demonstrando que não pretende definir a invenção cômica, pois ela se constitui em vida, possibilitando apenas a observação.

Em seguida, Bergson (2001) estabelece como pressuposto que a comicidade é propriamente humana, assim, rimos do ser humano ou de objetos e animais que apresentem semelhanças com ele ou com o uso que este lhes confere. O riso é, por outro lado, insensível, ou seja, até podemos rir de uma pessoa que nos inspire sentimento de piedade, por exemplo, desde que nos esqueçamos deste sentimento no momento do riso, daí concluir-se que o riso se dirige à inteligência pura e não à emoção.

Além disso, há a necessidade do grupo para o riso se fazer presente, o que resulta na constatação de que o riso tem uma função social, resumida da seguinte forma:

[...] o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. O riso, portanto, não é da alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral (BERGSON, 2001, p. 15).

Bergson (2001) prossegue mostrando que o que causa o riso é o que há de involuntário em uma mudança, em outras palavras, uma rigidez mecânica no lugar da flexibilidade esperada de uma pessoa, isto é, certo automatismo e inconsciência de se ser cômico, pois um personagem só é risível enquanto se ignora, caso contrário procuraria mudar, o que colocaria fim ao riso.

Desses primeiros esclarecimentos é que se deduz, acompanhando Elias Thomé Saliba (2002), que a teoria bergsoniana tenha como elementos centrais: o contraste, o estranhamento e a ruptura de significados. Por isso, nas palavras de Bergson (2001), “[...] o riso “castiga os

costumes”. Ele nos faz tentar imediatamente parecer o que deveríamos ser, o que sem dúvida acabaremos um dia por ser de verdade” (p. 13).

Esses elementos mostram que o riso tem, de acordo com Alberti (2002), a prerrogativa de sansão funcional em relação ao desvio que representa o cômico, o qual, como se viu, desencadeia-se por uma rigidez mecânica que está sobreposta ao vivo. Sendo assim, o riso passa a funcionar como meio para se restabelecer o vivo na sociedade, sem o qual o homem não consegue viver coletivamente.

Outro ponto importante da teoria de Bergson apontada por Alberti (2002) refere-se à proximidade entre ele e Jean Paul, pois ambos colocam proeminência sobre o sujeito. Assim, o cômico não está no objeto risível, mas no sujeito que ri. Bergson ainda estabelece relação, continua a mesma autora, com Aristóteles, pois no terceiro artigo de seu ensaio esse filósofo propõe que o personagem cômico não deve provocar emoção no espectador, além do que a comédia é vista novamente como uma arte.

Ao mesmo tempo, Alberti (2002) percebe uma grande ambivalência em Bergson: se é a inconsciência de ser cômico que faz de um indivíduo objeto do riso, como visto anteriormente, é a distração que passa a ser categoria-chave para apreender tanto o riso quanto a comicidade em detrimento da oposição central entre o vivo e o mecânico. Assim, argumenta esta autora, Bergson deixa escapar a perspectiva de que o riso não seria um corretivo, mas a distração e a comicidade não seriam um desvio (negativo), mas decorrente da natureza mais profunda das coisas.

Já Minois (2003) percebe na teoria bergsoniana algo bastante interessante: o riso seria a contrapartida do suicídio, estudado na mesma época por Durkheim, através da publicação *O suicídio*. O riso seria uma contrapartida na medida em que é uma reação inconsciente, cujo objetivo é manter a homogenia do espaço social, penalizando os desvios comportamentais. Dessa forma é que, ainda segundo o mesmo autor, o riso se torna instrumento de conformismo, mas pode ser, concomitantemente, arma contra a homogenia social, porque colocar-se contra o mecânico pode significar ir à contramão do “sujeito médio”, o que representa libertar-se, deixar de ser máquina.

Todas as críticas dirigidas a Bergson e sua teoria nos ajudam a perceber, corroborando como Saliba (2002), que o riso não tem essência e sim uma história, o que banaliza todas as tentativas de se depreender a definição desse fenômeno, mostrando as incompletudes, as deficiências e, conseqüentemente, o grande número de debates que surgem sobre esse tema, já que cada intelectual considera que divisa o riso de uma forma diferente, não se atentando para as possíveis recorrências entre as diversas teorias.

Isso também ocorreu com Bergson, que foi alvo de críticas, mas não se pode esquecer, como observa Saliba (2002), que esta teoria é produto do *fin-de-siècle* modernista, momento de intensificação da revolução tecnológica, que vai promover um desenvolvimento acelerado dos meios de comunicação, entre eles o cinema, resultando em um riso mediático e, ao mesmo tempo, no renascimento de um riso ensurdecedor, ocasionado, já no começo do século XX, pelo fim da Primeira Guerra Mundial e todas as ressonâncias desse período.

1.5 A REALIDADE LÍQUIDA E O PRECIOSO DOM DO HUMOR

Começemos por uma anedota:

Um francês, um inglês e um alemão foram encarregados de um estudo sobre o camelo.

O francês foi ao jardim botânico, lá ficou uma meia hora, interrogou o guarda, jogou pão ao camelo, atçou-o com a ponta de seu guarda-chuva e, voltando para sua casa, escreveu, para seu jornal, um folhetim cheio de observações picantes e espirituosas.

O inglês, levando suas provisões, e um confortável material de acampamento, instalou sua tenda nos países do Oriente e trouxe, depois de uma estada de dois ou três anos, um grosso volume repleto de fatos, sem ordem nem conclusão, mas de um real valor documental.

*Quanto ao alemão, cheio de desprezo pela frivolidade do francês e pela falta de idéias gerais do inglês, trancou-se no seu quarto para redigir uma obra em vários volumes, intitulada *A idéia do camelo deduzida da concepção do Eu* (SALIBA, 2002, p. 15).*

É com essa anedota que Elias Thomé Saliba inicia seu livro *Raízes do riso*, em que se detém sobre o período da *Belle Époque* brasileira, particularmente o final do século XIX e o início do período seguinte, o que é relevante para se notar a importância que o riso tem nesse novo momento, visto que, de acordo com esse autor, a *Belle Époque* brasileira já possuía a essência das características do século ulterior, período da luz, da velocidade, da síntese, da rapidez e, conseqüentemente, da anedota.

Pode-se dizer, portanto, que esta é uma realidade líquida e humorística, pois se a estrutura social pede por mudanças aceleradas, assim como pressupõe Bauman (2007), as formas de humor se colocam, explica Saliba (2002), como recursos típicos de representação, dada sua afinidade com a fragmentação, a velocidade e os deslocamentos de sentido.

O riso é, desse modo, a postura mais adequada ao homem acerca da vida, encontrando-se em todos os seus âmbitos: no consumo, tornando-se espetáculo e seduzindo o

consumidor; na publicidade, promovendo o mesmo consumo; nas notícias de jornais; nos heróis cômicos; o que levou Minois (2003) a considerar que o riso se tornou vazio, inofensivo e sem vigor. Mas, como se verá, esta é uma opção teórica bastante problemática, sobretudo se considerarmos a psicanálise, a qual garante ao ato de rir uma função muito importante e positiva, contrariamente ao autor francês.

O primeiro a se colocar diferentemente de Minois (2003) é Lipovetsky (2005), que pensa, já na apresentação de seu livro *A era do vazio*, não no vazio, propriamente dito, como se poderia supor considerando o título dessa obra, mas em uma era pós-moralista, no fim de uma época que valoriza o sacrifício e condena o prazer, onde se está mais livre, lúcido e independente, mas com as instituições perdendo sua grandeza e seu poder de mobilização, e com as massas apáticas, o que provoca um desengajamento emocional. Assim, a indiferença aumenta e o homem encontra-se vulnerável (exemplo disso é a depressão) e voltado ao narcisismo.

Esse diagnóstico nos leva a imaginar um período de forte tendência ao vazio, o que poderia, num primeiro momento, reforçar a perspectiva de Minois (2003), mas nos cabe explicar que Lipovetsky (2005) pensa em liberdade, em um vazio ligado ao fim das imposições religiosas e morais e não em uma completa perda de sentido da vida.

Dessa forma é que podemos encarar o desengajamento emocional, pois, como nos explica Gumbrecht (1998) e aproximando-se de Lipovetsky (2005), há um enfraquecimento da ação social, já que na “vida líquida” o tempo não é agente de mudança, processo denominado destemporalização, o qual, prosseguindo na explicação, se combina com a dessubjetivação, enquanto ausência de ação nos termos de mudança baseada em tempos históricos e, com a desreferencialização, como colapso dos conceitos em um mundo em que as verdades são provisórias.

Concomitantemente, há uma desarticulação do real, o que modifica as estruturas tradicionais da família e do grupo e interfere, corroborando Anthony Giddens (2002), nas relações humanas e, mais profundamente, na formação das identidades, porque a sociedade sofre de uma grave patologia: o narcisismo, o qual se apresenta, segundo Sennet (1988) e Lipovetsky (2005), como uma preocupação com o eu, sendo que o indivíduo não consegue diferenciar o eu de outros mundos externos e transforma estes últimos em dependentes de seus desejos e necessidades.

Ao mesmo tempo, essa patologia leva a perturbações psíquicas, de tipo narcisística, que se apresentam, explana Lipovetsky (2005),

[...] mais sob a forma de “perturbações de caráter” que se manifestam por meio de um mal-estar difuso e invasor, de um sentimento de vazio interior e de absurdo da vida, de uma incapacidade de sentir as coisas e as pessoas. Os sintomas neuróticos, que correspondiam ao capitalismo autoritário e puritano, deram lugar, sob a pressão da sociedade permissiva, às desordens narcisísticas, sem forma e intermitentes. Os pacientes não sofrem mais de sintomas fixos, mas, sim, de perturbações vagas e difusas; a patologia mental obedece à lei do tempo, cuja tendência é a redução das rigidezes assim como a liquefação das referências estáveis: a críspação neurótica foi substituída pela flutuação narcisística (p. 55 – 56).

Neste ponto unem-se narcisismo, “realidade líquida” e sociedade humorística, visto que o riso age, seguindo Minois (2003), como forma de resposta ao esgotamento das certezas e, ao mesmo tempo, permite esconder as vergonhas e os medos, pois “o mundo ri de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo” (p. 553).

Por outro lado, o riso, retomando Bergson (2001), pode ser também forma de sanção, que pune o desvio, representado pelo cômico, o qual se caracteriza pelo mecânico sobreposto ao vivo. Dessa forma, o riso se colocaria contra tudo que é mecânico na sociedade, procurando restabelecer o vivo.

É necessário explicar que no caso do século XX o mecânico é a liquefação dos princípios morais e religiosos, ou seja, a mudança acelerada, a fragmentação, o deslocamento de sentidos, que seriam quebrados, punidos pelo riso e, com isso, seria possível conferir mais segurança ontológica ao ser, o qual, corroborando Minois (2003), poderia agarrar-se a alguma continência.

Assim, o riso perpassa toda a vida, atingindo até mesmo sua essência, o que vai ao encontro da teoria de Joachim Ritter, presente na obra de Verena Alberti (2002), a qual mostra que esse teórico coloca o riso como um movimento positivo, capaz de questionar as exclusões que a razão realiza e que mantêm o nada na existência. O riso estaria, assim, ligado diretamente às maneiras de encontrar e explicar o mundo: “ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge” (ALBERTI, 2002, p. 12).

Dessa forma, seguindo em Ritter, o riso daria acesso ao nada, que carrega em si uma verdade infinita e profunda, contrária ao mundo racional. Por isso mesmo, o riso seria indispensável para o conhecimento pleno da realidade.

Na mesma direção vai o trabalho de Georges Bataille, o qual, segundo Alberti (2002), é “um dos exemplos mais completos e mais radicais dessa presença imperiosa do riso na filosofia” (p. 12), já que para ele, o riso era a questão-chave, revelação, ia além do

pensamento e, dessa forma, rir e pensar se complementavam, no sentido de que esse filósofo fazia uma filosofia do riso.

Portanto, a filosofia de Bataille, continua Alberti (2002), se fundamenta no riso, não isoladamente, mas dentro das experiências do não-saber, tais como o sacrifício, o poético, o sagrado, o erotismo, a angústia, o êxtase, entre outros. E é justamente por esta característica que o riso ultrapassa o mundo e acaba revelando o que é o ser humano, já que vai além do conhecimento e do saber, colocando-se como não-saber.

O riso é, portanto, a experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no “não-conhecimento”. Ele encerra uma situação extrema da atividade filosófica: permite pensar (experiência refletida) o que não pode ser pensado (ALBERTI, 2002, p. 14 – 15).

Esse riso de experiência do nada aproxima, explana Alberti (2002), as obras de Bataille e Ritter e, ao mesmo tempo, os coloca próximos de Nietzsche, o qual diz que rir de si mesmo é sair de toda verdade e, concomitantemente, necessário à manutenção da espécie, por seu grau de desrazão.

Tal condição do riso está, também, presente em Foucault (2007), que apresenta um riso de mal-estar, pois é resultado do nascimento da suspeita de que há uma desordem pior do que a incongruência, representada pela desordem dos fragmentos de uma dimensão sem lei, nem geometria ou heteróclito, ou seja, uma desordem em que é impossível encontrar lugar de acolhimento e definição, enfim, um lugar comum.

Em outras palavras, o riso, para Foucault (2007), é o *não-lugar da linguagem*: um lugar aonde a linguagem e o pensamento não chegam, e separa palavras e coisas, pois abala, explica esse intelectual, “todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres” (p. IX).

Com isso, o riso nos faz, como já apontavam Bataille e Ritter, ir além do simples pensamento, procurando a essência do ser humano por meio do que é impensável, do que não se consegue dominar, portanto, do não-saber. Por isso, esse riso é menos descontraído e mais humanista.

Em decorrência, os profissionais do riso são cada vez mais importantes, já que seu riso, infere-se, exorciza a angústia, nos ajudando a apreender de forma plena a realidade, o que, simultaneamente, explica Minois (2003), pode levar o humorista a perder-se, pois ele convive sobremaneira com o absurdo da existência, o qual nos faz compreender a íntima

relação entre ironia e consciência do nada, celebrando a derrota da razão e, conseqüentemente, a derrota do indivíduo, pelo menos o iluminista.

A relevância dos humoristas é asseverada por Slavutzky (2005), que enxerga neles os que melhor entendem o ser humano e a sociedade, capazes de contemplar as contradições humanas pelo riso, ao invés do choro, mostrando a precariedade do ser e o valor da dúvida, como se fossem sábios.

Exemplo desse tipo de capacidade humorística é o humor negro, o qual, segundo André Bretton, estudado por Minois (2003), é metafísico, sobrevivendo ao espírito trágico e às “zonas profundas do ser”.

Esse humor seria resultado da concepção hegeliana de subjetividade e dos estudos de Freud sobre defesa e economia de energia do indivíduo. Assim, o humor negro é limitado pela idiotia, pela ironia descrente e pela brincadeira trivial, sendo inimigo da sentimentalidade. Conseqüentemente, o século XX teria grande necessidade de humor negro, porque a quantidade de humor negro é inversamente proporcional às possibilidades de felicidade. Em um século que se inicia com uma guerra mundial a felicidade é algo bastante distante.

Como se viu, Bretton orienta sua formulação teórica por Freud, que estuda o riso por meio do *Witz*, termo de origem alemã, considerado, de acordo com Slavutzky & Kupermann (2005), como piadas e humor.

Além disso, segundo Renato Mezan (2005), a psicanalista Karen Wondrachek acrescenta que esse vocábulo tem três acepções. Em primeiro lugar, refere-se a uma qualidade da mente, ligada ao senso de humor, contido em pessoas astutas e de pensamento rápido. Em segundo lugar, *Witz* é o ponto essencial, a chave da questão. Por fim, aquele que tem o dom do *Witz* e consegue perceber esse elemento dentro de um assunto é capaz de expressá-lo por meio de uma sentença bem-humorada. Desse modo, conclui o mesmo autor, o *Witz* se liga ao sujeito, ao objeto e à frase usada para se dizer algo em relação ao objeto.

Tendo feito esse primeiro esclarecimento, Mezan (2005) prossegue mostrando que Freud aproxima o riso do sonho, porque o efeito cômico depende de meios similares aos que produzem os sonhos, aspecto também divisado por Alberti (2002). Assim, tanto no sonho quanto no riso, as censuras são desfeitas pela condensação e pelo deslocamento da “técnica” e do “curso do pensamento”.

Essa aproximação entre *Witz* (Chiste) e sonho aparece, sobretudo, na obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de 1905, quando Freud mostra que o sonho é uma lembrança fragmentária que ocorre às pessoas no momento em que estas acordam, como se fosse uma miscelânea de impressões sensoriais misturadas a processos de pensamento, simulando uma

experiência, e que é designado como “*conteúdo manifesto do sonho*”, podendo ser entendido como a transmissão segmentada e alterada das estruturas psíquicas racionais, vistas como “*pensamentos oníricos latentes*”.

Tais conceitos, continua Freud (1996), proporcionam o delineamento de outro: “*elaboração onírica*”, nome dos processos que convertem os pensamentos oníricos latentes em conteúdo manifesto do sonho. Essa conversão processa-se, resumidamente, da seguinte forma:

Uma trama de pensamentos, usualmente muito complicada, elaborada durante o dia mas incompletamente manipulada – um ‘resíduo diurno’ – continua durante a noite a reter a cota de energia e ‘interesse’ – que reclama, ameaçando perturbar o sono. Este ‘resíduo diurno’ é transformado em sonho pela elaboração onírica, tornando assim inócuo ao sono. Para fornecer um fulcro à elaboração onírica, o ‘resíduo diurno’ deve ser capaz de construir um desejo – o que não é condição muito difícil de se cumprir. O desejo originário dos pensamentos oníricos forma o estágio preliminar e, mais tarde, o núcleo do sonho (FREUD, 1996, p. 152).

Contudo, esse desejo originário, prosseguindo com o mesmo autor, que na criança pode referir-se a qualquer desejo restante da vida desperta, no adulto, parece ser obrigatório que seja alheio ao pensamento consciente ou, pelo menos, com reforços desconhecidos da consciência – desejo reprimido -, o qual, juntamente com o material consciente dos pensamentos oníricos, produz o sonho.

Por sua vez, esse ato de produzir, seguindo a explicação, ocorre principalmente a partir de duas técnicas que incidem sobre os pensamentos oníricos: a condensação, junção de palavras em que o som exprime diferentes significados, a partir de elementos artificiais ou não, conectados; e o “*deslocamento no sonho*”, quando os elementos situados na periferia dos pensamentos oníricos, portanto, de menor importância, passam a ocupar lugar central e grande intensidade sensorial no sonho manifesto, ou vice-versa.

Dessa forma, como descreve Freud (1996), a condensação e o deslocamento, além da representação indireta, são os mecanismos principais que atuam na elaboração do sonho, que ocorre em três estágios: primeiro, o transplante dos resíduos diurnos pré-conscientes ao inconsciente; depois, a elaboração onírica, em si mesma, no inconsciente; e, por último, a regressão do material onírico à percepção, onde o sonho se torna consciente.

Toda essa descrição dos sonhos demonstra a correlação que existe entre estes e os chistes. Primeiro, nas técnicas de deslocamento, condensação e representação indireta, que esses dois processos utilizam para se elaborarem, como já nos mostrou Mezan (2005).

Segundo, nos estágios necessários para que isso ocorra, pois nos dois casos parte-se de pensamentos pré-conscientes para o inconsciente, onde se produz tanto o chiste quanto o

sonho, e depois estes são apreendidos pelo pensamento consciente. Ou seja, esses dois elementos são fabricados pelo inconsciente, não se tendo controle sobre esses processos, o que os leva a serem considerados “involuntários”.

Terceiro, na perspectiva de que chistes e sonhos levam ao prazer por possibilitar a quebra de inibições e barreiras, a desejos, muitas vezes, reprimidos, os quais são desinibidos através, explica Mezan (2005), da *economia de um dispêndio psíquico*, necessário para manter a inibição.

Concomitantemente, é por meio desse processo de desinibição provocado pelo riso que se entende a relação que se estabelece entre riso e liberdade, aproximando-se, assim, Freud de Bakhtin, mas com uma diferença: se para o primeiro a liberdade se dá no sentido de desrecale, isto é, a volta de algo que havia sido inibido com a entrada na fase adulta e pelo processo de socialização, como assevera Peter Gay (1995); para o segundo, essa liberdade ocorre pela produção de um novo mundo e não pelo retorno de algo.

Retomando Freud e sua relação entre riso e sonho, estabelece-se uma disparidade: diferentemente do sonho, o *Witz* destina-se a ser comunicado e compreendido, embora deva existir certa distância entre a formulação verbal e o que nela está implícito, caso contrário a censura não poderia ser enganada. Essa idéia, desenvolvida por Mezan (2005), aproxima Freud e Foucault, pois, como argumenta Alberti (2002), o que funda o caráter não-sério é a distância entre a palavra e a coisa.

O não-sério, ou o não-lugar da linguagem, seria então o lugar onde as palavras não significam as coisas e “jogam” entre si como nos jogos de infância – uma ausência de sentido que torna esse lugar inacessível ao pensamento. Para Foucault, o riso daí resultante provém da “impossibilidade clara de pensar aquilo”. Para Freud, contudo, esse riso tem razões psíquicas: é a expressão de um prazer original reencontrado, ao qual tivemos de renunciar quando a razão nos impôs o sentido. O riso continua assim vinculado a um “não-lugar” do pensamento, mas a um não lugar passável de explicação no sistema teórico de Freud [...] (ALBERTI, 2002, p. 19).

Continuando em Freud, cabe esclarecer que a economia psíquica que se faz é diferente entre aquele que ouve a piada e o outro que a elabora. Isso porque, como nos esclarece Mezan (2005), no primeiro caso, o ouvinte apenas gasta a energia necessária para entender a piada e o restante é descarregado, provocando um alívio da tensão; já no segundo caso, a pessoa que faz a piada gasta uma energia a mais para a elaboração e ganha prazer por meio do riso do outro, que lhe garante a qualidade da piada e um sentimento narcísico de que se é inteligente o bastante para tê-la feito.

Afora esses aspectos de Freud, outros pontos são importantes, merecendo destaque, tais como: a classificação dos principais tipos de chistes e seus métodos de elaboração, e a diferença entre chiste, cômico e humor.

No que concerne à classificação dos métodos técnicos dos chistes, Freud (1996) começa demonstrando que o primeiro processo que ocorre para a formação dos chistes é a *abreviação*, ou seja, uma compressão do pensamento. A segunda possibilidade, é a “condensação acompanhada pela formação de um substituto”, quando a idéia principal de um chiste é resumida em uma única palavra (mesmo que esta seja composta), ao invés de se construir todo um período para explicar aquela idéia. Já a terceira, contida na abreviação (condensação), é a redução, com a interpenetração dos constituintes de dois componentes do chiste. Há ainda a “condensação acompanhada de leve modificação”, com o solapamento de um termo, a troca de uma letra ou a mudança de uma palavra.

Essas primeiras explicações remetem, segundo o mesmo autor, ao fator de brevidade, ancorado na formação de um substituto, sendo que este é construído com base na redução, o que assevera a dependência que o chiste possui em relação à sua expressão verbal.

Retomando as técnicas de elaboração dos chistes, tem-se o “uso múltiplo do mesmo material”, uma ou mais palavras onde o chiste reside ocorrem de maneira inalterada, uma vez, e na segunda, com leve modificação. Dentro desse grupo, existe aquele chiste em que é usada uma palavra em sentido pleno e depois uma sílaba esvaziada, que se aproximam pela identidade fônica. Além do uso, primeiro, de palavras como um todo e, posteriormente, estas segmentadas. Ou ainda, o processo de unificação, em que um termo é definido por ele mesmo.

Todos esses tipos de “uso múltiplo do mesmo material” são exemplos, continuando na tarefa de classificação, de “duplo sentido” ou de “jogo de palavras”. No que concerne ao primeiro, outros arranjos aparecem, como os “casos de duplo sentido de um nome de uma coisa por ele denotada”, o “duplo sentido procedendo dos significados literal e metafórico de uma palavra” e o duplo sentido, propriamente dito (jogo de palavras), bem como o “*double entendre*”, o qual depende do significado sexual, e o “duplo sentido com uma alusão”, em que um significado se torna mais evidente do que outro.

Em meio a essa enorme quantidade de tipos, Freud (1996) procura resumi-los dentro de um único grupo, que denomina de condensação, pois, para ele, o uso múltiplo é um caso especial de condensação e o jogo de palavras pertence à mesma categoria, apenas não forma um substituto.

Contudo, há ainda outros tipos de técnicas de produção do chiste: os “trocadilhos”, em que dois significados se evocam por uma pequena similaridade, seja ela estrutural, assonância

rítmica ou compartilhamento de algumas letras iniciais; o “deslocamento”, onde o chiste ocorre pelo desvio do curso de pensamento do tópico de abertura para outro; o “*nonsense*”, com a apresentação de algo estúpido e absurdo, baseado em algo ainda mais estúpido e absurdo; a “representação pelo oposto”, quando se troca o realmente apropriado pelo seu contrário; a “exageração”, quando há uma intensificação da “representação pelo oposto”; a “representação por alguma coisa *similar* ou afim”; a “alusão”, baseada em associações ou inferências, algo como uma “representação indireta”, tal qual outros exemplos (alusão, representação pelo oposto, analogia).

Todavia, prossegue-se fazendo outra classificação, bem mais concisa, fundamentada no propósito ou não do chiste. Assim, se este é um fim em si mesmo e não serve a um objetivo particular, denomina-se “inocente”, mas se atua para alcançar determinado fim, é “tendencioso”, o qual possui escopos bem definidos: ou é hostil, servindo à agressividade, sátira ou defesa; ou é obsceno, objetivando o desnudamento, o que o leva a ter acesso a fontes de prazer que os demais não alcançam.

O chiste obsceno, explica Freud (1996), visa ao desnudamento de pessoas, sexualmente diferentes, por lidar com o *smut*, “a intencional proeminência verbal de fatos e relações sexuais” (p. 98), possibilitando a satisfação de um instinto (libidinoso) face um obstáculo, que tornaria esta fonte de prazer inacessível. Já o chiste hostil objetiva inferiorizar o inimigo, proporcionando fontes de prazer ligadas à superação de um obstáculo concernente a um instinto de agressividade. Junto a esses chistes, há os “cínicos”, que disfarçam o cinismo e criticam pessoas e instituições e; os “céticos”, que atacam a certeza do conhecimento e da verdade, conferindo mais algumas chances de quebra de obstáculos e obtenção de prazer.

Ademais toda a classificação dos chistes e suas técnicas de elaboração, Freud (1996) trabalha com outras formas de riso, percebendo que diferentemente dos primeiros, o cômico pode contentar-se com duas pessoas, a que constata a coisa cômica e em quem se realiza tal verificação; e o humor se completa dentro de uma única pessoa, pela obtenção de prazer apesar dos afetos dolorosos que determinada situação pudesse vir a gerar, ou seja, ele substitui esses afetos, realizando uma *economia na despesa de afeto*. Já o chiste necessita da terceira pessoa, para quem se conta o fato engraçado e que proporciona o prazer de quem elabora a piada.

Essas diferenças demonstram que tanto o chiste quanto o humor trabalham com a economia de um tipo de dispêndio psíquico. No primeiro caso, economiza-se a energia que

seria gasta para manter uma determinada inibição e, no segundo, economiza-se a energia que seria utilizada em um sentimento doloroso.

Mas o cômico, por seu turno, também economiza um tipo de energia psíquica, a partir de três possibilidades: a comparação entre o eu e o outro, em que aquele se sente superior a este; a situação cômica, em que o riso decorre de forças externas, independentes do sujeito; e o riso produzido através de nós mesmos para divertir os demais, como na mímica.

O espécime de cômico que parte da relação eu - outro nos remete à teoria hobbesiana do riso, pois em ambos essa comparação gera um sentimento de superioridade, já que há uma discrepância entre o que se esperava acontecer e o que realmente ocorre, indicando que o riso surge de algo inesperado, bem como pensava Aristóteles.

Percebe-se, enfim, que essas três formas de riso – chiste, cômico e humor – produzem prazer pela economia de um tipo de despesa psíquica e isto se realiza por meio, como já exposto, da volta a um estado de ânimo, de um momento da vida quando o trabalho psíquico requeria uma menor despesa de energia – o estado de ânimo da infância, por isso, se diz do retorno do recalçado.

Cabe, contudo, de acordo com Mezan (2005), fazer uma ressalva à teoria freudiana: o riso se baseia na obtenção do prazer, mas este só ocorre na psique, portanto, internamente, o que inviabiliza o prazer do *Witz*, o qual só ocorre a partir da relação entre ouvinte e quem conta.

Outra reserva acerca de Freud: se o riso libera tensões, tornando, nas palavras de Kehl (2005), “mais leve o fardo de enfrentar os reveses da vida” (p. 53), já que provoca um relaxamento, nos permitindo pensar no impensável de forma socialmente aceita, então o riso é um artifício exclusivamente adulto, certo? Errado: segundo essa autora, a investigação psicanalítica desautoriza a idéia de que a felicidade seja a condição natural da infância, fato que, se verdadeiro, impediria o riso nessa fase.

Argumenta, então, Kehl (2005) que o complexo de Édipo, juntamente com suas paixões, rivalidade, culpa e humilhação, assim como os inúmeros temores fantasiosos, causados pela angústia da castração, a qual leva a criança à obrigação de obediência aos adultos, que lhes impõem restrições à liberdade e ao prazer; fazem da infância um período de experiência precoce de sofrimento. Por isso, o humor, capaz de aliviar tensões e ajudar a superar os problemas e fracassos, seria tão importante e presente na infância quanto em qualquer outro momento.

Além disso, a perspectiva freudiana nos retoma outra questão: se o prazer de quem conta uma piada é narcisista, isso nos leva a imaginar que o riso se espalhe por toda a

sociedade, já que esta, conforme Lipovetsky (2005), sofre patologicamente de narcisismo, o que desencadearia um processo de aumento de humoristas. Com isso, o riso se banalizaria e, de acordo com Minois (2003), se esvaziaria, não no sentido de perder toda a substância, mas pelo fato de estar por toda parte.

Este raciocínio é, de certa forma, coerente, desde que não se suponha que tal processo resulte no esvaziamento do riso, enquanto fenômeno, essencialmente humano, de cunho não só coletivo, mas individual, psíquico.

Por isso, a nosso ver, é um erro associar vazio e generalização da ironia, como faz Minois (2003), pois ocorre, no máximo, a banalização e um conseqüente enfraquecimento do riso, mas não sua perda de essência e sentido, como pensa esse autor francês, em um tom apocalíptico, que não condiz com a maioria das teorias vistas até o momento e, muito menos, com as que ainda o serão, que, independente de julgamento valorativo, reconhecem o vigor do riso.

A obra de Minois (2003) ainda apresenta outra contradição, decorrente da controvérsia vista acima: considera o riso do século XX vazio, mas percebe função para o mesmo nesse período.

Feitos esses apontamentos, é importante perceber que o fato do riso ter se generalizado, atingiu também a religião, sobretudo o Cristianismo, mostrando, contrariamente ao ocorrido ao longo de sua história, que Deus ri, chega até mesmo a gargalhar; exemplo que deve ser seguido nas reuniões paroquiais.

Nesse sentido, o riso passa a ser, explica Minois (2003), o elemento que salva, já que o mundo está submerso por guerras e tragédias. O riso encontra-se, dessa forma, a serviço da fé, em um mundo onde o mal está muito presente. Contudo, essa nuance do riso não é aceita por todos da Igreja, alguns ainda permanecem céticos e enxergam o riso como blasfematório e anti-religioso. Fato natural, haja vista a histórica negação desse fenômeno pela Igreja, ou melhor, a visão de que o riso é diabólico.

Embora não seja unânime, o riso serve à religião como forma de torná-la viva no mundo contemporâneo, porquanto questione e confronte a Bíblia com as interrogações atuais, sendo, segundo o mesmo autor, uma maneira coeva de viver a existência de Deus. O riso, logo, transforma-se em um dado purificador da religião e passa a relativizar as convicções de crentes e descrentes.

Por conseguinte, o riso seria uma forma de desencantamento do mundo, o que garante a possibilidade de questionar valores e asserções, desprender-se das crenças e, assim, tornar-se terapêutico, posto que, conceitua Oliveira (2005), “[...] o riso brota da descoberta do caráter

esvanescente da marca presente sob todo o significante, desta maneira de descobrir que no fundo nada foi sério fora de nossa imaginação e do campo simbólico onde nos perdemos” (p. 270 – 271).

Em conseqüência, o sujeito, conforme Ungier (2005), oferece respostas apaziguadoras, por exemplo, em situações de perigo, pois nas circunstâncias cômicas o psiquismo coloca todos os interesses do eu como insignificantes e triviais, restando, com isso, apenas uma piada, o que seria como uma resposta saudável do ponto de vista de Minois (2003), que se contradiz, pois se o riso é vazio, como ele poderia ser, de alguma forma, positivo?

Tendo em mente esse papel terapêutico do riso em confluência com a perspectiva freudiana, divisa-se a possibilidade de rir até das tragédias, em um riso denominado trágico, que, de acordo com Alberti (2002), teria a qualidade de fazer desaparecer o sentido, de uma vez e sem razão evidente. Trata-se, por isso, de saber rir do trágico, além de qualquer sentimento de compaixão que ele possa despertar.

O riso trágico é também, conforme a mesma autora, o “não-lugar” e o “nada”, o que leva a dois movimentos. O primeiro se coloca no âmbito da oposição entre o riso e a ordem do sério. O riso, então, remete-se ao não-sentido (*nonsense*), ao inconsciente e ao não-sério, aproximando-se de Ritter, Bataille e Freud, além de Foucault.

Em decorrência desse movimento coloca-se que o riso seria indispensável, tanto para apreender a totalidade da existência quanto a totalidade da vida psíquica.

Já o segundo movimento consiste, nas palavras de Alberti (2002), “em relacionar o ‘nada’ à cessação de ser: o “nada” não é mais a “metade” não-séria ou inconsciente do ser, e sim a morte” (p. 23). Daí o dilema apresentado por Minois (2003): ou se ri ou se morre, já que as justificativas sérias de vida se esgotaram. Acrescenta-se ainda: rir, nesse sentido, é metamorfosear-se em Deus, sair da finitude da existência.

O riso passa, então, segundo Alberti (2002), a ser solução para dois problemas: o pensamento aprisionado pela razão, a qual possui limites, e o ser aprisionado pela mortandade da existência. Dessa forma, pelo riso atinge-se a *não-razão* e a *morte*, podendo ser considerado um conceito filosófico e histórico, ao mesmo tempo, pois, como explica essa autora, certos pensamentos modernos passaram a se definir em relação a ele, sendo que estas definições são historicamente determinadas.

Assim, demonstra-se que, nas palavras de Saliba (2002), “toda produção humorística, assim como as atitudes em relação ao cômico, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis, historicamente nômades e culturalmente

inventadas” (p. 28), o que torna todas as tentativas de definição desse fenômeno banais, posto que este não se prende a um conceito fechado, mas muda juntamente com a sociedade.

Por isso, não buscamos definir o riso, mas, sim, mostrar como ele se alterou desde a Antigüidade Clássica até o século XXI, tanto no que concerne à sua presença na história do pensamento, ou seja, como os intelectuais o perceberam, quanto na sua utilização pela sociedade. Nesse tocante, cabe ainda falar da relação entre política e riso, principalmente a partir do século XX.

O humor na política não leva, segundo Minois (2003), à subversão, apenas banaliza as práticas que delata e, assim, os políticos acabam com o riso, a partir do momento em que eles próprios se tornam cômicos.

Essa é uma tática interessante, pois na democracia tem-se a percepção de que um poder que aceita ser zombado ainda inspira respeito. Isso porque a capacidade que um político tem de rir coloca-se, nessa sociedade, como critério de respeitabilidade e popularidade, já que ele próprio faz sua promoção pelo riso, qualidade indispensável, conforme Minois (2003), para se construir uma carreira política. Deve-se deixar claro que este é um “riso de controle”, o qual prova que o candidato é simpático e merece a confiança do povo.

Por meio desse riso político de controle institui-se um consenso humorístico e o riso perde sua face de insubordinação, visto reforçar o modelo e desarmar a crítica feita com seriedade, esvaziando toda denúncia e criando um público que propaga as práticas que ele mesmo critica e ausente do debate de idéias. Fato que fica ainda mais evidente, segundo Minois (2003), com a televisão, pois é aí que se introduz na política o espetáculo, que torna os problemas suportáveis.

Essas inferências mostram um riso múltiplo, mas, ao mesmo tempo, com importante função social, seja de sanção sobre o mecânico, como quer Bergson, ou de liberdade psíquica, como postula Freud, isso não é muito relevante. Importa, sim, perceber, como fez Minois (2003), que o humor é indispensável para o século XXI, pois sem ele “como os dez bilhões de pessoas que nos prometem para 2050, desmoronando sob seus dejetos e sufocando em sua poluição, poderão suportar a vida?”, já que, acrescenta ele, “o homem não terminou sua evolução; se ele quer sobreviver, precisa adaptar-se. [...] e rir.” (p. 633).

Se devemos rir, comecemos agora retomando a anedota do camelo. Nesta não aparece um árabe e por quê? De acordo com Saliba (2002), a resposta, que pode ser chave para se compreender o humor, está em uma passagem de Jorge Luis Borges, a qual também trata de camelos, referindo-se ao Alcorão e a Maomé. Borges argumenta que

[...] para Maomé, os camelos já eram parte da realidade, não havia como distingui-los, ou seja, eram tão familiares aos seus olhos, estavam tão presentes no cenário de sua vida que não faziam nenhum contraste, não provocavam nenhuma estranheza, não geravam nenhum novo significado. Não haveria graça nenhuma em acrescentar um árabe na curiosa anedota, porque o humor brota exatamente do contraste, da estranheza e da criação de novos significados (SALIBA, 2002, p. 17).

Analogamente, poderia se pensar que o humor só provoca risos naqueles locais em que ele é visto como contraste entre aquilo que é e aquilo que deveria ser, mas e o caso específico do Brasil? Este seria um país sem humor, porque sua realidade supera a anedota, ou seria o “país da piada pronta”, como diz José Simão, colunista da Folha de São Paulo, pois, como explica Saliba (2002), o humor estaria para o brasileiro assim como o camelo estava para Maomé: parte indistinguível da vida?

Não cabe aqui responder a essas questões, o que levaria a uma longa discussão, visto que o riso encontra-se, segundo Saliba (2002), até mesmo na procura por um “tipo nacional”, o que demonstra a grande relevância que este tem para a sociedade brasileira. Por outro lado, é propício perguntar: por que se pensar no riso brasileiro, quando estamos falando da história geral desse fenômeno?

A resposta é fácil: porque o riso da sociedade brasileira será estudado, posteriormente, na relação que estabelece com a televisão, no sentido de perceber qual é a função do risível dentro do sistema televisivo, sobretudo no que se refere a um canal específico: o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e, particularmente, na estruturação de programas humorístico-popularescos, como o mexicano *El Chavo Del Ocho*, o **Chaves**.

2 GARGALHADA MEDIÁTICA: AS RELAÇÕES ENTRE RISO E TELEVISÃO

Televisão sempre frustrante e decepcionante... Por isso continuamos a nos servir dela sem estarmos satisfeitos e sem querer verdadeiramente conhecê-la, pois ela continua a ser companheira das nossas solidões, testemunha de nossa vida cotidiana, memória do tempo imóvel (WOLTON, 1996, p. 11).

Primeiro uma história, narrada por Marcondes Filho (1988):

Oito horas da noite. O homem salta do ônibus, caminha até seu prédio; o porteiro lhe abre eletronicamente a grade. Ele entra e, enquanto espera o elevador, dá uma olhadela na correspondência que havia sido guardada para ele. O elevador chega; já há mais gente esperando. Ele sobe. Está cansado; souou o dia inteiro; não vê a hora de jogar-se numa poltrona e descansar. Entra em casa. Cheiro de jantinha pronta. Beija a mulher, os filhos vêm saudá-lo pulando e agarrando-se em suas pernas. Para eles tudo é festa, tudo é motivo para uma nova brincadeira. A sopa está quentinha e cai como um bálsamo. Na televisão, o apresentador do telejornal começa a falar com voz firme e oficial sobre os acontecimentos do dia, ao som alucinante das rotativas da imprensa. É o show de notícias que vai começar. O homem toma silenciosamente a sopa, mal conversa com a mulher que o acompanha à mesa; as crianças correm pelo apartamento, indiferentes ao cansaço do pai. A televisão fala, mostra cenas. Fotografias, desenhos. Uma coisa atrás da outra, num ritmo tão louco que nem dá para prestar atenção. São cores, sons, impactos, vozes, caras, tudo um após o outro. O dia foi exaustivo. Este homem só quer entregar-se ao sofá. Tem pouco ânimo para falar, para fazer qualquer coisa – muito menos para ouvir reclamações da mulher, do vizinho ou da mãe, que vive lhe telefonando pedindo para não esquecer dela (p. 5).

Esta história é representativa do cotidiano do indivíduo contemporâneo, sobretudo o médio, excetuando-se o fato de que hoje a mulher tem uma presença muito mais significativa no mercado de trabalho do que no final da década de 80, muitas vezes arcando sozinha com o sustento dos filhos. Mas o relevante é perceber a constância da televisão nessa família e na vida do ser humano médio. Todavia cabe-nos perguntar: o que é esse ser que Ortega y Gasset (1971) chama também de homem-massa?

A essa questão vamos responder com o mesmo autor, a partir da obra *A rebelião das massas* (1971), em que ele se dedica a caracterizar o homem-massa do continente europeu, o qual acaba sendo exemplo para os demais.

Assim, parte-se da perspectiva de que o homem-massa é um ser despojado de sua própria história, sem ligação com o passado ou com qualquer obrigação, daí estar sempre disponível a ser qualquer coisa e possuir apenas direitos. Assim, ele se coloca enquanto poderio social, mas sem poder e nem dever assumí-lo, pois, bem como postula Tocqueville, estudado por Martín-Barbero (2006), a massa é ignorante e sem moderação, sacrificando a

tudo em nome do bem-estar. Contudo, Tocqueville percebe que ao mesmo tempo, essa é uma das chaves da democracia moderna, pois em uma sociedade assim a liberdade dos cidadãos estará subordinada à vontade das maiorias e não a aspectos como razão e virtude, o que, seguindo ele, leva à maior das tiranias.

Isto demonstra uma diferença fundamental entre Ortega y Gasset e Tocqueville. Enquanto este divisa vantagem em a massa se colocar na política. Esse enxerga esse movimento como um problema, porque, segundo ele, vive-se em uma hiperdemocracia onde a massa atua diretamente sem lei, através de pressões materiais, conseguindo impor suas aspirações e seus gostos.

Convém esclarecer que a perspectiva de Ortega y Gasset é aristocrática, ou seja, a sociedade humana é em essência a aristocracia e quando deixa de sê-lo perde sua face social, o que não quer dizer que se fale do Estado, como bem diferencia esse autor, mas da sociedade em si.

Feita essa ressalva, retomamos *A rebelião das massas*, no momento em que se levantam dois aspectos importantes acerca das mesmas. O primeiro é que elas exercitam elementos que antes eram reservados apenas às minorias, isto é, gozam de prazeres, usam utensílios, sentem necessidades e apetites e empregam técnicas materiais, jurídicas e sociais antes restritas àquelas. Esta realidade conduz ao segundo aspecto: as massas se tornaram indóceis diante das minorias, impondo-se a elas e as suplantando.

Esses dois aspectos nos levam ao império das massas, à mundialização da vida e ao alargamento do tempo, em algo que muitos chamam de Globalização, mas que aqui não nos cabe discorrer, visto não ser o objetivo desse trabalho.

Em razão desses elementos a vida das pessoas cresceu em potencialidades, em possibilidades, com a multiplicação de caminhos intelectuais, ofícios e carreiras, prazeres, dando a impressão de que o organismo humano possui mais capacidades do que nunca, já que houve um crescimento das potências subjetivas. Isto nos remete à “plenitude” e a uma presunção de que a contemporaneidade é mais que o tempo passado, daí entende-se Ortega y Gasset quando este coloca que o homem-massa não se prende ao passado, pois o tempo em que este vive é visto como uma vida nova e superior a todas as antigas. Tal situação é problemática, porque, como nos explica Ortega y Gasset (1971),

[...] vivemos em um tempo que se sente fabulosamente capaz para realizar, mas não sabe o que realizar. Domina todas as coisas, mas não é dono de si mesmo. Sente-se perdido, em sua própria abundância. Com mais meios, mais saber, mais técnicas que nunca, o mundo atual vai como o mais infeliz que tenha havido: puramente ao acaso (p. 78).

Em decorrência, há uma estranha dualidade entre prepotência e insegurança, pois quando tudo é possível o mundo se deslumbra com as possibilidades esquecendo-se que a história não acabou, mas reserva surpresas e segredos, para os quais o indivíduo não está preparado, porque acredita que o mundo prosseguirá em linha reta, sem desvios nem retrocessos, minimizando sua inquietação do porvir e se instalando num presente definitivo, assim como argumentava Gumbrecht (1998). Ao mesmo tempo, isso leva a um vazio em termos de projetos e ideais, em razão da suposta “plenitude” em que se vive, bem como pensava Minois (2003), especificamente sobre o riso e que Ortega y Gasset (1971) estende para toda a sociedade.

Esse deslumbramento com as possibilidades e o despreendimento com o passado fazem com que o homem-massa atual dê livre expansão aos seus desejos e, ao mesmo tempo, seja ingrato a tudo que tornou possível a facilidade de sua existência. Isto compõe a chamada “psicologia da criança mimada”, em que o ser humano não experimenta limites, crendo que apenas ele existe, excluindo os demais, e não reconhecendo nada que possa conter seus desejos, o que nos remete ao que Giddens (2002) considera ser uma das patologias da sociedade atual: o narcisismo, e que no caso da obra que estamos utilizando denomina-se “obliteração das almas”.

A obliteração ocorre quando a pessoa fecha-se em si mesma, contenta-se com suas próprias idéias, considerando-se perfeita e necessitando dos outros somente para confirmar a idéia que tem de si, ou seja, para ratificar sua vaidade. Com isso, não se diz que o homem-massa seja tolo, posto que ele é mais esperto que seus predecessores, mas que a vaga noção de ter grande capacidade apenas lhe serve para que se feche mais e não a use, o que demonstra sua vulgaridade e seu desejo de torná-la um direito.

Daí Muniz Sodré (1994) falar em crise moderna do sentido, pois, segundo ele, a ordem presente do capital coloca em crise as doutrinas de legitimação da burguesia, enfraquecendo sua esfera pública, despolitizando-a e criando uma consciência política passiva, oriunda do sujeito-consumidor, preocupado com seu bem-estar “privado”.

Essa realidade leva Ortega y Gasset (1971) a argumentar que o homem-massa não ouve apenas impõe suas “opiniões”, as quais não são autênticas e nem representam cultura, pois não há opinião ou idéia aonde não se admite uma instância que as regule, normas para as quais apelar, ou seja, aonde os princípios da cultura não existam e, portanto, a mesma também se torne inexistente, havendo somente a barbárie, assim como ocorre com a rebelião das massas.

Portanto, resumem-se as características do homem-massa em três elementos: 1º) impressão de que a vida é fácil, abastada, sem limitações e o indivíduo encontra-se possuído pela sensação de domínio e triunfo; 2º) o ser humano é convidado a afirmar-se a si mesmo tal como é, a considerar-se bom e completo, o que o faz fechar-se em si mesmo e; 3º) intervir em tudo impondo sua opinião vulgar, sem reservas. O que reafirma mais uma vez a perspectiva do garoto mimado, mas que se comporta como herdeiro, ou seja, recebe de outro, seu antepassado, o mundo que agora é seu, cheio de prerrogativas, às quais tem que se adequar, passando a viver uma vida que não é nem a do outro nem a sua, apenas representação.

Tal condição produz o humor, porque se o homem-massa não finca seus pés sob seu próprio destino, flutuando no espaço, adotará máscaras e será arrastado por correntes e pelos “deixar-se ir”, revelando a tragicidade de sua vida e a comicidade dessa situação que é proporcional às máscaras trágicas que esse ser adote, em função de não sair de sua índole caprichosa, de não ouvir instâncias externas superiores a ele e de não tomar contato com a profundidade inexorável de seu próprio destino.

Lembremos, então, de Minois (2003), quando este discutiu o riso vazio do século XX, que era visto dessa forma por estar por toda parte, mas enfraquecido, desfigurado, visto haver se banalizado. Contudo, esta situação não é surpreendente tendo em vista a argumentação de Ortega y Gasset (1971), pois o riso se banalizou por fazer parte do homem-massa, dominante na contemporaneidade, que constitui não uma classe social, mas um modo de ser humano, presente em todas as classes sociais.

O modo de ser indivíduo por meio da massa demonstra, seguindo a obra *A rebelião das Massas*, que esta não veio ao mundo para atuar por si própria, mas para ser dirigida, influída e organizada por uma instância superior, constituída pelas minorias excelentes. Por isso, pode-se dizer que a rebelião das massas é uma revolta violenta contra o destino.

Contudo, esse estudo não termina com o livro de José Ortega y Gasset. Martín-Barbero, em sua obra *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia (2006)*, discorre sobre outros autores que discutem o conceito de “massa”, os quais serão visitados a seguir.

Entre eles começemos com Gustave Le Bon¹⁴, o qual pensa a irracionalidade das massas. Este autor parte da premissa de que a civilização industrial é impossível sem as multidões, embora estas ajam sob o princípio da turbulência, fazendo emergir à superfície a “alma coletiva” da massa. Esta é vista, então, como um fenômeno psicológico em que o indivíduo possui uma alma coletiva que o faz se comportar de maneira diferente da qual agiria

¹⁴ Autor da obra *La psychologie des foules*.

se isolado, sendo que essa alma só se forma por meio da regressão até um estado primitivo, com o desaparecimento das inibições morais e de afetividade e, o domínio do instinto.

Esse tipo de raciocínio aproxima a massa do animal e se mostra bastante preconceituosa além de questionável, pois, segundo Freud, também estudado na mesma obra, a massa seria apenas a explosão daquilo que já está no sujeito de forma reprimida. Ao mesmo tempo, para Freud, presente em Certeau (2001), esse sujeito (ser humano ordinário) é acusado de iludir-se com o esclarecimento de todos os enigmas e animar a segurança, por achar-se protegido pela providência divina.

Assim, “fornece ao discurso o meio de *generalizar* um saber particular e *garantir* por toda a história sua validade” (CERTEAU, 2001, p. 62). Isso garante ao discurso a oportunidade de aparecer, como explica Certeau (2001), como princípio de totalização e reconhecimento.

Contudo, o pensamento de Freud, que problematiza o individualismo burguês, não coloca termo à idéia pejorativa que se tem da massa, tanto é que na virada do século XIX, em livro intitulado *L'Opinion et la foule*, a massa foi convertida em público e trasladada do ativo, representado pelo público popular das feiras e teatros, em passivo, um público engendrado pelo espetáculo.

Cabe, agora, um parêntese para se falar da cultura denominada popular, que, de acordo com Michel de Certeau (2001), é o lugar onde a ordem efetiva das coisas é desviada para fins próprios e representada por uma arte baseada em trocas sociais, invenções técnicas e resistência moral, ou seja, em uma economia do “*dom*” (generosidades como revanche), em uma estética de “*golpes*” (atuação dos artistas) e em uma ética da “*tenacidade*” (negação de lei, sentido e fatalidade à ordem estabelecida).

Essa cultura encontra certos lugares de atuação, entre eles, conta-nos Certeau (2001), os jogos específicos de cada sociedade, que coadunam lances a situações, onde as regras organizadoras dos primeiros constituem uma memória de esquemas de ações, articulando os mesmos a novas ocasiões.

Juntamente a esses jogos, segundo o mesmo autor, correspondem os *relatos* de partidas, representando “uma sucessão de combinações entre todas aquelas possibilitadas pela organização sincrônica de um espaço, de regras, dados etc.” (CERTEAU, 2001, p. 84) São, portanto, projeções paradigmáticas de uma opção correspondente a uma enunciação particular.

Além desses dois locais, há, ainda conforme o autor supracitado, os contos e as lendas, que atuam, assim como os jogos, em um espaço isolado das competições cotidianas, podendo

expor-se os modelos de bons ou maus gestos, usados no dia-a-dia, não como verdades, mas como uma narrativa que utiliza trocadilhos, inversões e aliterações em uma *arte de dizer* popular, que distingue um estilo de pensamento e ação, enfim, modelos de práticas.

Assim, a cultura popular pode ser chamada de uma forma de estar no mundo, o que não exclui que seja, mesmo com todas as ressalvas de Certeau (2001), mau vista, ainda mais se, como se vem mostrando nesse texto, o “popular” é colocado como massa. Essa junção, entretanto, é revista por alguns, não, simplesmente, para mostrar seu oposto, mas para problematizar as idéias já postas.

Um desses intelectuais foi Walter Benjamin, o qual percebe na perda da aura¹⁵ uma nova forma de percepção que propicia o acesso do indivíduo da massa a bens culturais que eram inacessíveis, mas essa perspectiva não se baseia, como explica Martín-Barbero (2006), em um otimismo tecnológico, até mesmo porque isso não fazia parte do pensamento desse autor, e sim na crença da possibilidade de se libertar de um passado oprimido, unindo-se massa e popular, já que Benjamin faz esse estudo a partir da poesia de Baudelaire.

Tal análise de Benjamin encontra-se no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994), onde esse autor começa demonstrando que, em essência, a obra de arte sempre foi reprodutível, posto que as ações humanas, continuamente, podiam ser imitadas por outras pessoas. Todavia, a reprodução técnica é algo recente, em que a autenticidade, assim como a aura, é perdida, sendo essa, o momento em que a obra é produzida e que a identifica a uma tradição.

A partir dessas argumentações percebe-se porque, para Benjamin (1994), a perda da aura aproxima a obra da massa, já que se retira essa da tradição e a atualiza, o que propicia um violento abalo da tradição e a renovação da humanidade, pois a obra se emancipa de sua existência única e destaca-se do ritual, garantindo novos espaços de exposição.

Dentro da discussão acerca da reprodutibilidade técnica, Benjamin (1994), destaca o cinema como um âmbito em que a obra de arte surge, no máximo, a partir da montagem e onde o ator representa diante de um grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro do som, etc. –, que a todo momento pode intervir, o que caracteriza uma realidade típica de execução de um teste.

Essa análise é relevante, sobretudo no caso do programa **Chaves** – objeto de nossa pesquisa – porque o cinema representou o primeiro grande meio de reprodução de imagens em movimento, fato que também ocorre na televisão, ou seja, esses dois meios reproduzem

¹⁵ A aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (BENJAMIN, 1994, p. 170).

imagens em movimento, o que instaura uma nova forma de percepção, visto que a imagem não pode mais ser fixada como num quadro e a associação de idéias é interrompida a cada mudança de imagem, sendo nisso, segundo Benjamin (1994), que se baseia o efeito de choque do primogênito, aspecto que também pode ser estendido ao outro.

Para além das questões técnicas, Walter Benjamin é importante por, como já se viu, mudar a perspectiva acerca da massa, não vista mais de forma pejorativa, mas constituída de uma forma de agir que leva a obra de arte a mergulhar em si, absorvendo-a em seu fluxo, o que quando se recorda da Escola de Frankfurt é ainda mais interessante, porquanto esta, na visão de Martín-Barbero (2006), desconsidera as contradições das lutas populares e anuncia a onipotência do capital como algo irrefreável, responsável pela utilização dos meios de comunicação como instrumentos de uma alienação totalitária.

Esse pessimismo da Escola de Frankfurt é alimentado por um conceito importante e muito polêmico criado por Adorno e Horkheimer: indústria cultural. Este conceito apresenta argumentos relevantes para se pensar a comunicação de massa, porém consideravelmente criticados, pois, segundo o autor acima, “cheira a um aristocratismo cultural”, que não percebe e não aceita a existência de diferentes experiências estéticas e modos de fazer e usar socialmente a arte, rebaixando todos os diversos tipos da mesma em nome de uma concepção radical de pureza e elevação da arte.

O conceito de indústria cultural é composto de três dimensões: a unidade do sistema, a degradação da cultura em indústria da diversão e a dessublimação da arte. A primeira se baseia na lógica da indústria em que se observa um duplo dispositivo: a entrada na cultura da produção em série e a união entre produção de coisas e de necessidades, fundamentada na racionalidade da técnica. Para além da descrição desta dimensão, Martín-Barbero (2006) demonstra que a unidade do sistema leva a uma fabricação até mesmo das diferenças, como assevera Baudrillard (1981) e, ao mesmo tempo, pode ser abusiva quando considera indistintamente iguais filmes vulgares e os de Chaplin, o que revela um esquematismo e a idéia de atrofia da atividade do espectador.

A segunda dimensão nos remete a uma aproximação da experiência cotidiana e a uma relação profunda, no capitalismo, entre ócio e trabalho, que, muitas vezes, são considerados em separado. Essa unidade falaria de uma organização em série tanto do espetáculo quanto do trabalho, representando uma simbiose, em que a diversão torna

“[...] suportável uma vida inumana, uma exploração intolerável, inoculando, dia a dia e semana após semana, ‘a capacidade de cada um se encaixar e se conformar’,

banalizando até o sofrimento numa lenta ‘morte do trágico’, isto é, da capacidade de estremecimento e rebelião” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 75).

Já a terceira dimensão é a outra face da degradação da cultura, visto a indústria banalizar a vida cotidiana e positivar a arte, despreendendo-a do âmbito do sagrado e lhe conferindo autonomia por meio do mercado.

A concepção de indústria cultural tem sua relevância, assim como aponta Martín-Barbero (2006), mas este mesmo autor demonstra que esse conceito é modificado ao longo da história e redefinido, sobretudo por Edgar Morin, para quem a indústria cultural significa não a racionalidade da cultura de massa, e sim, “o modelo peculiar em que se organizam os novos processos de produção cultural”, representando “o conjunto de mecanismos e operações através dos quais a *criação* cultural se transforma em *produção*” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 88 – 89).

Com isso, Morin não só percebe a alienação, como falavam os frankfurtianos, mas também não acredita na onipotência desmistificadora dos meios de comunicação de massa, como também sente certa sedução pela mudança cultural que se coloca na perspectiva da indústria cultural. Por isso, este conceito reconfigurado é interessante, porque une as perspectivas negativas inerentes a uma comunicação massiva e, ao mesmo tempo, demonstra a sedução que este processo desencadeia e nos permite pensar sobre a relevância dessas mídias, entre elas a televisão.

Toda essa descrição dos conceitos de “massa” e “comunicação de massa”, revela por um lado, e aí corroboramos com Martín-Barbero (2006), desencanto da burguesia, que vê em perigo a ordem social criada por e para ela; porém, ao mesmo tempo, como argumentou Ortega y Gasset (1971), demonstra a incapacidade da massa em reger o novo mundo, repleto de tecnologias, bens e prazeres, mas vazio de almas humanas, fechadas em si mesmas e satisfeitas com as possibilidades que se revelam, mas sem transformá-las em ação, vendo na potência a realidade em si, fato que não se revelou coerente e conduziu à inércia do homem-massa, contente em ser uma “criança mimada” que tudo pode ter.

Juntamente com os conceitos de “massa”, “comunicação de massa” há “cultura de massa”, embora Ortega y Gasset (1971) pense ser a massa incapaz de cultura.

Para entender esta concepção, utilizaremos Martín-Barbero (2006), pois este consegue enxergá-la a partir de três aspectos, sobretudo históricos: a) como uma forma de articular as readaptações da hegemonia, que desde o século XIX colocaram a cultura como um espaço estratégico para a reconciliação das classes e a reabsorção das diferenças sociais; b) em consonância com o desenvolvimento tecnológico, o qual tornou possível todas essas

mudanças culturais; c) com a tarefa que os Estados Unidos se atribuíram de império, já que só se pode falar em cultura de massa no momento em que esta assume tendência de produção mundial, fato que se inicia quando aquele país confere a si vocação imperial.

Essa prerrogativa norte-americana é ainda mais assegurada, quando, após a Primeira Grande Guerra, os Estados Unidos passam a produzir massivamente uma determinada quantidade de produtos, possibilitando às massas consumir, porque os utensílios se tornaram mais baratos, em consequência da produção em escala. O consumo vai modificar também a relação entre cultura e meios de comunicação na América do Norte, pois os produtos adquirem a qualidade de reproduzir um modo de vida, deslocando o eixo geopolítico da hegemonia da Europa para a América do Norte, fato que Ortega y Gasset (1971) questiona bastante, porque, para ele, não há uma perda de mando por parte da Europa, mas um nivelamento, em que não se tem um centro exato de comando.

Porém, para o autor aqui utilizado, há esse deslocamento de poderio, o qual produz o desenvolvimento da imprensa estadunidense, enquanto audiência massiva, tanto no que se refere às histórias em quadrinhos quanto, principalmente, ao cinema, que tem em seu público inicial as classes mais populares, que se sentiam fascinadas por essa comunicação massiva pela identificação com os heróis das histórias, o que levava à “plenitude” a forma de ver do melodrama, que tendia ao deslocamento da representação e à fusão de ator e personagem.

Esse tipo de comunicação é importante porque se constitui no primeiro meio massivo, em que o “populacho” é transformado em povo e suas emoções podem ser encenadas. Por isso, diz-se que o melodrama nasce

[...] como “espetáculo total” para um povo que já pode se olhar de corpo inteiro, “imponente e trivial, sentencioso e ingênuo, solene e bufão, que inspira terror, extravagâncias e jocosidade”. Daí a peculiar cumplicidade com o melodrama de um público que – “escrito para os que não sabem ler”, dirá Pexerecourt – não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões. E esse forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular (...). (MARTIN-BARBERO, 2006, pág. 164).

Portanto, o melodrama apresenta um forte caráter emocional, principalmente no sentido de fazer chorar, como veremos no livro *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina (1992)*, de Sílvia Oroz, onde esta inicia sua análise dizendo que a colocação moral das lágrimas é característica da produção da cultura de massas, tendo sido completamente absorvida pela indústria cinematográfica da América Latina nas décadas de 30, 40 e 50 do século passado. Esse choro atua no sentido de catarse legítima de emoções como piedade e temor, articulando moral e catarse.

O melodrama sempre foi interpretado de forma valorativa e segundo os padrões estéticos do século XIX, desconsiderando sua relação com o público, daí o preconceito com o qual foi visto ao longo de suas mudanças históricas. Em suas origens musicais, o melodrama se propunha a simplificar o formal e fazer apelo direto aos sentidos, por isso, a relação de aceitação público-melodrama.

Estas origens aparecem em Florença, no século XVI, entre os círculos cultos que desejavam retomar o “falar cantado” da tragédia grega. Com a consolidação da ópera, o melodrama começou a desaparecer, mesmo assim, dois elementos se destacam, visto que serão característicos do gênero: o reforço musical ao texto e/ou à ação – pleonástica – e o desenvolvimento da trucagem teatral. Já no final do século XVII, o melodrama praticamente desaparece, reaparecendo no último terço do século seguinte, em certas peças teatrais compostas de canto e declamação.

Mas esse período representou uma grande alteração não só no público, mas na cultura, que sai da corte e se integra à cidade e, o público analfabeto percebe no teatro sua única referência literária. É assim que surge o melodrama em sua versão moderna, de que fala Martín-Barbero (2006), tendo na *Comédia “Larmoyante”* seu antecedente mais distante. Este tipo de comédia baseou-se no sentimentalismo conservador e com preocupações moralizantes, utilizando paixões suaves e a virtude recompensada como temas. O sentimentalismo conservador e a preocupação moralizante constituem parte da estrutura formal e ideológica do melodrama, bem como as paixões suaves e a virtude recompensada povoam seu universo argumentativo.

Essas são algumas das origens do melodrama moderno, mas que estão longe do atual, embora seus princípios e sua relação com o público continuem estruturados por meio do sentimentalismo e das lágrimas. Isso porque há um perceptível paralelismo entre o público dos primeiros melodramas e o do cinema melodramático latino-americano, por exemplo: “esses espectadores queriam ver a representação de alegorias dramatizadas da experiência humana” (OROZ, 1992, p. 27), além do que apenas uma pequena porção desses espectadores era alfabetizada, por isso, o gosto por histórias simples de uma única leitura.

Isto significa, aproximando-se Martín-Barbero (2006) e Oroz (1992), que a retórica do melodrama, buscando assimilar repetidamente o mesmo significado, por meio do diálogo, da encenação e da música, está diretamente relacionada com o gosto popular e a necessidade de reafirmação de conceitos, sendo nessa relação entre melodrama e convencionalismos sociais, nessa defesa de valores patriarcais e judaico-cristãos, enfim, nessa familiaridade que se articula a afetividade público/produto.

Esse tipo de construção é que articula cultura de massa e preferências do público, ou seja, os convencionalismos sociais influíram na construção de uma forma narrativa de aceitação popular, coadunando gosto popular, moral social e cultura de massa, o que aproxima mais uma vez Oroz (1992) e Martín-Barbero (2006), já que, para este autor, o melodrama encontra-se como o vértice que leva do popular ao massivo.

Para além disso, Oroz (1992) prossegue sua discussão sobre o melodrama, se atendo mais às características do mesmo, mostrando que ele se estrutura em histórias de transgressão e punição, iniciando com forte antagonismo, seguido por um intenso confronto e com um desenlace que confirma o triunfo do bem e castiga o mal. Assim, há uma grande variedade de ações que vão caracterizar os personagens arquetípicos, construídos para imprimir a moral social que articula a produção cultural.

O melodrama se enuncia ainda por meio de núcleos de conflito da tragédia, como: paixão/dever; bem/mal; amor/poder, induzindo a sentimentos de piedade ou tristeza, que proporcionam a catarse, chave para a projeção ou identificação. Esta é possibilitada pelos personagens arquetípicos, através de uma operação chamada “sublimação mítica”. Ou seja, o melodrama, afora os binômios acima, se estrutura sobre mitos, particularmente em número de quatro: o amor, a paixão, o incesto e a mulher.

No caso do amor, o melodrama trabalha com dois tipos: o amor homem-mulher, cujo fim é o matrimônio, e o amor/sacrifício, ligado a laços fraternais e filiais. A paixão encontra-se relacionada ao pecado e ao desejo sexual, não sendo parte dos sentimentos socialmente aceitos. Já o incesto aparece de forma encoberta na gama de amores filiais e fraternais, por se constituir em algo fortemente censurado.

E a mulher é trabalhada sob o binômio inferioridade/periculosidade, a partir de seis protótipos femininos básicos: a mãe, que resguarda a ordem patriarcal e representa os valores materiais, funcionando como continente afetivo; a irmã, continuidade da mãe na ordem doméstico-familiar; a namorada, ramificação da irmã, mas com um conteúdo erótico mínimo e futuro, por ser o embrião da esposa, que é prosseguimento da mãe na institucionalização do lar; a má e/ou a prostituta, que desequilibra a estrutura dramática por simbolizar a mulher fora do espaço privado, relacionando-se com o perigo; e a amada, realização do amor cortesão e romântico, com promessas de felicidade eterna, por ser a representação patriarcal da “mulher perfeita”. Nesses seis casos reafirma-se o machismo hegemônico da cultura judaico-cristã.

Essa descrição permite perceber que as histórias melodramáticas não apresentam dúvidas quanto à sua moral, assim como ocorre na produção da cultura de massas, pois os personagens são absolutizados em bons ou maus e transformados em modelos, mas

representam pessoas comuns em situações extremas, daí a projeção e a emotividade, pela proximidade entre o público e os personagens tanto na escala de valores quanto na situação econômica. Isso demonstra que a estrutura rígida do melodrama, aqui descrita, adapta-se aos valores de seu público, isto é, se flexibiliza em função das diversas demandas do mercado, que se alteram diante de novas situações sócio-culturais.

Confirmando a perspectiva de adaptação do melodrama percebida por Oroz (1992), Xavier (2003) apresenta-nos a apropriação *pop* do melodrama, que realiza um deslocamento dos valores hedonistas da sociedade de consumo e desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, por meio da paródia. Com isso, esse autor não se alinha às visões eufóricas e ingênuas acerca do alcance desse gênero, pois o melodrama alterou-se sem perder seu perfil básico da polaridade do bem e do mal, sem nuances, já que apresenta matrizes supostamente sólidas de avaliação da experiência, aspecto extremamente válido se considerarmos argumentações como a de Ortega y Gasset (1971) ou Lipovetsky (2005), que também percebem a grande instabilidade do mundo, correspondendo ao melodrama dar corpo à moral, torná-la visível.

Como se percebe há uma volatilidade dos valores, o que faz com que a vitalidade do melodrama apóie-se, prosseguindo com Xavier (2003), em sua condição de *lugar ideal das representações negociadas*, em que há complacência e nos consolamos de uma perda ou de feridas, mas com o melodrama sendo autoconsciente de seu encanto e de sua utilidade para as negociações que envolvem os diversos grupos conflitantes ou sintonizados com a ordem social.

Assim, o melodrama encontra-se presente em toda sociedade, bem como nos meios de comunicação, sobretudo os de massa e, mais particularmente no cinema e na televisão, através de filmes, telenovelas, seriados, o que se mostra relevante porque o objeto de estudo desta pesquisa é o programa **Chaves**, seriado mexicano, transmitido, atualmente, apenas para países latino-americanos, onde, como se viu, a matriz melodramática tem profundas raízes. E dentre esses países, especificamente o Brasil, lugar em que tal atração televisiva coloca-se com profundo efeito, haja vista que ela continue na grade de programação brasileira há mais de 20 anos, quase ininterruptos.

Ao mesmo tempo, considerando o que foi exposto sobre o melodrama, percebe-se que este tem relação com o programa Chaves, pois tal atração televisiva carrega muitas correspondências com a matriz melodramática, entre elas a idéia de reafirmar a moral vigente, já que se parte da premissa de que esse programa realiza uma crítica social conservadora, reafirmando o *status quo* pelo riso; além de ser carregado de sentimentalismo, sobretudo

quando se pensa na orfandade do personagem principal – Chaves – apresentada em alguns episódios¹⁶ como um elemento que leva ao choro.

Afora essa ressalva sobre a correlação programa **Chaves**/melodrama e antes de adentrarmos na televisão brasileira, principalmente no que concerne à emissora que transmite esse programa, cabem alguns esclarecimentos acerca deste aparelho, em razão de sua importância cultural, política e social para toda a humanidade, levando-se em consideração os conceitos aqui discutidos e os desdobramentos que eles proporcionam, além do riso como controle social e norteador dessas questões, visto que trabalhamos com um programa, eminentemente humorístico e que está engendrado por todas as preocupações concernentes aos demais meios massivos e outros correspondentes à natureza peculiar dessa comunicação de massa.

2.1 O APARATO CONCEITUAL DA TELEVISÃO

A primeira questão que se coloca quando ouvimos falar de televisão é: o que é isso? A essa pergunta não se pode responder apenas dizendo que ela é “um tubo de raios catódicos” ativado por “células fotoelétricas com elétrons em movimento” (CASHMORE, 1998, p. 9). Resposta que não permite perceber a relevância deste meio de comunicação, visto que a televisão vai muito além de um simples eletrodoméstico que surgiu para atender a uma necessidade, se constituindo, para Sodré (1984), em uma técnica que busca criar necessidades para se legitimar. Ou seja, a televisão é um sistema informativo que coaduna economia de mercado, consumo e desenvolvimento tecnológico.

Ainda buscando responder a essa pergunta, chegamos à obra *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão (1996)*, de Dominique Wolton. Para ele, a televisão é imagens e laço social, sendo que divertimento e espetáculo remetem-se ao primeiro aspecto, ou seja, à dimensão técnica e, laço social remete-se à comunicação, dimensão social. Estas duas dimensões estariam na origem de duas grandes ideologias: a técnica que superestima o papel do instrumento e a política que o faz acerca do papel que podemos fazer essa mídia desempenhar, tendo a história da televisão como a história de alternância de uma dessas

¹⁶ Por exemplo, no episódio do primeiro dia de aula, em que a maioria dos alunos vai acompanhada por pais ou mães e Chaves chega sozinho, após uma cena em que declara seu caráter de órfão, embalado por uma música melancólica.

ideologias, o que nos ajuda a perceber o papel essencial desempenhado pela televisão geralista¹⁷, destinada a todos os públicos.

Percebe-se então que a televisão visa reunir indivíduos e públicos, naturalmente separados, e oferecer-lhes a possibilidade de participar individualmente de uma atividade coletiva, daí dizer que a televisão proporciona o laço social ou, como já disse certa vez Martín-Barbero em uma entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, se constitui em um espaço público da contemporaneidade.

Isso é relevante porque os grandes problemas atuais são a individualização e a segmentação social, embora muito se diga que seja a massificação, e nesse tocante a televisão demonstra sua importância, pois ela une as dimensões individual e coletiva, sobretudo através de seu modelo geralista, porque, no mínimo, ela nos obriga a reconhecer a legitimidade de programas, que muitas vezes não nos interessam, percebendo o lugar do outro e colaborando para um início de socialização, de coexistência social.

Mesmo atuando como laço social, a televisão não atinge indiscriminadamente seu público, ou seja, as populações que recebem essas mensagens não são tão passivas como se pensa, pois, de acordo com Cuche (1999), elas reinterpretem os conteúdos segundo suas realidades culturais. Há, na verdade, para ele, uma uniformização da mensagem, mas não, necessariamente, o mesmo ocorre com a recepção.

Tal perspectiva parece jogar por terra a argumentação de Ortega y Gasset (1971) sobre as massas, porém não se trata disso, porque esse autor fala do homem médio e Cuche (1999) refere-se aos meios populares, os quais seriam resistentes às mensagens, o que não ocorre com a classe média, grupo social onde a comunicação de massa usufrui de maior penetração, o que aproxima esses dois autores, que percebem a dificuldade do indivíduo médio, embora este seja diferente para os dois.

No caso de Ortega y Gasset (1971), esse ser humano pode estar em qualquer classe social, constituindo-se em uma forma de ser. Já para Cuche (1999), esse é o de classe média, o qual se constitui em uma classe social. Além disso, para o primeiro, o sujeito é “massa” na vida social como um todo e, para o outro, no que tange à comunicação de massa.

Contudo, tal perspectiva vai à contramão de Wolton (1996), porque, para ele, o público da televisão, de maneira geral, seja popular ou a classe média, não é passivo ao meio, mas realiza uma crítica, muitas vezes desconsiderada por não ser intelectual e por ser de quem a assiste, portanto sem um distanciamento que permita divisar melhor o objeto. Além do que,

¹⁷ A televisão geralista é estudada por Dominique Wolton e se refere à emissora que transmite vários tipos de programas, não se restringindo a uma determinada temática, como ocorre, por exemplo, com canais das TVs por assinatura.

mesmo sendo um meio de comunicação de massa, cada espectador recebe sua mensagem de forma diferenciada, dependendo do contexto cultural e político, dos quais faz parte o indivíduo, o que mais uma vez retoma a perspectiva de não passividade de Denys Cuche (1999), embora este enxergue que a classe média é a mais atingida pela televisão e, logo, a mais prejudicada em sua capacidade de discernimento.

Afora a problemática do público, cabe ainda falar mais detidamente sobre a televisão geralista, a qual apresenta dois argumentos em seu fundamento. O primeiro refere-se à televisão privada e enfatiza a lógica econômica: por ter um grande público de massa, a televisão garante um vasto mercado e grandes lucros e, a televisão geralista permite maximizar esses lucros, além de promover integração social e construir uma identidade coletiva, o que para os países, sobretudo os mais novos, com misturas étnicas, de idéias, valores e religiões, torna-se importante por ajudar na coesão e na conciliação das diferenças.

Já o segundo argumento relaciona-se ao fato de que a televisão geralista permite oferecer ao público três tipos de atividades: distrair-se, informar-se e educar-se. Ou seja, essa televisão é a única que junta informação e programas de entretenimento, colaborando na unidade social e cultural, enfim, sendo uma comunicação constitutiva do laço social, já que os programas estão dados, à disposição de todos, cabendo a cada um escolher se assiste ou não e sabendo que outros os assistirão simultaneamente.

Contudo, esse laço social que a televisão geralista ajuda a construir é frágil, visto que há uma forte tendência à individualização, à busca por aumentar a autonomia individual e das comunidades eletivas, o que dificulta a idéia de coesão social, sobretudo em uma “sociedade líquida”, onde o homem não se prende a nada, fechando-se em si mesmo e querendo apenas o bem-estar individual.

Há ainda outro aspecto que demonstra a fragilidade do laço social televisivo: ele é mais tênue e menos limitador que as situações institucionais e as interações sociais, porque ele é uma espécie de laço invisível que une espectadores de um mesmo programa e, a televisão se constitui em um “espelho” da sociedade, onde esta pode se ver, por meio de uma representação de si mesma, oferecendo um laço a todos que a assistem.

Contudo, essa prerrogativa de “espelho” da televisão é, segundo Sodré (1994), uma identificação narcísica por parte do telespectador, mas de um narcisismo diferenciado, social, denominado de *tecnonarcisismo*, em que a “organização tecnoburocrática reproduz a sua própria imagem, sua grandiosa auto-imagem de uma utopia tecnológica, formando, a partir dela, sujeitos consumidores” (SODRÉ, 1994, p. 59).

Esse tecnonarcisismo, continua o mesmo autor, é um poder, uma forma de controle social diversa, que atua por fascinação, convencimento e persuasão, sobre consciências impregnadas por um individualismo de tipo hedonista, do qual resulta os distúrbios de caráter e o narcisismo como um fenômeno cultural da atualidade.

Assim, a televisão reproduz o desejo, que é sempre transcendente à demanda e eterno, por sua impossibilidade de ser satisfeito, o que confirma a idéia de Gumbrecht (1998), de que esse meio de massa fabrica sua própria realidade, a qual, em decorrência da ordem de consumo de Bauman (2007) e do narcisismo de Sennet (1988) e Lipovetsky (2005), tornou-se, no final do século XX, uma realidade cotidiana.

Todavia, além de laço social e tecnonarcisismo, a televisão produz uma série de efeitos sobre a subjetividade, sendo um dos mais graves, segundo Maria Rita Kehl (2000), o surgimento de uma nova forma de violência: a violência do imaginário, própria do funcionamento deste e que advém quase de forma hegemônica sobre as culturas em que a televisão tem um lugar muito predominante. Esse tipo de violência é representado pelo aumento do limiar de tolerância à truculência, ou seja, as pessoas não imitam as cenas de violência, mas vão tolerando cenas que seriam consideradas horríveis há 10 ou 20 anos.

Essa violência se torna possível pela própria forma de funcionamento do imaginário, o qual dispensa a necessidade de pensamento, não que reprima ou proíba o pensamento, mas prescinde dele. Isto ocorre, como explica Kehl (2000), porque o imaginário funciona segundo a lógica da realização dos desejos, em que cada imagem representa um microfragmento de gozo e a cada fragmento o pensamento cessa.

Mas porque o pensamento cessa? Segundo a mesma autora, o pensamento é um caminho que fazemos para representar um objeto, ou seja, colocar-lhe enquanto substantivo. Por outro lado, o desejo não precisa se realizar em ato, basta-lhe apenas a linguagem, sua representação, a produção de significado, que gera uma espécie de descarga, de relaxamento da tensão que movia o pensamento até esse ponto.

Isto é, o desejo se realiza no encontro dessa representação, que estanca momentaneamente o pensamento, fato que também ocorre com a televisão, visto que o fluxo de imagens nos oferece o puro gozo, a reprodução do desejo, quando não é necessário pensar. Isso não quer dizer que paramos de pensar em definitivo, mas que diante do fluxo de imagens, paramos de pensar.

Em consonância com o fato de que o imaginário prescinde do pensamento, incitam-se passagens ao ato, pois como o pensamento não opera nessa circunstância, o sujeito sente necessidade de interferir, de existir em ato. Não que, como já dissemos antes, isso nos leve a

imitar o que vemos na televisão, mas que, em harmonia com a cultura da contemporaneidade, tudo passa a poder ser dito, demanda-se que tudo seja expresso ou visualizado, enfim, a existência psíquica depende da passagem ao ato, e a um ato em público.

Por conseguinte, para Kehl (2000), a violência do imaginário é não apenas a tolerância à truculência, mas uma resposta à ausência de sentido da vida, quando o pensamento é dispensado e o único lugar de existência torna-se o ato. Ao que ela completa dizendo que vivemos uma condição totalitária, se pensarmos em Hanna Arendt, para quem, segundo a autora acima, o vazio de pensamento é uma das condições de origem do totalitarismo. Mas cabe esclarecer que Maria Rita Kehl (2000) não trabalha com o totalitarismo como Arendt, mas como

[...] uma formação em que as significações que participam do laço social estão tão fechadas que não há lugar para se começar algo novo, pois os cidadãos se vêem tão totalmente cercados, congelados e paralisados num discurso de significações estabelecidas que não há brecha para o rompimento desse Outro sem falta. Uma sociedade em que o imaginário prevalece, em que as formações imaginárias é que elaboram o real – esse real ao qual não temos acesso – é uma sociedade de certa forma totalitária, independentemente de qual seja a situação do governo, do Estado, da polícia (p. 149).

Esta é, portanto, seguindo o mesmo pensamento, a paralisia em que se vive na atualidade, em que os fatos mais chocantes e mais escandalosos nos angustiam e nos incomodam, mas dão a impressão de que nada pode ser feito, de que o mundo está dado e não nos cabe começar algo e nem modificar uma situação. Daí a passagem ao ato ser pura destruição.

Entretanto, isso não pode ser visto como uma visão aterrorizante da sociedade, e sim um dos aspectos desta, até mesmo porque, conclui Kehl (2000), “todas as formas de produção de diálogo e de pensamento não são meras formações reativas e sim estratégias de produção de novos furos nesse Outro, a fim de desestabilizar sua consistência imaginária” (p. 150).

Essa perspectiva de Maria Rita Kehl (2000) é interessante, pois nos ajuda a perceber o aspecto do imaginário, de que Wolton (1996) está alheio e, concomitantemente, nos auxilia a divisar um novo modelo de comunicação televisiva, desenvolvido no livro *Seis lições sobre televisão (2004)*, de François Jost, onde se trabalha de forma diferenciada a relação entre televisão e público, não mais dentro da idéia de contrato, em que este é “um acordo graças ao qual emissor e receptor reconhecem que se comunicam e o fazem por razões compartilhadas” (JOST, 2004, p. 09). Contudo esta relação é interna ao texto, se constituindo entre dois seres virtuais.

No caso da televisão esse contrato seria um pouco diferenciado: haveria um duplo contrato. Um primeiro, chamado contrato de credibilidade e outro, de captação. Isto é, a televisão é pensada em termos de informação apresentada em forma de espetáculo, o que é reconhecido pelo espectador, sendo que esse contrato tem o objetivo de conseguir o máximo de credibilidade e de ibope.

Porém, a partir de um texto de Umberto Eco, denominado *Seis passeios no bosque*, Jost (2004) passa a questionar o contrato e estabelece outro modelo, o de promessa, porque nesse texto Eco fala que se um romance atinge dezenas de milhares de leitores, estes ainda teriam conhecimento do pacto ficcional, o que para Jost (2004) representa condição *sine qua non* para a existência do contrato; porém, quando se chega a mais de um milhão de exemplares, os leitores podem não ter noção desse pacto.

Dessa conclusão de Eco, deduz-se que tal processo é ainda mais amplo quando se pensa na televisão, pois se atinge um milhão de espectadores a qualquer momento, o que demonstra que o desconhecimento do pacto ficcional pode ser numericamente maior. Exemplo disso são as crianças até os sete anos de idade, as quais, segundo Jost (2004), confundem ficção e realidade, o que nos levaria a deduzir que a televisão não se interessa por esse público, mas isso é falso, já que as crianças começam a ser consideradas espectadoras por volta dos quatro anos.

Consequentemente, Jost (2004) prefere pensar em aprendizagem no uso da ficção e propor o conceito de promessa, visto que, para ele, o de contrato nos remete ao passado. Isso porque o modelo de promessa repousa em outras hipóteses. A primeira é considerar o gênero uma interface entre emissor e telespectador, ou seja, os gêneros contêm uma promessa ontológica, em que cada gênero nos promete um tipo de emoção. A comédia, por exemplo, deve fazer rir, o que constitui sua promessa. Essa perspectiva é também a mais cidadã, porque pressupõe que o telespectador deve exigir que a promessa seja mantida e verificar se isso foi efetivado, requerendo uma contribuição ativa do telespectador.

Entretanto, é necessário advertir que a lógica da promessa aproxima-se da publicidade, o que se combina com o conceito de Sodré (1984, 1994), para quem televisão é, entre outras características, consumo. Todavia, essa idéia só é manipulatória, de acordo com Jost (2004), se o telespectador não cumprir a atribuição que lhe cabe. Ao mesmo tempo não podemos nos esquecer que essa prerrogativa da comunicação televisiva, de ser promessa, está no cerne do papel de sedução que esse aparelho desempenha, aspecto que será retomado posteriormente.

Esses esclarecimentos demonstram a importância do conceito de gênero. Primeiro, explica Jost (2004), por sua função manipulatória, posto que o gênero permite à televisão

trabalhar sobre o telespectador. Segundo, porque possibilita dar informação a quem assiste. Terceiro, porque remete a arquivagem, a qual não é neutra e colabora na construção da idéia de história. Quarto, porque a classificação de programa por meio dos gêneros é relativa aos aspectos de regularização, que determinam quanto de cada tipo de programa deve ser produzido pelas televisões. E em último, é o direcionamento de interpretação dos telespectadores que as televisões fazem por meio da classificação em gêneros, sendo possível a elas determinar qual gênero é mais assistido e produzir mais programas sob essa etiqueta.

Afora essas características, o gênero comporta ainda, explana Jost (2004), duas promessas: a promessa constitutiva deste, ou seja, o horizonte de expectativa que ele comporta referente ao conteúdo que deve ser vinculado a partir dos diferentes tipos de gêneros, o que pressupõe saberes compartilhados; e a promessa pragmática que se assenta em dois engajamentos. Um acerca das emoções e do interesse do telespectador que procura determinado gênero e, outro, quanto à garantia de encontrar no programa os atributos conferidos ao anúncio da emissora, que qualifica seu produto dentro de um determinado gênero.

Por isso, todo gênero é uma promessa de relação com o mundo, seja esta com o real ou o ficcional. Em outras palavras, cabe ao gênero “fixar o grau de existência do mundo submetido ao leitor ou ao espectador” (JOST, 2004, p. 35). Assim, quando se pensa no ao vivo, remete-se logo ao testemunhar o acontecimento, conferindo um sentimento de autenticidade. Já o ficcional nos liga ao imaginário, que não é correspondente à mentira, pois exige-se que a ficção seja coerente ao universo criado, respeitando seus postulados e propriedades.

Embora a definição de gênero de Jost (2004) relacione-se sobremaneira com a concepção de meio televisivo que adotamos, é necessário especificar outros conceitos de gênero, não para contrapô-los, mas para percebermos que a definição aqui exposta abrange todas as demais, com seus diferentes autores, os quais focam em determinados aspectos.

Arlindo Machado (2005), por exemplo, adota a concepção bakhtiniana de gênero, que se fundamenta na noção deste como

[...] uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades do futuro (p. 69).

Isto, prossegue o mesmo autor, não quer dizer que o gênero seja conservador, visto que ele se prende à cultura e esta se modifica continuamente, fato que já era observado por Jost (2004) e que demonstra convergências entre eles.

José Carlos Aronchi de Souza (2004), por seu turno, entende os gêneros como “*estratégias de comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos*, articulados com as dimensões históricas de seu espaço de produção e apropriação” (p. 44). Essa definição encontra-se nos aspectos levantados tanto por Arlindo Machado (2005) quanto por François Jost (2004), embora este último coloque a questão da promessa que conecta a televisão à economia de mercado, ao consumo e à sedução, necessária para que se criem necessidades, assim como colocado por Sodré (1984, 1994).

Todo gênero, explica Souza (2004), se liga a um diferente formato, o qual ajuda o primeiro a se definir e se põe como o tipo e a forma de produção de um gênero de programa de televisão, o que acaba também constituindo-o, já que a forma de produção deste influencia em sua classificação, assim como a categoria em que os diferentes gêneros se enquadram.

Por sua vez, as categorias são, para Souza (2004), a primeira divisão no processo de identificação do produto e seguem o conceito industrial do mercado de produção. Daí porque ainda se pensa na indústria cultural, não mais sob o panorama adorniano, mas baseado em Morin, que conecta indústria cultural à produção, aproximando-se de Souza (2004).

Tal classificação se baseia, ao mesmo tempo, na lógica de que todo programa deve, sempre entreter e pode também informar, o que conduz ao estabelecimento de três diferentes categorias inter-relacionadas: entretenimento, informativo e educativo ou especial, como já falava Wolton (1996).

Essa enorme quantidade de classificações, ainda não concluídas, presumem, argumenta Souza (2004), uma padronização característica da indústria cultural, embora hoje considerada mais em termos de produção, mesmo que carregada com muita contradição, pois a produção não é indiferente à história, sendo que cada gênero deve ser identificado ao período histórico de sua fabricação. Ou seja, um programa classificado dentro de um gênero em um país como o Brasil, pode ser identificado em outro, em um país diferente.

A reserva relativa à classificação dos programas televisivos apontada por Souza (2004) pode desencadear a percepção de inutilidade das identificações, mas isso não corresponde à prática, posto que o enquadramento dos programas responde a uma necessidade econômica, já que os compradores desses produtos, os anunciantes, precisam identificar o seu público-alvo e o fazem a partir desse mecanismo de diferenciação e, simultaneamente,

colabora na montagem da programação e da grade horária. Mas o que significam esses dois termos?

O primeiro significa “o conjunto de programas transmitidos por uma rede de televisão” (SOUZA, 2004, p. 54), o qual se relaciona à horizontalidade da programação, isto é, “a estratégia utilizada pelas emissoras para estipular um horário fixo para determinado gênero todos os dias da semana” (p. 55), objetivando, é claro, criar nos telespectadores o hábito de assistir o mesmo programa num determinado horário.

Dessa forma, pode-se dizer que o que determina uma programação é tanto o econômico (necessidade dos anunciantes, disponibilidade de recursos econômicos da emissora) quanto o público-alvo (audiência) e os objetivos da emissora, pois a programação de uma rede de televisão constrói, conclui Souza (2004), “a imagem da própria emissora” (p. 56).

Assim, a programação é uma atividade essencial, entendida por Wolton (1996), a partir de três fenômenos de natureza diferente. O primeiro é a função de calendário, estruturação. O segundo é a distinção muito nítida entre o que se deduz da informação e o que se deduz do resto dos programas, pois a informação se relaciona com o mundo objetivo tal qual é, e os outros programas solicitam o cidadão como espectador. E o terceiro trata-se da necessidade de respeitar os grandes gêneros da programação, porque mesmo sendo arbitrários, constituem portas de entrada para uma oferta de imagens de todo gênero.

Afora essas características, a programação se desenvolve com base em uma grade horária, sendo esta “a distribuição em horários planejados e previamente divulgados pela emissora, desde o início da programação até o encerramento das transmissões” (SOUZA, 2004, p. 58).

Conseqüentemente, diz-se que a televisão é tirânica, porque é ela, fundamentada em pesquisas de audiência e em sua estratégia, que determina o horário de cada programa.

E o que seria programa? Para Arlindo Machado (2005), programa “é qualquer série sintagmática que possa ser tomada como uma singularidade distintiva, com relação às outras séries sintagmáticas da televisão” (p. 27). E continua o mesmo autor mostrando que o programa pode se constituir em uma peça única, uma série em capítulos definidos ou em toda uma programação, em casos de redes “segmentadas” que não apresentem variações de blocos.

Contudo, o conceito de programa é bastante questionável, por várias razões apontadas por Machado (2005): a televisão não impõe limites certos aos programas, insere um programa no outro e os programas são contraditórios, de um lado, sua duração é cada vez mais reduzida e, de outro, cada vez mais dilatada.

Daí esse autor considerar difícil identificar e definir programa, o que não quer dizer que essa entidade deva ser desconsiderada, ao contrário, segundo Machado (2005), os programas e os gêneros são, ainda, “os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural” (p. 29), devendo, por isso, serem considerados nas análises posteriores.

Os programas são ainda relevantes, visto que, de acordo com Wolton (1996), remetem às idéias de promoção cultural e igualdade de acesso, que estão no cerne da relação de confiança do público com a televisão. Esta relação se baseia na premissa de que os que fazem televisão vão apresentar aquilo que existe de mais interessante e importante, oferecendo uma seleção mais coerente das grandes questões do momento. Contudo, essa premissa é perpassada por diversos interesses, que, muitas vezes, interferem na escolha das temáticas dos diferentes programas.

Ademais, pode-se dizer que a televisão é imagem e palavra, em que “o verbal ancora o visual” (ROCCO, 2003, p. 36). Sendo assim, é preciso percebê-los integrados, em razão de ser a palavra que instaura a imagem transmitida pela televisão e é por meio dela que se articulam as ideologias vigentes, o que demonstra a importância do verbal para esse meio, o qual é representado pela oralidade, através da qual passam suas mensagens.

Todavia, esse verbal televisivo não é simplesmente oral, muito ao contrário, como explica Rocco (2003), é uma produção escrita que visa parecer oral, através do efeito de espontaneidade. Além do que, diametralmente oposto ao oral, os textos da televisão são rigorosamente produzidos, editados e reeditados, o que, em termos de estrutura, representa um texto escrito, porém, no conteúdo, caracteriza-se como oral, porque se alicerça em um verbal fácil, com frases curtas e justapostas, que transmitem poucas informações novas.

Afora isso, os textos da televisão não perdem o fio narrativo, instalando-se na modalidade escrita, porém veiculada com a informalidade do oral, o que, juntamente com a espontaneidade, objetiva estabelecer maior vínculo entre veículo e telespectador. Esses textos são, ainda, definitivos e assertivos, baseados na repetição e no ritmo das seqüências, como procedimentos de persuasão. Dessa forma, o verbal da televisão é percebido como um oral produzido ou uma oralidade técnica (ROCCO, 2003).

Pensando na persuasão, Maria Thereza Fraga Rocco (2003) utiliza como base teórica a “Nova Retórica”, sobretudo o trabalho de Perelman, o qual propõe que a argumentatividade seja uma das características específicas do verbal, vindo ao encontro, pensa a mesma autora, da hipótese de que a argumentatividade é mais evidente no verbal televisivo, por sua necessidade de convencer e persuadir os auditórios. Estes, por sua vez, são conceituados como auditórios particulares, pois não importa o número de pessoas, e sim o tipo de

mensagem capaz de convencer o espectador através de pseudodiálogos entre o orador e o interlocutor.

Prosseguindo com Perelman, Rocco (2003) percebe que dos diferentes gêneros argumentativos do verbal, o que mais se encaixa na televisão é o epidítico, posto que este se fundamenta no presente, apoiando-se no passado e presumindo o futuro, assim como faz esse meio de comunicação.

Outro ponto fundamental, continua Rocco (2003), para a persuasão é a idéia de presença, caracterizada como “a capacidade de manter vivos para a consciência certos elementos (objetos, pessoas, emoções – reais ou não), mesmo que não haja qualquer base calcada em demonstrações formais ou provas” (p. 60), sendo a repetição uma das principais formas de se fortalecer a presença, visto que “acentua, duplica a sensação de *presença* do objeto, da pessoa ou da situação a ser mediada” (p. 62).

Essa *gramática da persuasão* em que se alicerça o verbal televisivo é, enfim, resumida por Rocco (2003) da seguinte forma: uso econômico da linguagem; fácil apreensão do que é dito; seqüências justapostas, baseadas numa sintaxe simplificada e cuidadosamente medida; pequeno repasse de informações novas; exploração da argumentatividade do verbal; mensagens calcadas quase sempre no verossímil, no plausível, no provável, no emotivo e no afetivo. Possibilitando, assim, à televisão persuadir seus telespectadores a consumir os bens que este aparelho vende, embora a recepção não possa ser padronizada, pois os indivíduos são diferentes e respondem de forma diversa aos estímulos da televisão.

Temos ainda Marcondes Filho (1988), para quem a televisão trabalha com dois sistemas básicos de comunicação: os signos e os clichês. Os primeiros são onde se encontram os traços mais característicos da linguagem televisiva, já apresentados por Rocco (2003), tais como a forte esquematização. Este sistema, o signo, é uma representação neutralizada de ações, pessoas, objetos, situações, acontecimentos, enfim, o mundo real.

Já os clichês são os momentos de entrega à emoção, em que o telespectador relembra inconscientemente momentos de forte emoção de sua vida, mas estas emoções permanecem mentais, platônicas, não retornando à realidade atual. Assim, os clichês são símbolos tradicionais de amor, família feliz, com os quais as pessoas se identificam, porém que não se aproximam da experiência real, visto serem imagens ou esquemas tradicionais.

Nesse momento unem-se verbal e imagem, sendo que esta, de acordo com Wolton (1996), é tributária de um contexto, o que enfatiza a dimensão social da televisão, presente em duas características de sua imagem: a identificação e a representação, as quais colaboram para retratar ou modificar as idéias que se têm do mundo, sobretudo por meio dos dois elementos

descritos por Marcondes Filho (1988), que sejam o signo e o clichê. Contudo, essa constatação não é nova, tendo sido colocada antes pelo próprio Wolton (1996) e, parcialmente, por Maria Rita Kehl (2000).

Cabe ainda discorrer detidamente sobre a imagem, visto que este breve esclarecimento apenas demonstra que na televisão, o verbal e a imagem se inter-relacionam, como já havia sido dito. Para tanto recorreremos ao livro *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente* (1993), de Régis Debray, o qual percebe que a imagem é importante para o mundo ocidental por lidar com a idéia de representação, sintetizando, via de regra, a melhor parte do ser representado.

Mais do que exprimir as qualidades do representado, a imagem seria a materialização do real, como se a figura fosse o próprio ser, o que coaduna com Merleau-Ponty (1971), contudo, sob a prerrogativa do olhar, pois, segundo ele, o mundo não irrompe no indivíduo ou este naquele, mas ocorre apenas o mundo como pensamento, ou seja, enquanto uma formulação mental, expressando a experiência de uma visão, em que esta é a presença imediata naquele.

Assim, o mundo só existe enquanto visão, isto é, só há realidade com aquilo que pode se apresentar como imagem para o deleite dos olhos, fundindo-se esses dois termos – imagem e realidade – em uma equação que era sinônimo de prestígio social. Tanto que, segundo Régis Debray (1993), destinava-se a um pequeno grupo e a ocasiões especiais como enterros de reis, entre eles Carlos VI e Henrique IV da França, quando se faziam efigies que substituíam os defuntos, ou seja, a imagem era vista, primitivamente, como “*substituto vivo do morto*”.

Essa imagem, todavia, seguindo o mesmo raciocínio, não era engano, mas sim um hipercorpo, ou seja, através da imagem o vivo apreendia o morto, havendo uma transferência de alma entre o representado e sua representação e a imagem convertia-se no que “[...] é vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável. Enfim, fiável” (DEBRAY, 1993, p. 26).

A imagem era, assim, a ponte que ligava o mundo visível e o invisível, como uma espécie de magia que torna palpável aquilo que antes não se percebia. Dessa forma, consegue-se que o sobrenatural proteja determinado povo, desde que este se comprometa a representar o ser invisível por meio de uma imagem, sendo esta, ao mesmo tempo, um “*meio de sobrevivência*”, já que os povos primitivos acreditavam que dependiam dos deuses para sua proteção.

Contudo, esse poder mágico que, à primeira vista, estaria na imagem se encontra, muito mais, na forma como olhamos – o olhar, como acreditava Merleau-Ponty (1971) – do que na imagem em si, sendo o olhar algo mental e não apenas estético. À imagem caberia

apenas representar um ser ou coisa. Logo, construção de imagem, nas sociedades primitivas, seria fazer uma representação, sendo esta uma forma de “tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto” (DEBRAY, 1993, p. 38).

O olhar de que se falou acima é dependente das mudanças tecnológicas de cada época, que modificam a quantidade e o formato das imagens que as sociedades devem assimilar, alterando a maneira de ler as mesmas, que se transforma em consonância com o período histórico, o que nos leva a pensar que as leituras dizem mais sobre a época em questão do que sobre as imagens propriamente ditas, as quais não carregam em si juízos de valor, possibilitando inúmeras interpretações, já que se encontra no campo do simbólico.

Essas muitas dependências da imagem: com relação ao olhar e às mudanças tecnológicas, fazem com que aquela se transforme e acabe sendo domesticada pela tecnologia, conduzindo a imagem a se desvitalizar e dessimbolar, em decorrência, prossegue o autor, da privatização do olhar, oriunda da “falta de sentido a ser partilhado”.

A “falta de sentido partilhado” atua na contramão da função desempenhada pela imagem em sua história, já que essa funciona como meio de unificação, pois, nas palavras de Régis Debray (1993),

A imagem é mais contagiosa, mais viral do que o escrito. Mas, além de suas virtudes reconhecidas na propagação das sacralidades – as quais não passariam, quando muito, de um expediente recreativo, mnemotécnico e didático – ela tem o dom capital de consolidar a comunidade crente. Pela identificação dos membros à Imago central do grupo. Não há massas organizadas sem suportes visuais de adesão. Cruz, Pastor. Bandeira vermelha, Marianne. No Ocidente, seja lá onde for, desde que as multidões se põem em movimento – procissões, desfiles, meetings – colocam à frente o ícone do Santo ou o retrato do Chefe, Jesus Cristo ou Karl Marx (p. 91).

A imagem assim atua, porque detém o poder da demonstração, de tornar palpáveis os ideais, os objetivos, as crenças ou ideologias. Dessa forma agiu no Cristianismo, que a usou para expandir a sua doutrina, por meio da materialização de idéias como Paraíso e Inferno, já que a imagem coloca a emoção em primeiro plano pela própria representação que faz de algo, sem necessitar de explicações ou de traduções. Daí advém seu poder, porque assim como as palavras podem influenciar, as imagens também o fazem, de uma maneira muito mais econômica, como se percebe: sem tradutores, sem necessidade de concentração ou desenvolvimento de raciocínio.

As características da imagem descritas acima ficam ainda mais evidentes com a televisão, a qual produz, para Régis Debray (1993), a uma “nova inatenção ótica”, compreendida da seguinte forma:

[...] Com a supressão das distâncias, perdem-se, ao mesmo tempo, o sentimento de extensão territorial e o sentido vivenciado do real, da irredutível exterioridade. Tudo se torna acessível, sem esforço e depressa. A pintura é lenta; a informática, rápida. A idade visual, na tela, encurta os tempos com resinas de síntese vinílicas e acrílicas que não passam de água, cores peculiares e expeditivas. Assim o exige uma videosfera fluída e nômade, em trânsito e de passagem, inteiramente indexada aos valores de fluxo – de capitais, sons, notícias, imagens; onde uma imperativa rapidez de circulação liquídifica as consistências, alisa as particularidades (p. 201).

Vive-se, então, segundo o mesmo autor, no período da Videosfera (era do visual), conceito esse que se aproxima muito do trabalhado por Bauman (2007): “vida líquida”, já que em ambos prima-se pela rapidez, pela mudança acelerada e pelo consumo.

Por isso, a era do visual atua no sentido de construir estereótipos, ou seja, imagens-símbolo, que coadunam com a idéia de clichê – apresentada anteriormente –, visto que ambas trabalham sob a lógica de manutenção das estruturas tradicionais, por se constituírem em modelos, seja de comportamento ou atitudes, as quais se constroem através dos mitos, que, de acordo com Mircea Eliade (2006), narram uma história sagrada, ocorrida no tempo primordial, demonstrando como uma dada realidade passou a existir, ou seja, fundamenta o mundo como este se apresenta na atualidade. Constituem, assim, modelos exemplares de “todas as atividades humanas significativas” (ELIADE, 2006, p. 12), mesmo as condutas ou atividades profanas.

Ao mesmo tempo, os estereótipos/clichês são, conforme Debray (1993), estatutos ou marcadores de estrato social, isto é, marcas de diferenciação social, assim como o consumo, porque não se consome apenas o objeto em si, mas a distinção social produzida por este.

Prosseguindo nesta lógica, pode-se dizer que até mesmo a subjetividade é mercantilizada, transformada em imagem. Mas, nas palavras de André Brasil (2006), “uma imagem previsível, pouco problemática, livre de risco e ambigüidade, reduzida à sua força informacional centrípeta: um estereótipo, um clichê, portanto” (p. 92).

Por essa razão, construir imagem não seria somente representar o real, como pensavam os povos primitivos, mas construir o próprio real, sob o ponto de vista de um discurso estandardizado, sobretudo no caso da televisão, que funciona “mais pelo dever do que pelo ver, assume o dever de fazer-nos ver tudo o que importa. Encarna o Julgamento da sociedade” (DEBRAY, 1993, p.312).

Desse modo, a prerrogativa da imagem de construir o real acaba colocando em crise a própria noção de representação, pois agora, a imagem impõe-se, segundo Gruzinsky (2006), como única e obsessiva realidade, retransmitindo uma ordem visual e social e comunicando modelos de comportamento e crenças, como que, corroborando Debray (1993), encarnando um “ ‘religioso difuso’ dissolvido no consumo, destilando no cotidiano a insignificância de seus milagres, exibindo os paraísos de uma presença imediata, de uma imanência impalpável” (GRUZINSKY, 2006, p. 301).

Entretanto, essa perspectiva da imagem está intrinsecamente ligada ao sujeito que pronuncia um determinado enunciado, pois é esta enunciação que se constitui em realidade. Em outras palavras, quer-se dizer que a realidade não pode ser julgada pela comparação entre ela e o que é transmitido, “mas pelo reenvio que o enunciado faz a um sujeito real” (JOST, 2004, p. 117). O que confere maior responsabilidade ainda para o sujeito, pois além de todas as implicações já observadas sobre o modelo de promessa da comunicação televisiva, esse sujeito é posto também na idéia de construção da realidade por meio da imagem ou do texto.

Essas discussões expostas acima demonstram não só a relevância da imagem, mas, ao mesmo tempo, quão fascinantes podem ser os meios que a utilizam como elemento preponderante, entre eles a televisão, que “refletiu, moldou e recriou a cultura do século XX” (CASHMORE, 1998, p. 11), além de influenciar culturalmente o período seguinte. Por isso, não se pode, segundo Arlindo Machado (2005), “encarar a televisão como um meio popularesco, ‘de massa’ no pior sentido possível da palavra” (p. 15), esquecendo-se que ela também é um fenômeno cultural dos mais importantes da humanidade. E é como fenômeno cultural e técnico da história humana que a televisão deve ser vista.

Uma das partes já foi realizada: mostramos os conceitos que perpassam a construção do aparelho televisivo – aspectos técnicos –, cabe-nos agora perceber o que o engendra cultural e socialmente, para que possamos divisar porque a televisão seduz tanto.

Para Cashmore (1998), por exemplo, a televisão seduz por ser um dos grandes estimulantes que a humanidade já inventou, pois nos ensina que tudo pode ser comprado e vendido no mercado, promovendo a sociedade de consumo de que fala Bauman (2007) e conseqüentemente a era do vazio de Lipovetsky (2005).

Outra tentativa de perceber porque a televisão seduz, é a obra *Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas* (1998), de Joan Ferrés, para quem o primeiro ponto de sedução da televisão é seu poder de socialização, o qual passa despercebido em decorrência de falsos mitos, tais como: o mito da liberdade, da racionalidade, da consciência e da percepção objetiva.

De acordo com o primeiro mito, a pessoa é livre desde que não haja nenhum impedimento externo para a execução de seus desejos, o que é um engano, pois a liberdade humana não pode se resumir à liberdade física, deve levar em consideração a liberdade interna, de escolha, sendo que esta

[...] seria medida pela capacidade de adotar crenças e comportamentos autônomos, independentes, baseados mais em convicções do que em imitações, na reflexão mais do que no doutrinamento ou na emoção, em atitudes conscientes e autocríticas mais do que em atitudes inconscientes (FERRÉS, 1998, p. 15).

Assim, a televisão exerce certa coação psicológica sobre a liberdade, pois interfere justamente na liberdade de escolha, incidindo sobre a vontade e direcionando-a por meio das emoções, dos sentimentos, dos desejos e dos temores e, dessa forma, nos faz desejar o que lhe interessa.

Desse primeiro mito decorre o segundo: a televisão trabalha com a emoção e os sentimentos. Porém, tem-se uma fé absoluta na racionalidade humana, impedindo que se percebam os efeitos desse aparelho e esquecendo-se do caráter dual das pessoas, suas contradições e conflitos entre razão e emoção, onde esta consegue, muitas vezes, burlar aquela.

Portanto, é no âmbito das emoções que os mitos da liberdade e da racionalidade entram em crise, já que é nesse lugar que se podem modificar desejos e fazê-los ressurgir como o meio quer. Assim, a televisão acaba domesticando a fantasia, através, explica Marcondes Filho (1988), da captação do imaginário como espaço de exploração comercial e ideológica, já que trás à tona desejos represados, presentes na estrutura mental dos indivíduos, ou seja, atua sobre as necessidades já existentes no ser humano.

Logo, as perspectivas de Ferrés (1998) e Marcondes Filho (1988) unem-se, ao menos parcialmente, no que se refere ao uso, por parte da televisão, da fantasia e dos desejos humanos.

Há ainda o terceiro mito, que está em consonância com os dois anteriores: a consciência, o qual nos faz acreditar que as pessoas controlam, conscientemente, suas decisões e crenças, quando, na verdade, as pessoas agem, mais do que se pensa, movidas por estímulos inconscientes. Esse engano é ainda maior quando se coloca a televisão, visto que esta lida com as emoções e são elas que estão na base de nossas decisões, mas que não percebemos por desconhecimento dos mecanismos de persuasão e sedução do meio.

O último mito é o da percepção objetiva, entendido enquanto tal por ter-se a noção de que “nossa maneira de ver as coisas é uma combinação do que ali se encontra e do que esperamos encontrar” (FERRÉS, 1998, p. 28). Ou seja, é a junção entre razão e emoção que determina o que se vê, sendo esta não somente a liberdade de escolha, mas os esquemas culturais que, muitas vezes, enquadram nossas emoções e que nos são oferecidos pela televisão, sobretudo no caso das crianças.

Portanto, com esses mitos a televisão acaba agindo inadvertidamente, apresenta um produto com aparência de neutralidade que produz um efeito real em razão da falta de consciência de sua não inocuidade, ao que se pode denominar, de acordo com Ferrés (1998), de inversão do efeito placebo, porque se neste último acredita-se na eficácia de um remédio neutro, com o meio televisivo ocorre o oposto: produz efeitos de socialização e sedução pela descrença e pelo desconhecimento da forma de atuação desse veículo.

Prosseguimos com Ferrés (1998) mostrando que a sedução, para além dos mitos e do desconhecimento destes, se baseia em dois mecanismos: o predomínio da emoção, por meio do adormecimento da racionalidade, aspecto bastante questionável, pois o telespectador seria, assim, completamente passivo, não conseguindo pensar, entre outros motivos, pela sobreposição da emoção, o que, retomando Cuche (1999) e Wolton (1996), não ocorre, já que o público apresenta resistências e tem a possibilidade de escolher se sujeitar à televisão ou não.

Além do que, embora concordemos que há o predomínio da emoção, isso não leva a uma completa inutilidade da razão, até porque a chance de escolha ou a resistência já são provas de que a razão não se esvai integralmente e de que lida-se com a subjetividade ao invés da simples identidade, ou seja, a televisão não é apenas um “espelho” da sociedade, mas uma forma de percebê-la que terá tanta representatividade quanto consiga corresponder à interpretação que cada indivíduo faça do mesmo âmbito.

Afora essa ressalva, há ainda outro mecanismo descrito por Ferrés (1998) como a transferência globalizadora, resultante da ativação do pensamento primário, o qual utiliza raciocínios simplistas e elementares para estimular as emoções, que são fragmentadas pela capacidade globalizadora, repassando ao todo o valor da parte.

Esses dois mecanismos são feitos – parcialmente, já que há o predomínio da emoção e a fragmentação da realidade, mas não o adormecimento da razão –, particularmente pelo meio televisivo, através de um verbal, rigidamente escrito, para parecer oral, como nos mostrou Rocco (2003), e de uma imagem que constrói a realidade, além de uma comunicação que propõe promessa, fundamentando-se na aparência de uma esperança.

A sedução, por estar engendrada por todos esses elementos – mesmo que parciais –, é também narcisismo, posto que o ser seduzido busca, inconscientemente, o Eu no Outro, um Eu limitado que só se completa, em suas expectativas e desejos, por meio do Outro. Daí que a sedução represente uma atitude de procura da plenitude e, ao mesmo tempo, de vazio, pois o sujeito se aliena e se dilui no outro ser. O que nos leva a concluir, juntamente com Ferrés (1998) e Sodré (1984, 1994), que a televisão é, também, uma experiência narcisista, visto que seduz, possibilitando a socialização através da transferência e da associação.

Em vista disso, pode-se dizer que “o fascínio que os personagens e as situações exercem sobre o espectador provém de que o põe em contato com o mais profundo e oculto de suas tensões e pulsões, de seus conflitos e ânsias, de seus desejos e temores” (FERRÉS, 1998, p. 71).

Logo, a televisão influi não só no âmbito do desejo e da percepção da realidade, mas também nas questões ideológicas e éticas que, na sua maioria, são pautadas pela interioridade dos sujeitos, as quais têm relação com o meio televisivo. Essa perspectiva, como já se viu, aproxima, sobremaneira, o autor aqui citado e Marcondes Filho (1988).

Afora a influência da televisão na interioridade do sujeito, um aspecto decisivo para se entender porque esse meio agrada e atrai tanto é o fato de, primordialmente, ser uma comunicação que se baseia em contar histórias, assim como nos esclarecem Ferrés (1998) e Rocco (2003), a partir da importância que conferem ao verbal televisivo.

Essa atitude da televisão – contar histórias –, segundo Ferrés (1998), é relevante e fascinante porque incide sobre as emoções mais ocultas do inconsciente, mobilizando os sentimentos mais íntimos do espectador, implicando-o na história e fazendo-o reelaborar seus conflitos internos.

Tal comprometimento do relato, prossegue o mesmo autor, aproxima-se de um mecanismo de defesa, em que o sujeito foge de si mesmo e localiza no outro, pessoa ou coisa, sentimentos, desejos e objetos que rejeita em si, transformando o relato em um ponto de encontro entre o mundo interior e o exterior, por meio dos mecanismos de identificação e projeção. Aquela – a identificação – ocorre quando o telespectador se coloca emocionalmente no lugar de um personagem, seja na forma de agir ou de pensar; e a outra – a projeção – acontece no momento em que o espectador projeta sentimentos próprios sobre um dos personagens.

Daí se questionar a posição da Escola de Frankfurt, que acredita na homogeneização do público receptor, fato que não ocorreria porque “a experiência que se produz na mente de cada espectador” é “única e intransferível” (FERRÉS, 1998, p.93), fundamentada na

interpretação em detrimento da percepção. Aproximam-se, assim, os pensamentos de Cuche (1999), Martín-Barbero (2006) e Wolton (1996), para os quais não há uniformidade na recepção, mas nos padrões narrativos, sendo possível, por esse motivo, pensar em elementos que determinem o verbal televisivo, como fez Rocco (2003).

Portanto, a televisão lida com as experiências psíquicas e emocionais dos espectadores para além de todas as implicações vistas, o que a faz instrumento, semelhantemente às outras mídias, de catarse social, em que esta é, “[...] uma espécie de purgação, uma purificação psíquica graças à evacuação de sentimentos negativos, de emoções perturbadoras. É como uma higiene que procurasse recuperar a harmonia psíquica perdida” (FERRÉS, 1998, p.98). Por conseguinte, a experiência televisiva e catártica libera o espectador da necessidade de agir como o herói ou o bandido, pois estes atuam pelo público.

Logo, a televisão mistura realidade e ilusão. Uma realidade psíquica e uma ilusão produzida pelo inconsciente do telespectador, que por meio da catarse equilibra seu psiquismo, projetando suas emoções nos heróis e bandidos e se identificando com eles. Com isso, as emoções se tornam elementos de socialização, assim como nos diz Ferrés (1998):

O espectador necessita chorar, e as histórias, ao lhe oferecerem a oportunidade de chorar, oferecem-lhe implicitamente algo pelo que chorar, indicam-lhe quais realidades merecem lágrimas. O espectador necessita amar e odiar, e as histórias, ao lhe oferecerem a oportunidade de amar e de odiar, oferecem-lhe algo que amar e algo que odiar, indicando-lhe o que é digno de amor e o que é digno de ódio. A emoção se converte em significação. A emoção se converte, intencionalmente ou não, em elemento socializador (p. 111).

De mais a mais, o meio televisivo propicia, através de identificação e projeção do espectador, que se formem os estereótipos – clichês –, os quais são representações sociais, como coloca Sílvia Oroz (1992) – algo já exposto nesse texto –, institucionalizadas sobre os mitos e, particularmente, sobre a estrutura do melodrama na América Latina, baseado em convencionalismos sociais, que por si só são reducionistas e sistematicamente repetidos.

As características de repetição e simplificação nos remetem ao verbal televisivo e aos aspectos do discurso midiático enumerados por Rocco (2003), já que os estereótipos pretendem facilitar uma interpretação, que visa ser cômoda e reconfortante, o que, potencializa a sensação de controle da realidade, que passa a ser conhecida e dominada, e auxilia o envolvimento emocional de receptor.

Em decorrência disso se deduz que estereótipo e sedução se aproximam, pois ambos fundamentam sua força, segundo Ferrés (1998), na perspectiva de que respondem a necessidades primárias e elementares; os dois têm efeitos socializadores por associação e

transferência; além de induzirem à crença e à ação através da emoção, o que os fazem comuns, sobretudo na televisão.

Conseqüentemente, os estereótipos são tão importantes ao estudo do programa **Chaves**, já que parte-se da perspectiva de que cada personagem a ser analisado representa um tipo social, um modelo, uma visão simplista e elementar do ser humano dentro da sociedade, o que coaduna com os elementos do verbal televisivo e pode introduzir uma explicação para o sucesso deste programa após mais de vinte anos de exibição no Brasil. Explicação esta com base, principalmente, na argumentação do caráter sedutor e socializador da televisão.

Esse caráter socializador limita os efeitos de isolamento e exclusões, através da estandardização do discurso dominante; da manutenção do *status quo*; da ameaça de exclusão que representa estar fora de um estereótipo ou do consenso social e da simulação de contato, que aproxima emissor e receptor dentro de uma cotidianidade construída pelo espetáculo da cultura do desejo, da promessa, da aparência e, especialmente, da sedução que o meio televisivo realiza.

Cabe, neste momento, falar especificamente do papel da televisão na América Latina e no Brasil, para entendermos porque o programa **Chaves** obtém tamanho sucesso no Brasil, embora ele seja tecnicamente muito mal feito e em termos de conteúdo, muito fraco, cheio de estereótipos e repetições. Com isso, objetivamos divisar as relações comunicativas entre a América Latina, o Brasil e o canal que transmite esse produto, no sentido de enxergar os diferentes conceitos até aqui trabalhados dentro de uma comunicação televisiva que carrega em si a idéia de atraso.

2.2 AS RELAÇÕES TELEVISIVAS ENTRE A AMÉRICA LATINA E O SBT

O primeiro parágrafo do artigo *Americanidade e Latinidade da América Latina: Crescente Interpretação e Decrescente Segregação*, publicado pela primeira vez em 1963, de autoria de Gilberto Freyre, traz uma pergunta que leva a muitas discussões: “Que é, em suas relações com outra parte do mundo, a América de ordinário denominada Latina?” (FREYRE, 2003, p. 17).

A América Latina, embora formada por diferentes contingentes populacionais vindos tanto da Europa quanto de regiões não-européias: índios, negros e orientais; pode ser, na visão

de Gilberto Freyre (2003), colocada como uma única região, pois os povos que nela habitam apresentam características semelhantes, advindas de uma latinidade presente em populações européias (ibéricos, italianos, franceses), tais como: o Cristianismo, o qual une realidades díspares como os valores europeus e ameríndios.

A sociedade latina teria, para o mesmo autor, a missão de transmitir aos demais povos uma civilização latina, fundamentada no catolicismo romano. Isto diferencia o latino do anglo-saxão, visto como raça superior e escolhida. Por isso é que esse autor afirma que tanto a latinidade quanto à americanidade da América Latina vêm se definir pelos atributos culturais: europeus, indígenas e/ou africanos.

Trabalha-se, nesse sentido, com a construção da unidade dentro da diversidade que constitui o espaço cultural latino-americano. Isso ocorre porque Gilberto Freyre (2003) considera que “nossas semelhanças são tão fortes, tão naturais, tão cheias de capacidade para perpetuarem-se e até desenvolverem-se, que não necessitamos, por amor exagerado delas, sacrificar ou esmagar nossas diferenças” (p. 50).

Ao mesmo tempo, tem-se o argumento desenvolvido por Alain Rouquié (1991) de que os países que formam a América Latina possuem uma ‘unidade de destino’, muito mais imposta que livremente escolhida, e esta uniria os países da região em torno de estruturas semelhantes e problemas idênticos. Continua esse autor esclarecendo que tal suposta homogeneidade não esconde a heterogeneidade entre esses países.

Todas essas tentativas de conceituar América Latina só demonstram o quanto essa idéia é, ainda, carregada de controvérsias, as quais não é nosso objetivo discutir, cabendo-nos, como auxilia Martín-Barbero (2006), considerar essa região em termos de “unificação visível” que se processa na entrada dos países dessa região na modernidade industrializada e no mercado internacional. Fez-se essa opção porque é nesse momento que se tornará visível não só o “desenvolvimento desigual”, mas também a dependência no acesso à modernidade, à desigualdade de desenvolvimento do capitalismo e à “descontinuidade simultânea” em que se realiza a modernização na América Latina.

Essa descontinuidade, seguindo o mesmo raciocínio, assenta-se em três planos: o descompasso entre Estado e nação, ou seja, alguns Estados só se convergem em nações posteriormente e, muitas nações só se consolidam em Estados tardiamente; o modo desviado com que as classes populares se incorporam ao sistema político e ao processo de formação dos Estados, mais como vontade das elites do que como resultado do desenvolvimento de suas organizações e; o papel político e não somente ideológico que os meios de comunicação desempenharam na nacionalização das massas populares.

Contudo, Martín-Barbero (2006) esclarece que essa “descontinuidade simultânea” se distingue da idéia do atraso constitutivo, buscando compreender o que este significou nas diferenças históricas, já que parte-se do princípio de que o atraso foi historicamente produzido; e o que existe de heterogeneidade cultural e múltiplas temporalidades apesar do atraso.

Daí Martín-barbero forjar o conceito de mediação, que significa “que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana” (entrevista cedida a Claudia Barcellos). Prossegue ele elucidando o porquê da necessidade desse conceito, diz:

Era essa espessura da cultura cotidiana, que, para mim, na América Latina, era muito rica [...]. Nesse sentido, o que eu estava afirmando desde o começo era isso: a vida festiva, lúdica, familiar, religiosa, que é muito densa na América Latina. Então, tentar medir a importância dos meios em si mesmos, sem levar em conta toda essa bagagem de mundo, da vida, da gente, é estar falsificando a vida para que caiba no modelo dos estudos dos meios [...]. (Entrevista cedida a Claudia Barcellos).

O conceito de mediação vai perpassar todo o estudo de Martín-Barbero sobre os meios de comunicação na América Latina, inclusive, é claro, a televisão, a qual não representa apenas o maior investimento econômico e a maior complexidade de organização industrial, mas também, explica Martín-Barbero (2006), no caso latino-americano, a importação de programas e do modelo televisivo norte-americano, que consiste na privatização das redes e na tendência à constituição de um só público, em que são absorvidas as diferenças e confunde-se maior comunicabilidade com maior rentabilidade econômica.

A importação do modelo televisivo norte-americano só foi possível, como explana o mesmo autor, a partir da década de 1960, quando o mito e as estratégias de desenvolvimento entram em voga e os meios de comunicação passam a ser regidos pelo dispositivo econômico, o que leva os interesses privados a dirigirem a educação e a cultura, fazendo com que as carências e as aspirações básicas do indivíduo sejam transformadas em desejos consumistas e as realidades se tornem líquidas e vazias, como já nos apontaram Bauman (2007) e Minois (2003).

Entretanto, nem todo fascínio pela tecnologia, especificamente a televisão, representada pelas idéias de desenvolvimento, é capaz de esconder o descompasso entre este primeiro termo e a realidade do público, com a deterioração da educação formal, o empobrecimento da experiência e o déficit simbólico, o que produz, segundo Martín-Barbero & Rey (2001), um profundo mal-estar, porque ocorre uma desmistificação das tradições e dos

costumes em prol de uma modernidade tardia, mas as pessoas “só muito lenta e dolorosamente podem recompor seu sistema de valores, de normas éticas e virtudes cívicas” (p. 32).

Essa dificuldade do público é representativa de todo o atraso em se desenvolver o meio televisivo da América Latina, sendo que este processo ocorreu como uma “descontinuidade simultânea”, ou seja, a televisão progrediu, mas tardiamente e de maneira a coadunar cultura oral e acesso ao audiovisual, até mesmo em função da ausência de investimento na educação, que poderia realizar essa mudança de matriz cultural, fazendo com que a população latino-americana passasse da oralidade, à escrita e, posteriormente, à imagem e ao som (audiovisual).

Nessas passagens é que se encontraria, segundo Certeau (1994), o progresso, sobretudo quando se fala de escrita, pois o desenvolvimento contemporâneo seria de modo escriturístico, porque escrever é “uma atividade concreta que consiste, sobre um espaço próprio, em construir um texto que tem poder sobre a exterioridade da qual foi previamente isolado” (CERTEAU, 1994, p. 225).

De tal definição distinguem-se, segundo o autor supracitado, três elementos básicos concernentes à escrita: a página em branco, espaço “próprio” de produção para o sujeito, em que este está afastado das ambigüidades do mundo e diante de um objeto; um texto, produzido na página em branco e visando construir uma ordem e; essa construção não é apenas um jogo, pois este é distinto das práticas sociais efetivas e o que se busca no jogo escriturístico é a formalização de um sistema que se remete à realidade da qual se distinguiu com o objetivo de modificá-la.

Portanto, o ato de escrever coloca-se como iniciação a uma sociedade capitalista e conquistadora, porquanto transformou a relação com a linguagem, visto que não há mais apenas um locutor (Deus), que exigia somente a capacidade de ouvir, mas várias vozes que nos levam à necessidade de fazer e exclui tudo que é oral ou está ligado às tarefas não verbais, já que há um novo poder, o “burguês”, o poder de fazer a história fabricando linguagens, o que estratifica a sociedade e “funciona como a lei de uma educação organizada pela classe dominante”, definindo “o código da promoção sócio-econômica” (CERTEAU, 1994, p. 230), por dominar, controlar ou selecionar, de acordo com suas normas, todos os que não possuem esse domínio da linguagem.

A explicação de Michel de Certeau (1994) acerca da relação escrita/progresso, joga luz sobre a noção de “descontinuidade simultânea”, porque esclarece a noção de que o desenvolvimento da América Latina é, intrinsecamente, contraditório, porque foi um

progresso concomitante a uma cultura oral, que, segundo o mesmo autor, emperraria qualquer tipo de avanço.

Ou seja, foi um crescimento moroso, “preguiçoso” e que, a nosso ver, pode ser mais um elemento a explicar o sucesso e permanência do programa **Chaves** no Brasil, até porque os povos dessa região, como já se viu, tiveram acesso ao audiovisual juntamente com a cultura oral, o que vai ao encontro da perspectiva de Rocco (2003) de que o verbal televisivo é rigidamente escrito para parecer oral.

Exemplo dessa problemática do público é a telenovela, que significa o maior sucesso de audiência dentro e fora da América Latina, o elemento que acelera o desenvolvimento audiovisual dessa região e a mescla entre avanço tecnológico e anacronismo narrativo, sem nos esquecermos que se remete à experiência do mercado de revitalizar narrativas midiáticas gastas – embora atualizadas no Brasil – em dimensões ritualizadas da vida cotidiana, e que o rosto dos países que aparecem na televisão é deformado por interesses econômicos e políticos, como nos previnem Martín-Barbero & Rey, no livro *Os exercício do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva* (2001).

Mas, ainda assim, explicam Martín-Barbero & Rey (2001), “[...] a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as de grupos” (p. 114), tendo na telenovela o grande representante cultural dessa função televisiva, para além das ressalvas já feitas.

Isto porque, como se viu, os meios de comunicação tiveram um papel importante no momento do acesso à modernidade na América Latina (demorado, lento e tardio): o de “se apresentarem como porta-vozes da interpelação que a partir do populismo convertia as massas em povo e o povo em Nação” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 233), mesmo que posteriormente essa força tenha sido deixada latente em nome de interesses econômicos.

Em outras palavras: as mídias possuem grande poder no tocante à formação das identidades nacionais e individuais, especialmente a televisão que, como se viu, constrói uma linguagem rigidamente escrita para parecer oral e, assim, obtém massiva adesão do público latino-americano, que passou à era do audiovisual em consonância com a cultura de oralidade.

Contudo, esse papel de construção de identidade caminha de mãos dadas com os interesses econômicos, o que possibilita a edificação de identidades distorcidas, mas que têm grande força de enunciação no que se refere ao sujeito e, por isso, acabam, corroborando Jost (2004), passando à realidade, já que esta se define, no que concerne à comunicação televisiva, a partir da relação de realidade que o enunciado tem com o indivíduo.

Exemplar nesse sentido é a televisão mexicana, primeira na América Latina, segundo o site da Televisa¹⁸ – que será usado como fonte desta narrativa –, a instalar esse meio de comunicação, através do canal XHTV (canal 4), por uma concessão outorgada ao Sr. Rômulo O’Farrill, em 1950. Já, no ano seguinte, entrou no ar o segundo canal, XEWTV (canal 2), fundado por Dom Emilio Azcárraga Vidaurreta. E em 1952, o terceiro: o XHGC (canal 5).

Três anos mais tarde, em 1955, ocorreu a união desses canais, XHTV, XEWTV e XHGC, com a formação da empresa Telesistema Mexicano, a qual se uniu ao XHTMTV (canal 8), Televisión Independente de México, para formar, em 1973, a Televisa¹⁹ (Televisión via satélite), com o escopo de coordenar, operar e transmitir o sinal dos canais 2, 4, 5 e 8.

Quinze anos depois, em setembro de 1988, a Televisa concretizou a criação do primeiro sistema de notícias em espanhol via satélite: ECO, transmitindo ao vivo as 24 horas do dia, ao México, aos Estados Unidos, às Américas Central e do Sul, à Europa Ocidental e ao norte da África, o que demonstra, segundo Gruzinsky (2006), que a Televisa derruba fronteiras e estende sua influência sobre as populações hispânicas de toda a América Latina e dos Estados Unidos, além de penetrar na Espanha, realizando, argumenta o mesmo autor, uma conquista pelo avesso.

Esse êxito continental da Televisa, continua Gruzinsky (2006), apóia-se “numa potência comercial e numa hegemonia cultural e política que atingem proporções quase míticas” (p. 299), empregando-se a noção de “quinto poder”, rompendo com a dependência europeia e irradiando-se para além do antigo território da Nova Espanha, por difundir

[...] uma imagem triunfalista que joga nas redes de uma cultura comum e ‘apolítica’ os setores ainda tão contrastados da população mexicana e participa com eficácia de sua submissão ao poder instalado; uma imagem hábil em recuperar, para neutralizá-las e canalizá-las visualmente, as aspirações mais disparatadas; uma imagem niveladora, destinada a provocar um consenso [...] construído sobre um modelo universal de inspiração norte-americana (GRUZINSKY, 2006, p. 299).

Essas prerrogativas de produzir consenso e, conseqüentemente, integração entre os mexicanos e, fundar-se com base no modelo norte-americano, só vêm a corroborar o já exposto acerca do grande poder de construir identidades nacionais e individuais que as mídias e, especificamente a televisão, possuem; e a forma de acesso à modernidade que o meio televisivo proporcionou, com a importação do modelo de televisão estadunidense.

¹⁸ <http://www.televisa.com/>, acessado em 22 de setembro de 2008.

¹⁹ No que se refere à televisão mexicana, a Televisa merece destaque, não só por ser a principal rede televisiva no México, mas por deter, atualmente, os direitos de transmissão do programa **Chaves** e por ter produzido o mesmo de 1973, quando foi fundada, até o fim dessa atração, já em 1995.

Ao mesmo tempo, percebem-se correspondências entre México e Brasil nesse âmbito, pois em ambos a televisão atua como um meio de laço social, se desenvolvendo com base na importação do modelo televisivo norte-americano, no que concerne ao aspecto de gestão empresarial do *médium*, pois, como esclarece Sodré (1994), a televisão chega ao Brasil pelas mãos de Assis Chateaubriand, na década de 1950, apenas como uma novidade tecnológica, que se sustentava graças a verbas de origem política, captadas em decorrência da influência pessoal de Chateaubriand e do poder jornalístico de seu império. Era necessário, portanto, conseguir novas formas de financiamento para garantir a expansão desse meio, além da organização de um sistema de rede (*network*), fundamental à indústria televisiva, gerida com bases empresariais modernas.

Todos esses atributos da televisão, sejam no Brasil ou no México – representante da América Latina –, são importantes para entendermos as relações que se estabelecem entre esta região e o canal de televisão brasileiro SBT, sobretudo porque esta rede vai buscar um público que apresenta as mesmas dificuldades anteriormente vistas, e necessita, em seu início, pelo menos, comprar produções baratas, posto que não tem recursos financeiros suficientes para produzir programas que preencham toda uma grade horária.

Aí estariam então os motivos da entrada do programa **Chaves** no Brasil? Pensamos que sim, haja vista suas deficiências técnicas e seu conteúdo simples, elementar, ao que nos remete à perspectiva de Ferrés (1998), sobre o caráter sedutor e socializador da televisão, e ao conceito de verbal televisivo de Rocco (2003).

Antes de entrarmos no SBT e no programa **Chaves**, é preciso discutir a importância da televisão, especificamente, para o Brasil, já que sua relevância em termos de América Latina, e particularmente de México, foi vislumbrada anteriormente. Assim, segundo Wolton (1996), a televisão brasileira é a representação mais cabal da função da televisão geralista de massa enquanto constitutiva da integração social, além de valorizar a identidade nacional e promover a modernização do país, bem como ocorreu, nesse último caso, com toda a América Latina.

O caso brasileiro é ainda mais diferente, pois todas as televisões, de acordo com o mesmo autor, visam o público de classe média, que mesmo sendo mais uma referência do que uma realidade sociológica, no Brasil representa uma espécie de referência comum, a despeito de todas as desigualdades sociais que existem nesse país. Isto se constitui, para Wolton (1996), numa prova de certa integração, ou, pelo menos, de existência de um imaginário do consumidor, comum a todas as classes sociais.

Neste ponto encontramos Eugênio Bucci (2000), que reafirma a função da televisão como principal mediadora nas relações de cada brasileiro com sua identidade nacional,

aspecto que tem início nos anos de 1960, quando esse meio de comunicação assumiu o papel de absorver e precipitar as tendências de comportamento e identificação, atuando, no começo, em consonância com as políticas culturais forjadas no interior do Estado autoritário do regime militar. Este fato, porém, hoje se modificou, não porque estejamos longe da face autoritária, em razão do fim o regime militar, mas porque a instituição mediática de mercado substituiu a instituição estatal.

Com isso, Bucci (2000) quer dizer que o mercado engloba tudo, sugerindo a existência de uma antropofagia industrializada, que se refere não apenas ao espetáculo, mas também o campo da cidadania, por ter engendrado e delimitado o que se entende por espaço público no Brasil. Daí a televisão ser mais que um meio, sendo uma instância e confundindo-se com os processos de constituição da integridade nacional e de reconhecimento do próprio brasileiro, enquanto tal.

Afora a grande importância da televisão no contexto brasileiro, vamos especificar nesse tocante a história de Sílvio Santos e seu grande empreendimento comunicacional, o SBT, pois esses fatos vão dar ainda mais força aos conceitos expostos e abrir perspectivas para se pensar a televisão no Brasil e o programa **Chaves**, nosso objeto de pesquisa. Para tanto, será utilizado o livro *Circo eletrônico – Sílvio Santos e o SBT (1995)*, de autoria de Maria Celeste Mira.

Conta-nos Mira (1995) que entre 1950 e 1958, Sílvio Santos desenvolveu uma série de atividades, entre elas foi ajudante de animador no programa **A Praça da Alegria**, de Manuel de Nóbrega, pela Rádio Nacional. Isso foi importante, pois esse contanto entre os dois radialistas fez com que Sílvio Santos assumisse, posteriormente, o “*Baú da Felicidade*”, invenção de Nóbrega, mas que não conseguia desenvolvê-lo e o considerava muito arriscado.

Nóbrega, então, deixou seu negócio para Sílvio em 1961, quando este o ampliou, passando a vender inúmeros produtos. Lançou o carnê do Baú, em que se recebia um número para concorrer pela Loteria Federal a diversos prêmios, além do carnê da casa própria, época em que o negócio realmente decolou, tanto que foi com as primeiras rendas dele que Sílvio Santos comprou, em 1962, um horário na antiga TV Paulista, na qual exibiu o **Programa Sílvio Santos**, fazendo anúncios do próprio Baú.

Esse foi apenas o início, mas que vai marcar a primeira fase de crescimento das empresas do Grupo Sílvio Santos, o qual ainda passa por mais duas fases: na segunda, o grupo se amplia, aproveitando da política econômico-financeira do governo, e na terceira, os investimentos vão se concentrar na área da comunicação, sobretudo no meio televisivo. Esse também foi, segundo Mattos (2002), o período inicial da televisão no Brasil, ao qual se dá o

nome de “fase elitista”, quando o televisor era um luxo, que apenas a elite econômica tinha acesso.

Dado representativo dessa “fase elitista” é que, segundo dados de Sodré (1984), no início do governo JK, não existiam mais que 250 mil receptores no país e, no final da respectiva década, o número ficava muito aquém de um milhão, o que fez com que a televisão desenvolvesse uma linha de ação culturalista, muito em função de seu estreito relacionamento com as elites, pela ausência de uma estrutura comercial-publicitária, pela falta de uma tradição de *show-business* e de uma infra-estrutura de imagem e som, para subsidiar a programação.

Contudo no final da década de 1950 e início da seguinte, o panorama começa a se alterar, ainda conforme o autor citado acima, pois já havia emissoras em São Paulo e no Rio, (TV-Tupi do Rio, TV-Tupi de São Paulo, TV-Paulista – onde Sílvio Santos inicia sua vida televisiva, como já mencionado –, TV-Recorde, TV-Continental, TV-Rio) e em Belo Horizonte, funcionava desde 1956, a TV-Itacolomi.

Além de que ocorreu a ampliação do consumo industrial e a televisão começou a assumir um caráter comercial com a entrada, conta-nos Sodré (1994), do *know-how* mercadológico das agências publicitárias que até meados do decênio de 1960 conseguiam determinar metade da programação das emissoras, assim vieram os “enlatados” (seriados estrangeiros) e as telenovelas, introduzidas pela agência Lintas, inglesa, com o objetivo de atingir as donas-de-casa

Chega-se aos anos 1970, quando o Grupo Sílvio Santos já era considerado a 101ª empresa do Brasil, movimentando uma soma de 1,2 bilhões de cruzeiros, tendo, somente, nos Estúdios Sílvio Santos um faturamento de 4,5 milhões de cruzeiros, fruto dos dois programas que o animador realizava na época, o que lhe proporcionou uma segunda investida²⁰ sobre a televisão, na tentativa de ter seu próprio canal, que viria a ser a TVS do Rio de Janeiro, em uma primeira etapa, no ano de 1975.

O início desse período também representou a era dos “comunicadores de massa”, os programas de auditório se multiplicaram, junto com os programas “mundo-cão”. Conseqüentemente, Mattos (2002) denomina esse período de “fase populista”, justamente pela proliferação de programas de auditório e de baixo nível, que resultaram em muitas críticas e em uma campanha lançada no final dos anos 1960 pelo jornal Última Hora para acabar com o “grotesco na TV”.

²⁰ A primeira tentativa ocorreu em 1974, a qual Sílvio Santos perdeu e onde foram concedidos canais para a formação de três novas redes: a TV Bandeirantes recebia um canal no Rio de Janeiro; o Jornal do Brasil recebia mais um em São Paulo e; a TV Amazonas que obtinha uma concessão para um canal no Acre (MIRA, 1995).

Em 1972 veio a medida governamental: a partir daquele momento as emissoras deveriam gravar seus programas de auditório antecipadamente e submetê-los à autocensura ou à censura oficial, essa atitude levou a uma mudança dos canais, sobretudo a Rede Globo, e provocou o declínio dos programas de auditório e seus animadores, principalmente, como nos narra o mesmo autor, a partir de 1975, quando termina a “fase populista” e inicia-se a “fase de desenvolvimento tecnológico”, quando as empresas se aperfeiçoaram e começaram a produzir seus próprios programas.

Por isso, Mira (1995) percebe que a crise dos programas de auditório²¹, na década de 1970 foi o momento de modernização da televisão, encabeçada pela Rede Globo, a qual passa a vender “pacotes” de anúncios distribuídos por toda a programação, os quais garantiam a sustentação econômica dos programas e modificavam a visão que se tinha do processo televisivo, iniciando-se a valorização da imagem da emissora e não mais somente os artistas.

É em razão disso, continua ela, que se lança o Fantástico, em 1973, mudam-se as telenovelas, colocando-as mais “realistas”, “literárias” e “cômicas”, muitas atrações humorísticas são “enquadradas”, proibem-se a presença de homossexuais na televisão e os programas policiais no rádio.

E é em meio a toda essa turbulência que Sílvio Santos²² vai ganhando terreno como animador. Começa em 1962 com **Vamos Brincar de Força?**, na antiga TV Paulista, muda de nome para **Pra ganhar é só rodar**. Muda também de horário, sai da quinta-feira à noite, para o domingo, quando chega a ocupar 10 horas da programação, passando a se chamar **Programa Sílvio Santos**. Este, então, vai ser composto maciçamente por jogos, o que atrai as classes populares que enxergam nesses momentos a oportunidade de alcançarem a riqueza sem nada dar em troca.

As atividades de Sílvio Santos na televisão não se restringem à TV Paulista, ele trabalha na Rede Globo, do final da década de 1960 até 1976, quando aluga da Caixa Econômica Federal os antigos estúdios da TV Excelsior²³, que serão usados como sede da TVS, cabeça da rede SBT. No ano seguinte, iniciam-se as emissões da TVS-RJ e o **Programa**

²¹ Os programas de auditório entraram em crise porque não foram mais realizados ao vivo e passaram, nesse período, a serem gravados, mas, de forma alguma, deixaram de ser produzidos.

²² Sílvio Santos nunca foi artista contratado de TV, sempre foi concessionário de horário, ou seja, comprava um espaço de tempo para exibir seu programa, negociava os intervalos comerciais, cuidava de toda produção, podendo usufruir apenas da infra-estrutura técnica e operacional da emissora (MIRA, 1995).

²³ Segundo Sodré (1994), na década 1960, quando se importou o modelo televisivo norte-americano e se vislumbrou a organização da televisão em sistema de rede (*network*) somente a TV-Globo e a TV-Excelsior, detinham as condições estruturais para desenvolver tal projeto, mas somente a primeira conseguiu fazê-lo, em 1973.

Sílvio Santos passa a ser transmitido, concomitantemente, pelas TVs Record e Tupi, em São Paulo e, TVS e TV Tupi, no Rio de Janeiro.

Com o início das operações da TVS, os “Estúdios Sílvio Santos de Cinema e Televisão” passam a produzir programas para a emissora, que contrata, no começo, para compor a sua programação, artistas como: Roland Golias, para o programa **Bakar**á 76, e Flávio Cavalcante, para **Um Instante, Maestro**.

Embora tenha contratado artistas, o objetivo de Sílvio Santos não era produzir programas nos estúdios da emissora e sim fazê-la como estação exibidora. Em decorrência nasce o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), que vendia programas por meio de fitas cassetes, o que significava que o animador estava construindo, na verdade, um novo pólo de produção, a partir do qual se formaria uma nova rede de emissoras.

Esses investimentos da TVS objetivavam atingir o público das classes populares, assim como ocorria com o **Programa Sílvio Santos** e com o “*Baú da Felicidade*”, o que levou essa emissora a empregar boa parte de sua programação em filmes, muitas vezes repetidos em mais de duas oportunidades, barateando os custos de exibição em cerca de 50% e atingindo anunciantes de pequeno porte pelo baixo custo comercial e pela ausência de riscos, já que esses filmes eram garantia de audiência popular, principal faixa compradora dos pequenos anunciantes.

O escopo declarado por Sílvio Santos em seus empreendimentos foi um dos motivos que levaram o governo militar a conceder ao Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) a concessão para explorar uma das duas redes que o governo “leilou” no início dos anos 1980. Essas redes eram formadas por sete canais da extinta TV-Tupi²⁴ e dois da TV-Excelsior, os quais foram divididos entre o SBT e a TV-Manchete, sobretudo porque além de querer atingir as classes populares, o SBT se colocou a favor do governo, tanto que logo no início de suas operações lançou a **Semana do Presidente**, veiculada aos domingos em agradecimento ao general Figueiredo e que prosseguiu no governo Sarney.

Como Sílvio Santos já dispunha de outra emissora, além de participação na TV-Record, ele, nos conta Mira (1995), constituiu a empresa ‘SBT – Sistema Brasileiro de Televisão S/C Ltda.’, se comprometendo “a colocar todas as emissoras da rede no ar, num prazo de quinze a sessenta dias, [...] a absorver todos os ex-funcionários” (p. 91) da TV Tupi da área artística de São Paulo e o excedente do Rio de Janeiro; e “a saldar a curto prazo o empréstimo que o governo havia feito junto à Caixa Econômica Federal para pagar os funcionários da TV Tupi por ocasião da greve” (p. 92).

²⁴ A TV-Tupi fechou suas portas, de acordo com Sodré (1994), melancolicamente em 1980.

Assim, nasce a empresa SBT, baseada na “crença no popular”, o que lhe trouxe enormes problemas do ponto de vista mercadológico, pois ao ter uma rede voltada para as classes populares, a televisão de Sílvio Santos acabou sendo rotulada de “popularesca”, muito em razão dos programas de auditório; dos humorísticos e dos “dramalhões” que a TVS – cabeça do SBT – voltou a produzir, no começo da década de 1980; da precariedade na produção e do fato de a grade horária da emissora ser composta por atrações que a Rede Globo não queria, colocando o “popular” aqui encontrado com sentido de exclusão.

Os humorísticos da TVS, um dos responsáveis pelo rótulo de “popularesca” da emissora, irão se colocar como “antiintelectualismo”, tentando se livrar das acusações de serem “grosseiros” e “apelativos” e buscando agradar ao “povo” através da participação popular nos programas, tais como **Alegria 81**, pois como dizia Detto Costa, diretor desse programa: “Devemos sempre lembrar que somos iguais ao povo e não superiores a ele” (*apud* MIRA, 1995, p. 113).

Por isso, a TVS logo será batizada como “TV Povão” e vista como “popularesca²⁵”, no sentido de “vulgar”, “grosseiro”, “malicioso”, “pouco elaborado”. Essa perspectiva do popular é, por sua vez, questionada por diferentes autores, entre eles Martín-Barbero (2006), para o qual a cultura popular não pode ser excluída da cultura de massa, sob a etiqueta de “popularesco” como se a massa destruísse o popular, não percebendo como o popular pode se transformar dentro de uma nova ordem social, porque, como diz esse autor:

(...) estamos descobrindo nestes últimos anos que o popular não fala unicamente a partir das culturas indígenas ou camponesas, mas também a partir da trama espessa das mestiçagens e das deformações do urbano, do massivo. Que, ao menos na América Latina, e contrariamente às profecias de implosão do social, as massas ainda contêm, no duplo sentido de controlar mas também de trazer dentro, o povo. Não podemos então pensar hoje o popular atuante à margem do processo histórico de constituição do massivo: o acesso das massas à sua visibilidade e presença social, e da massificação em que historicamente esse processo se materializa. (MARTÍN-BARBERO, 2006, pág. 28 – 29).

Contudo, essa visão do popular dentro da massa enquanto “matriz cultural” que está presente em trabalhos como o de Martín-Barbero (2006), não se encontrava na idéia do “popularesco” e, muito menos, na categoria estética do “grotesco”, que rotulou muitos programas de auditório, principalmente na década de 1970.

²⁵ “Não é um adjetivo da mesma natureza que ‘carnavalesco’, por exemplo. Carnavalesco é a adjetivação do substantivo carnaval, enquanto que popularesco implica uma ‘sobreadjetivação’, isto é, a adjetivação de um adjetivo. Com esta palavra, quer-se significar a espontaneidade popular industrialmente transposta e manipulada por meios de comunicação, com vistas à captação e ampliação de audiência urbana” (SODRÉ, 2002, p. 111 e 112).

Essa categoria estética, por sua vez, foi divisada por Muniz Sodré (1984) a partir da “incorporação do popular como forma de controle e mistificação” (MIRA, 1995, p. 132). Porque, para Sodré (1984), o grotesco “significou uma singularíssima aliança simbólica da produção televisiva com os setores pobres ou excluídos do consumo nas “ilhas” desenvolvidas do país [...] (p. 102), não para o atendimento do gosto popular, porém como uma “imposição de uma fórmula mercadológica a um público em disponibilidade” (SODRÉ, 1984, p. 108).

O grotesco, segundo Sodré (1985), é a categoria estética mais apropriada a apreender o *ethos* escatológico, que influencia, assim como a oralidade, a cultura de massa brasileira, fascinada pelo extraordinário, pela aberração, pelo macabro; já que ele – o grotesco – caracteriza-se como “um olhar acusador que penetra as estruturas até um ponto em que descobre a sua fealdade, a sua aspereza (p. 72), sendo esse olhar externo à estrutura da sociedade, visto como signo do *outro*.

Caso exemplar do grotesco é, ainda em Sodré (1985), Chacrinha, que oferece um grotesco com função social, pois a construção de seu pequeno mundo, seus gestos e trejeitos exagerados, sua provocação do riso pela irrisão, trazem de volta ao espectador brasileiro a figura do palhaço, ou ainda do louco, que classicamente, divertiam as cortes orientais e foram levados ao Ocidente na forma dos *bobos da corte*.

Assim, continuemos com o mesmo autor, Chacrinha é o palhaço, louco profissional, que sorri sonoramente e nos faz reconhecer a nossa condição tragicômica, estilizando o ridículo cotidiano, distanciando da realidade e apontando-a. Enfim, nas palavras de Sodré (1985):

O Chacrinha é o bobo da corte do consumo. Ele não nos impinge uma falsa verdade: seu programa não se disfarça como educador ou artístico. Ele nos faz ver [...] o ridículo de nossa seriedade como “sociedade de consumo”... e lá vai bacalhau na cara de quem não tem dinheiro para comprá-lo, mas consome televisão! O Chacrinha é, em suma, o palhaço adaptado à circuiticidade eletrônica (p. 81).

Percebe-se, pois, na fala de Muniz Sodré (1985), que o grotesco tem relação com a cultura popular – o que nos faz retomar Bakhtin (2002) e Michel de Certeau (2001), quando eles constroem conceitos de ‘cultura popular’, a qual para o primeiro representa um meio de libertação da cultura dominante e se encontra nas festas e no riso populares e, para o segundo, é uma tática de desvio da ordem efetiva das coisas, sem iludir-se que essa cultura possa alterar a estrutura rapidamente – e com a perspectiva de inversão do mundo, chegando até a

commedia dell'arte na figura caricatural do arlequim ou do polichinelo, que ganhará, posteriormente, os circos na forma de palhaço.

Ao mesmo tempo, nota-se, narram Paiva e Sodré (2002), que o grotesco possui certa atemporalidade, pois embora se origine do italiano, *grotta*, que significa gruta, porão e pareça ter se iniciado já no Império Romano, como o provam escavações feitas no final do século XV, no porão do palácio romano de Nero e nos subterrâneos das Termas de Tito, que revelaram ornamentos esquisitos; as figuras grotescas se espalham por toda a Europa Ocidental, no século seguinte, sendo, no início da Era Cristã, rejeitadas.

Contudo, no período imediatamente posterior, prosseguem os autores acima, o fenômeno do grotesco se apresenta como categoria estética, pelas mãos de Victor Hugo, no prefácio de sua peça **Cromwell**, em que se torna o “grande porta-voz do romantismo no tocante ao interesse pelo cômico e pelo estranho, presentes em antigas formas populares de diversão e sarcasmo” (PAIVA & SODRÉ, 2002, p. 32).

E, no século XX, o grotesco chega ao Brasil, sobretudo a partir da década de 1940, quando o rádio, discorrem os mesmos autores, empreende uma comunicação baseada na indústria do entretenimento e, o cinema aparece com as Chanchadas. Esse movimento continua na televisão, a partir da segunda metade dos anos 1960, quando, primeiramente, a TV-Globo, concentra sua programação em dramalhões folhetinescos (telenovelas) e programas de auditório, que terão seu grande momento, como se viu, na década de 1970.

Esses programas são relevantes, conforme Paiva e Sodré (2002), por serem um espaço de mediação entre os “grandes bolsões urbano-industriais” que surgiam e a realidade tradicional do interior, dos migrantes que se dirigiam às cidades durante os anos 1960. Assim, o auditório conseguia “recriar a espontaneidade das festas e dos espetáculos públicos [...] e, ao mesmo tempo, manipular os conteúdos ‘popularescos’, pondo-os a serviço da competição comercial/publicitária pelo mercado de audiência” (PAIVA & SODRÉ, 2002, p. 115).

Mas esse “grotesco na TV”, apesar de todas as críticas que recebeu, ainda em seu início (1960), continuou presente, na segunda metade da década de 1990, em programas como **Ratinho e Leão**, além de **Casa dos Artistas**, **Show do Milhão**, **Big Brother Brasil**, já na virada do milênio.

Isto demonstra exatamente o aspecto da atemporalidade dessa categoria estética e a sua capacidade de se atualizar em função de diferentes momentos históricos e realidades sociais, pois o grotesco não está apenas no Brasil, mas seus elementos podem ser sentidos em diferentes estruturas televisivas, particularmente, a nosso ver, no programa **Chaves**, porquanto essa atração suscita um **riso cruel**, entendido, explicam Paiva e Sodré (2002),

como uma hilaridade baseada no gozo com o sofrimento alheio, recaindo numa indiferença generalizada e, encarna a figura do palhaço – como no Chacrinha – através de seus personagens, além de possuir correspondências – como se verá posteriormente – com a *Commedia dell'arte*.

Assim, o **Chaves** faz rir da falta de inteligência, da orfandade do personagem principal e de sua dificuldade em se alimentar, das trapaças, da preguiça para o trabalho, da arrogância, da suposta superioridade em relação aos demais, enfim, de qualquer elemento que demonstre a fragilidade do outro, em suas diferentes possibilidades, a partir da construção de palhaços, de arlequins e polichinelos.

Afora a correlação entre **Chaves** e grotesco, essa discussão sobre os conceitos de grotesco e “popularesco” é necessária para mostrar a carga pejorativa que, desde o início, engendra toda a crítica acerca da programação de canais como a TVS e, ao mesmo tempo, para perceber como o público a que esses programas se destinam passa a ser encarado como vítima a partir dos anos 1980, já que, explanam Paiva e Sodré (2002), seria uma massa analfabeta e desarraigada de seu estrato social.

Isso ocorria, de acordo com os autores supracitados, porque muitos consideram as emissoras como responsáveis por transmitir programas de “baixo nível”, enquanto elas poderiam oferecer uma programação de nível cultural mais “elevado”. Contudo, continuam Paiva e Sodré (2002), “**as emissoras oferecem aquilo que elas e seu público desejam ver**”, o que desvitimiza este, visto, agora, como “**cúmplice passivo de um ethos a que se habituou**” (p. 133).

Tal cumplicidade entre público e programa, inerente a toda estrutura televisiva, se mostra ainda mais presente no caso específico dos programas de auditório, por estes colocarem o “povo” como elemento-chave, mas não como figura central, lugar reservado ao apresentador, o que, no que se refere   TVS/SBT, quase sempre, quer dizer Sílvio Santos, sendo dado a ele o direito a fala, realizada por meio de um “diálogo” baseado, caracteriza Rocco (2003), em perguntas com respostas subentendidas, ou em pseudo-interroga es com respostas embutidas.

Assim, continua essa autora, o apresentador tem domínio total da sustentac o temática e seqüencial do diálogo, mas dando ao auditório “*a idéia de ser ele quem decide as questões*” (p. 130), o que, para a mesma autora, caracteriza o verbal de Sílvio Santos como um “discurso autoritário”, conforme classifica o de Eni Orlandi, para quem este discurso apresenta uma “voz auto-suficiente”. Daí se categorizar os diálogos de Sílvio Santos como simulacros, centrados, unicamente, no programa e feitos para ele em forma de macrocomerciais.

Embora carregado por um “discurso autoritário” os programas de auditório têm, como já colocado, o “povo” como elemento chave, pois é de suas histórias que retira toda a trama para conseguir audiência. A utilização de “histórias verídicas” segue, explica Mira (1995), a matriz melodramática, anteriormente discutida, e que perpassa toda a linha ficcional da TVS, desde as novelas mexicanas e suas adaptações até programas como: **Homem do Sapato Branco, O Crime e a Lei** ou **Jornal Policial**.

Como resultado de uma programação popular e da fama de “popularesca” da emissora, o SBT (entenda-se também TVS) passou, nos anos de 1983 a 1985, pela pior crise de sua história. Não conseguia anunciantes, pois estes não queriam associar seus produtos ao tipo de produto que a estação transmissora oferecia. Os humorísticos e as reportagens policiais foram cancelados, artistas foram embora. Em meio a essa crise, o SBT viu-se obrigado a sustentar sua programação, na sua maioria, com filmes e musicais importados.

A crise dos anos 1980 obrigou a uma mudança em muitos quadros de comando do SBT: Ricardo Scalamandr  assumiu o cargo de superintendente comercial, Rubens Carvalho a área de vendas, Luis Grottera criou o Departamento de Marketing, Celso Coli ficou com o setor de execu es.

Toda a transforma o estava imbuída de ‘um desafio’: “tornar viável comercialmente uma emissora cuja mensagem se dirigia aos pobres” (MIRA, 1995, p. 162). Todavia, não foi fácil a mudança: pelo menos 40% dos anunciantes não queriam se associar ao SBT, ou por sua imagem ou pelo nível de programa o, ou ainda porque ficava na Zona Norte. Por isso chegou-se a oferecer anúncios de graça, o que não adiantou, sendo necessário mudar a imagem da emissora: ser popular, mas não popularesca, o que em termos de mercado significava “[...] transformar o desprezado e difuso ‘popular’ num ‘target’, ou seja, num segmento de mercado bem-delimitado e dotado de potencialidades de consumo não tão desprez veis” (MIRA, 1995, p. 167).

Entretanto, a campanha de mudança da imagem da emissora são apresentou seus primeiros frutos no final da década de 1980, quando o SBT teve um saldo positivo, após anos de endividamento, ocasionado pela dificuldade na venda da programa o.

A lucratividade da empresa foi conseguida depois de anos de racionaliza o, administra o e redirecionamento da estratégia mercadológica, em que houve aumento de gastos na produ o dos programas e em propaganda, levando o mercado a reconsiderar o popular enquanto um bom negócio.

Percebe-se, portanto, a partir da história do SBT e do papel da televisão na América Latina e no Brasil, uma profunda rela o entre a rede de Sílvio Santos, o conteúdo e as

características do meio televisivo dessa região, sobretudo em alguns aspectos. Primeiro, no que concerne à dificuldade do público, porque, como exposto, o SBT vai ter como escopo, pelo menos no início, um público formado pelas classes populares, o qual apresenta as mesmas fragilidades dos latino-americanos.

Segundo, o SBT, por dificuldades financeiras, vai buscar programas importados para manter sua grade horária. Nesse caso entram a Televisa e os melodramas mexicanos, além, é claro, mesmo que “sem querer”, o programa **Chaves**, a partir da década de 1980, particularmente em 1984, quando o SBT passava pela maior crise de sua história, o que torna ainda mais plausível a entrada desse programa mexicano na televisão brasileira, se considerarmos que seu custo era baixíssimo em comparação a uma produção nacional.

Todos esses elementos podem explicar porque o **Chaves** começou sua vida no Brasil, mas não são suficientes para responder o porquê de sua permanência, restando-nos investigar as causas de seu sucesso e de sua estada em território nacional após mais de vinte anos de exibição.

2.3 PROGRAMA CHAVES: UMA HISTÓRIA DE SUCESSO NO IBOPE

Aproveitando-se do escopo lançado quanto ao programa **Chaves** nesta pesquisa e de Kaschner (2006) é que se pergunta: o que faz com que um programa que retrata o cotidiano de uma vizinhança seja levado ao ar durante décadas, praticamente sem interrupções?

Para responder a esse questionamento devemos acometer no tempo, buscando os risos que o criador desse humorístico, Roberto Gómez Bolaños, suscitou anteriormente, no sentido de entender de que forma a comicidade presente no **Chaves** tem início.

Em 1968, discorre Kaschner (2006), Bolaños escrevia roteiros para atrações da TV TIM (Televisión Independente de México), tais como: *Cómicos & canciones*, e para a dupla de comediantes, *Viruta e Capulina*, quadros do programa *Sábado de la Fortuna*.

Juntamente com esses esquetes²⁶ havia, complementa Kaschner (2006), *El Ciudadano Gómez e Los Supergenios de la Mesa Cuadrada*, criados em 1969. Esse último, segundo o site CASA CH²⁷, satiriza os programas de mesa-redonda, colocando personagens discutindo a vida dos artistas, sentados em uma mesa quadrada, sendo estruturado tal qual “[...] uma espécie de telejornal... As notícias, reais, eram apresentadas por María Antonieta de las

²⁶ Esquete é um “formato da teledramaturgia, com atores encenando textos curtos” (SOUZA, 2004, p. 172).

²⁷ <http://www.chavesechapolin.net>, acesso em 10 de novembro de 2006.

Nieves, e recebiam os comentários do Dr. Chapatin – interpretado por Bolaños -, do professor Girafales (Rubén Aguirre) e de um bêbado (Ramón Valdez)” (JOLY, FRANCO & THULER, 2005, p. 37).

O interessante é que no elenco de *Los Supergenios de la Mesa Cuadrada* existiam atores que, posteriormente, fariam parte de programas como **Chaves** e **Chapolin**. São eles: Rubén Aguirre, Ramón Valdez, María Antonieta de las Nieves e Roberto Gómez Bolaños.

Já em 1970, explana Kaschner (2006), a TV TIM aumenta o tempo de exibição dos esquetes de Bolaños, para uma hora de duração e ele passa a ter, a partir de então, seu próprio programa, unificando todos os quadros sob o nome de *Chespirito*²⁸, o qual foi exibido às segundas-feiras, em horário nobre.

Foi no bojo desses acontecimentos que nasceu *El Chapulín Colorado*, um típico anti-herói latino, que apresenta em seu nome muitas curiosidades, pois, contam Joly, Franco & Thuler (2005), “Chapolin” é um gafanhoto característico do México, que muitas pessoas comem com pimenta, e “Colorado” remete-se ao vermelho, cor escolhida após muita controvérsia:

Bolaños decidiu pelo vermelho após descartar o azul, devido ao efeito Chroma Key (daqueles que fazem o Chapolin voar, por exemplo). [...] Após o descarte do uniforme azul, Bolaños pensou no branco, que também foi eliminado, porque poderia causar problemas de reflexo. Preto, jamais, por lembrar luto. A decisão foi pelo vermelho (p. 36).

Afora todos os problemas, **Chapolin Colorado** conseguiu ser tão bem-sucedido que superou *Los Supergenios de la Mesa Cuadrada*, grande sucesso de Bolaños até então, constituindo-se no primeiro seriado da televisão mexicana a ser exportado. Esse programa foi produzido de 1970 a 1979, e como esquete do programa *Chespirito*, de 1980 a 1993 (KASCHNER, 2006).

Chapolin, explica Kaschner (2006), não tinha piadas datadas, possuía um humor abrangente e, dessa forma, mais comercial, era menos político, sem deixar de ser politizado, tanto que seu personagem principal – que dá nome ao programa – se auto-intitula “herói do Terceiro Mundo”, mas um herói diferente, completamente oposto: desastrado, medroso, enfim, humano, detentor de uma honestidade, da qual se aproveitam, muitas vezes, seus

²⁸ Este nome faz referência ao apelido de Roberto Gómez Bolaños: Chespirito. Acerca desse apelido esclarece Kaschner (2006): “Quem o apelidou assim foi o cineasta mexicano Augustín P. Delgado, [...]. É uma referência a Shakespeare. Uma aproximação latina com o sufixo ‘ito’, que em espanhol designa diminutivos [...]. Assim, Shakespearito virou ‘Chespirito’ (p. 151 – 152).

inimigos, que o ridicularizam, posto que ele não tem nada de heróico nem de sobre-humano, aspecto que se encontra nas “armas”²⁹ que este utiliza.

Assim, continua esse autor, o **Chapolin** encarna a idéia de um “super-herói humano”, com defeitos, desprovido de força ou coragem, derrubando o heroísmo, pois o que se pode dizer de um herói que, “perguntado se ficaria parado ante o surgimento de um vilão, responde: ‘Como parado? Minhas pernas estão tremendo!’” (KASCHNER, 2006, p. 46). Percebe-se, então, que esse humorístico tem uma conotação política, mas não é agressivo, visto não haver uma denúncia incisiva, cortante, e sim, apenas suaves sátiras.

Adiante desse “super-herói humano”, encontra-se, em 1971, *El Chavo Del Ocho* (**Chaves**), constituído em forma de esquetes dentro do programa *Chespirito*. A esse respeito explica Bolaños:

Nesses esquetes, tinha um que tratava de umas crianças em um parque público, que logo seria o Chaves. Mas o usava para preencher espaços livres, quando sobrava material. Logo, porém, comecei a receber comentários muito positivos: ‘Olhe, esse quadro das crianças pobrezinhas está muito simpático’. Então fiz outro e logo decidi continuar, e então pus o nome de Chavo. Só havia o Chaves e o Seu Madruga. Fui acrescentando um a um os personagens, constituindo um mundo pequeno, concentrado (apud KASCHNER, 2006, p. 53).

Essa fase de construção dos personagens iniciou-se, então, já em 1971, quando além de Bolaños e Ramón Valdez, entraram, de acordo com Franco, Joly & Thuler (2005), Rubén Aguirre, María Antonieta de las Nieves e Angelines Fernández (em substituição a Janet Arceo que interpretava a Sra. Edwiges)³⁰. E em 1972, ingressaram no programa Carlos Villagrán, Florinda Meza e Edgar Vivar.

Os personagens ainda não possuíam elementos peculiares, o que vai progressivamente se alterar, sobretudo no ano de 1973, quando a TV TIM, narra Kaschner (2006), se fundiu ao

²⁹ As armas que ele utiliza, segundo Kaschner (2006), são as **pastilhas encolhedoras (ou pílulas de nanicolina ou de Polegarina)**, que reduzem o tamanho de quem as toma a 20 cm, por um período de cerca de 15 minutos; as **antenas de vinil**, que ajudam a captar a presença do inimigo ou de quem precisa de ajuda, além de serem usadas como radiocomunicador; a **corneta paralisadora**: paralisa o inimigo, que só volta a se mexer se esta arma for apontada a ele e buzina duas vezes; a **marreta biônica**: aparece quando Chapolin pensa nela e é necessária para dar marretadas no adversário.

Tem-se ainda, enumeram Franco, Joly & Thuler (2005), a **peruca de Sansão**; o **anel mágico**; o **verniz invisibilizador** e os golpes de Chapolin, como o soco **parafuso-no-umbigo**, o **cadeado na cabeça** e a **égua voadora**.

Segundo o site <http://www.clubedochaves.com.br>, ocorreu justamente o contrário, ou seja, foi Janet Arceo que substituiu Angelines Fernandez em alguns episódios. Mas depois a intérprete de Dona Clotilde acabou retornando ao programa.

³⁰ Segundo o site <http://www.clubedochaves.com.br>, ocorreu justamente o contrário, ou seja, foi Janet Arceo que substituiu Angelines Fernandez em alguns episódios. Mas depois a intérprete de Dona Clotilde acabou retornando ao programa.

Telesistema Mexicano (composto, nessa época, de três canais) e formou a Televisa (Televisión via Satélite), que se tornou responsável pela produção dos programas de Bolaños.

Nesse momento, os personagens, que eram construídos segundo as características físicas de cada ator, foram redefinidos: “Dona Clotilde, que era a aristocrata do cenário, perdeu essa função para Dona Florinda, passando a ser uma velha solitária que vive dando em cima de Seu Madruga, sua eterna paixão. O Sr. Barriga, que era um mero cobrador de aluguel, passou a ser o dono da vila” (JOLY, THULER & FRANCO, 2005, p. 41).

Porém, como nos adverte Kaschner (2006), “[...] Quico ainda tinha uma voz mais estridente. Dona Clotilde e Professor Girafales, por sua vez, apareciam poucas vezes. Mas o cenário ainda era tão precário quanto o do início do seriado” (p. 54).

Ou seja, os personagens ainda estavam em construção, fato que só termina, discorre Kaschner (2006), em 1975, com o retorno de María Antonieta de Las Nieves – que havia saído, um ano antes, para apresentar um programa de variedades, denominado *Pampa Pipitzin* –, o ingresso de novos personagens – Pópis e Nhonho – e cenários – a escola – dando maior destaque ao Professor Girafales, além da fixação das caracterizações dos personagens (Dona Florinda usando bobes e Seu Madruga adotando camisa preta), e da criação dos bordões e das situações típicas de cada um deles, que se repetiriam na maioria dos episódios.

Os dois anos seguintes marcaram a melhoria do cenário e a gravação de *remakes* e musicais, em decorrência do grande sucesso do programa, visto que, em 1973, este havia sido líder de audiência em quase toda América Latina. No México, em 1975, registrou 60% de *share*³¹ (KASCHNER, 2006).

No entanto, prossegue o mesmo autor, em 1978, após as filmagens em Acapulco, momento memorável do programa, Carlos Villagrán decidiu deixar a série para iniciar uma atração televisiva solo na Venezuela, justificando que havia se tornado maior do que o próprio **Chaves**. Poucos meses depois, em 1979, Ramón Valdez deixou o seriado para trabalhar no programa de Villagrán. Saídas que resultaram na perda de ritmo e entusiasmo do programa, marcando a última temporada deste como tal, visto que a partir de então voltou a ser um quadro³² do programa *Chespirito*, que retornou às gravações, em 1980.

Bolaños decidiu, então, como descreve Franco, Joly & Thuler (2005), introduzir novos personagens: o carteiro Jaiminho, interpretado por Raúl Padilha, e Dona Neves, “biscavó” da Chiquinha, interpretada por María Antonieta de las Nieves. Além disso, criou-se um novo cenário: o restaurante de Dona Florinda. Nessa fase, discorre Kaschner (2006), o Chaves

³¹ [...] “valor de referência que indica a quantidade de televisores sintonizados em um canal, em comparação com o total de televisores ligados” (KASCHNER, 2006, p. 54).

³² O quadro é também classificado como esquete (SOUZA, 2004).

começou a trabalhar; Dona Florinda passou a ser mais amável e compreensiva, embora ainda lembrasse um pouco suas antigas características: rabugenta e esnobe; Nhonho ganhou maior destaque, Chiquinha morou sozinha e depois com Dona Neves.

Em 1979, conforme o site CHAVESMANIA³³, chegou ao fim o programa **Chapolin Colorado**, gravando-se o episódio final em que Chapolin (Roberto Gómez Bolaños), Florinda Meza, Rubén Aguirre e Edgar Vivar falam sobre o personagem central e os melhores momentos da série.

No começo dos anos 1980, Ramón Valdez retornou ao humorístico, dando uma sobrevida ao **Chaves**, com a produção de novas histórias. Contudo, dois anos depois, 1983, marcou o fim, segundo Franco, Joly & Thuler (2005), da fase clássica de **Chaves**. Foi quando a Televisa, conta Kaschner (2006), mudou sua estratégia de comercialização e começou a vender os seriados – **Chaves** e **Chapolin** – para países que ainda não os tinham comprado, entre eles o Brasil.

Como já colocado, mesmo com o fim da fase clássica do programa, o **Chaves** não deixou de ser produzido, mas, a partir de então, como um quadro do humorístico **Chespirito**, o qual reunia personagens novos e outros já conhecidos pelo público mexicano desde 1968. Nessa nova fase, a grande maioria dos episódios se passa na escola e, no caso da vila, estes se constituem em *remakes*, os personagens possuem características diferentes das dos anos 1970: mais velhos, menos ágeis. Por isso, os *closes* de câmera foram evitados, as cenas se tornaram mais lentas, o humor mais léxico, o roteiro se concentrava mais em trocadilhos verbais e alguns atores se ausentaram por motivos de saúde (Raúl Padilha, Angelines Fernández e Edgar Vivar) (KASCHNER, 2006).

Tendo um sucesso menor que o esperado em função de todos esses fatores, o **Chaves** encerrou, relata Kaschner (2006), suas gravações, em 1992, e três anos depois, em 1995, o programa **Chespirito** deixou de ser gravado pela Televisa. Todavia, o fim das gravações não representou o término da exibição dos programas de Bolaños, tanto é que a CNT, conforme o site CASA CH³⁴, assinou um contrato com a Televisa, em 1997, e passou a transmitir **Chespirito** todos os dias, inclusive aos domingos. Esse programa contava com a atuação dos personagens Chaves, Chapolin, além do Dr. Chapatin, e de quadros desconhecidos no Brasil: **Chompiras**, **Chaparron Bonaparte**, **Dom Caveira**, entre outros. A CNT exibiu 150 episódios, referentes às temporadas de 1987-1992, procurando ser fidedigna nas dublagens.

³³ <http://www.chavesmania.com.br>, acesso em 15 de novembro de 2006.

³⁴ <http://www.chavesechapolin.net>, acesso em: 10 de novembro de 2006.

Essa continuidade de exibição é prova do sucesso dos programas de Bolaños, não só no Brasil, mas em toda a América Latina, que, ainda hoje, apresenta, especialmente, o **Chaves** em muitos dos países que a constituem. Sinal disso é a tabela abaixo, que mostra os países, os canais e os horários em que *El Chavo Del Ocho* é exibido, excetuando-se o Brasil.

Tabela 1 - Países latino-americanos que transmitem o programa Chaves

País	Televisão	Horário
Argentina	Telefé	16h – 17h
Bolívia	ATB	15h – 15h30
Chile	Megavisión	
Colômbia	Caracol Televisión	17h10 – 17h40
Costa Rica	Repretel	17h30 – 18h30
El Salvador	Teledos	
Equador	Gamavisión	17h30 – 18h45
Guatemala	Televisiete	
Honduras	Televisión	
México	Televisa (Canal 5 e Canal de las Estrellas)	20h – 21h
Panamá	Telemetro	
Paraguai	Telefuturo	10h – 11h30
Peru	América Televisión	17h – 18h30 18h – 18h30 11h – 12h
Porto Rico	Telemundo	
República Dominicana	Colorvisión	
Uruguai	Canal 10	
Venezuela	Venevisión	

(Fonte: KASCHNER, 2006, p. 58).

Essa tabela é forte indício tanto do sucesso do programa quanto de sua capacidade de resistência, haja vista que ele teve seu grande auge na década de 1970, e em pleno século XXI ainda se encontra em muitas emissoras, entre elas, embora ausente dos dados acima, o SBT –

Sistema Brasileiro de Televisão –, que começou a comprá-lo por volta de 1984, quando ainda tinha como cabeça da rede a, já extinta TVS, de propriedade do empresário Sílvio Santos, que havia conseguido concessões do Governo Federal, em 1975 – surgindo a TVS – e, na década de 1980 – para formar a empresa SBT. Assim começou a história da televisão de Sílvio Santos com os seriados de Bolaños.

2.3.1 A Vida de Chaves no Brasil

A emissora TVS/SBT logo que entrou no ar, passou a explorar, explica Kaschner (2006), um filão praticamente ignorado pelos outros canais: a programação infantil matinal. Mas Sílvio Santos tinha um problema: como fazer para montar uma programação sem grandes recursos financeiros? Como visto, a emissora passou a importar programação e idéias. É nesse momento que, continua esse autor, surge o programa **Bozo**, um palhaço de origem norte-americana e com versões por todo o mundo.

Simultaneamente, vislumbra-se, conforme Franco, Joly & Thuler (2005), a possibilidade de uma parceria com a Televisa, pois as produções mexicanas atendiam às principais necessidades da emissora carioca/paulista: angariar alto índice de audiência aliado a poucos investimentos em sua programação.

Contudo, esclarece Kaschner (2006), essa parceria foi percebida, à primeira vista, no que tange às novelas mexicanas, pois dispensavam os custos de uma produção própria, além de garantir muitas horas de programação com altos índices de audiência. Sinal disso foi a novela de estréia: **Os Ricos Também Choram**, grande sucesso da época.

Em um dos lotes compostos por essas novelas mexicanas, a Televisa enviou uma fita que continha episódios de **Chaves** e **Chapolin** que, de acordo com Arlindo Silva, estudado por Kaschner (2006), quase passaram despercebidos, em razão de sua baixa qualidade técnica.

No que concerne a esse ponto há controvérsias. Conforme consta no livro *Chaves: foi sem querer querendo?* (2005), a fita com os episódios deveria ser obrigatoriamente adquirida e entrar na programação da emissora, caso esta obtivesse o restante do lote. Antes de sua exibição, conta o relato, Rick Medeiros, responsável pela negociação e aquisição do material vindo da Televisa, conscientizou Sílvio Santos acerca da negociação e dos preços para a obtenção dos direitos dos programas, que seriam todos da TVS.

No início, a direção desse canal se mostrou contra a exibição de **Chaves**, pois “a produção de Chaves era péssima, [...] suas piadas eram fracas e [...] o programa seria um completo fiasco. Não conseguiam imaginar que a Televisa pudesse oferecer um programa com cenário, figurino e atores tão fracos. Disseram ‘não’ ao Chaves” (JOLY, THULER & FRANCO, 2005, p. 25).

Entretanto, supõe-se, de acordo com Kaschner (2006), que Sílvio Santos tenha mandado dublar cerca de 15 episódios dos dois seriados para testar a aceitação do público, além de ter comprado **Chaves** e **Chapolin**. O primeiro, segundo dados presentes em Franco, Joly & Thuler (2005), custou à emissora US\$ 250 por episódio, sem dublagem, e US\$ 500 após a dublagem. Isto no primeiro contrato, de cinco anos.

O episódio de estréia do **Chaves** no Brasil só foi ao ar três anos depois, em 1984, tempo necessário para se fazer a dublagem dos 250 episódios comprados pela TVS³⁵, isso porque, nas palavras de Nelson Machado, diretor de dublagem e responsável pela voz do ator Carlos Villagrán, “o trabalho de tradução foi difícil, pois o programa tem muitas piadas e trocadilhos que tiveram de ser adaptados para ter sentido na versão brasileira” (*apud* JOLY, THULER & FRANCO, 2005, p. 27).

Há contestações sobre a primeira exibição de **Chaves**. Segundo o site CHAVESMANIA³⁶, existem duas versões para esta história. Uma, fornecida pelo departamento de programação do SBT, o qual coloca que o programa **Chaves** estreou no dia 24 de agosto de 1984, às 18h, na atração **TV Pown**, apresentada por Sérgio Mallandro e Mara Maravilha. Outra, em que os fãs garantem que os programas **Chaves** e **Chapolin** estrearam no programa **Bozo**, sendo que o primeiro episódio de **Chaves** apresentado foi “Caçando Lagartixas”, e o de **Chapolin** foi aquele no qual Ramón Valdez interpreta um cleptomaniaco, que rouba selos valiosos do personagem de Carlos Villagrán.

Esta história também está presente no livro *Chaves: foi sem querer querendo?* (2005), que ainda afirma que o sucesso desses programas, em especial no que concerne a **Chapolin**, se dava pelo personagem principal ser simpático, nobre e, principalmente, covarde, o que o colocava como uma espécie de anti-herói em relação aos modelos de super-heróis da época.

Em 1985, iniciaram-se os mistérios que iriam marcar **Chaves**: episódios sumiram e reapareceram anos depois. Tanto que no ano seguinte, o acervo de programas havia diminuído consideravelmente, o que, no entanto, não abalou o sucesso da produção mexicana, que passou a ser transmitida nacionalmente pela TVS a partir de 1987, quando esta, conforme

³⁵ Segundo o site <http://www.clubedochaves.com.br>, não se sabe ao certo quando as dublagens começaram, mas houve dublagens em outras épocas, por volta de 1989/1990.

³⁶ <http://www.chavesmania.com.br>, acessado em 13 de novembro de 2006.

Joly, Thuler & Franco (2005), mudou de nome para SBT, que assumiu o caráter de rede, posto que a empresa em si já existia, ocorrendo, apenas, a mudança de nome.

Nesse mesmo período, **Chaves** passou a ser exibido também em horário nobre, quando iam ao ar somente episódios inéditos. Isto ocorria, de acordo com o site CHAVESMANIA³⁷, nas terças, quintas e sábados, quando intercalava seu horário com o programa **Show da Lucy**. Já as segundas, quartas e sextas, segundo Franco, Joly & Thuler (2005), ele continuava a ser exibido no programa **Bozo**, às 12h, sendo reprisados episódios antigos.

No ano de 1988, relata Kaschner (2006), o SBT comprou um lote com quarenta episódios inéditos de **Chaves** e outros quadros feitos por Bolaños, com isso, a emissora alterou os dias em que o humorístico era exibido em horário nobre, para segundas, quartas e sextas. Logo o programa conseguiu grande êxito, passando a ser exibido de segunda a sábado, nesse mesmo horário.

Em 1990, continua esse autor, o SBT comprou mais um lote de episódios inéditos do programa **Chaves**, passando a exibi-lo aos domingos, às 12h, enquanto os episódios mais antigos eram apresentados de segunda a sábado, em três horários diferentes: 12h30, 18h e 20h30. Já no ano seguinte, a Editora Globo começou a publicar diversas histórias em quadrinhos, álbuns de figurinhas e revistas para colorir com **Chaves** e **Chapolin**. Além do que, concomitantemente, o seriado **Kiko**, protagonizado por Carlos Villagrán após sua saída do **Chaves**, foi exibido na Bandeirantes. E em 1992, o SBT comprou um novo lote de **Chaves**, deixando de exibir episódios comprados em 1984 e 1988 e retornando com os de 1990, aos domingos.

Como já comentado, em 1997, a emissora CNT, complementa Kaschner (2006), estabeleceu um contrato com a Televisa pelo qual se comprometia a exibir cinco novelas da emissora mexicana por dia, além de episódios inéditos do programa **Chespirito**, o qual recebeu, no SBT, posteriormente, o nome de **Clube do Chaves**. Esse programa era composto de quadros como *Chómpiras* e *Chaparrón Bonaparte y Lucas Tañeda*, os quais mudaram de nome, para **Chaveco**, **Pancada** e **Lucas Pirado**. Foi nesse período que **Chapolin** ficou fora do ar e **Chaves** era exibido, apenas, aos sábados à tarde. No ano seguinte, contudo, o contrato da CNT com a Televisa foi desfeito e **Chespirito** deixou de ser exibido.

Os anos 1990 foram, portanto, um marco na história de **Chaves** no Brasil não só pelos inúmeros produtos que foram lançados, mas pelo fato de **Chaves** ter conseguido superar o programa **Mais Você**, que estreou no dia 18 de outubro de 1999, com a apresentação de Ana Maria Braga. Nesse dia o programa mexicano conseguiu em média, segundo Franco, Joly e

³⁷ <http://www.chavesmania.com.br>, acessado em 13 de novembro de 2006.

(2005), 16 pontos contra 8 do **Mais Você**. Tal fato prosseguiu no mês seguinte e os números da tabela abaixo o comprovam:

Tabela 2 - Comparativo entre os índices de audiência alcançados pelos programas Chaves e Mais Você

Dia	SBT - Chaves	GLOBO
04/11/1999	14	13
10/11/1999	18	17
12/11/1999	16	14
17/11/1999	13	12
18/11/1999	15	14
19/11/1999	14	12
20/11/1999	11	10
22/11/1999	16	13

(Fonte: FRANCO, JOLY & THULER, 2005, p. 54).

Em 2000 foi anunciado, de acordo com Kaschner (2006), o programa **Clube do Chaves**, no qual seriam exibidos quadros inéditos da vila, além de **Chapolin** e personagens desconhecidas do público brasileiro, sendo que esse programa era, na verdade, um retorno de **Chespirito**, já apresentado pela CNT. No começo, o humorístico teria uma hora de duração; depois, passou para um episódio de cerca de dez minutos, exibido entre atrações vespertinas do SBT, no sábado.

Apesar do anúncio, de acordo com o site CHAVESMANIA³⁸, o SBT não exibiu, na data planejada, o programa e, ainda por cima, retirou do ar **Chapolin**, dando como explicação a transmissão do horário eleitoral. Mas **Chapolin** não voltou a ser exibido, colocando-se em seu lugar **Um maluco no pedaço**. Entretanto, no início de 2001, conforme o mesmo site, **Chapolin** voltou a ser transmitido, mas meses depois foi retirado novamente do ar e o **Clube do Chaves** foi subtraído da grade horária da emissora em 27 de abril de 2002, colocando-se em seu lugar **Popstar**.

³⁸ <http://www.chavesmania.com.br>, acessado em 13 de novembro de 2006.

Mais uma mudança: em setembro de 2002, foi exibido o programa **Chaves Especial**³⁹, com média de 16 pontos no ibope e picos de 18, superando a atração **Sabadão**, de Augusto Liberato, a qual, posteriormente, substituiu até o ano seguinte quando, relatam Franco, Joly & Thuler (2005), **Chaves** foi retirado da programação do SBT, após 19 anos ininterruptos de apresentações. Uma semana depois ele retornava à emissora, nas noites de sábado. Apenas duas semanas após a volta de **Chaves** ao SBT, este reaparece diariamente, assim como **Chapolin**, que em junho de 2003 foi tirado mais uma vez da grade horária.

Poucos anos depois, em 2005, **Chaves** sofreu o risco de ser retirado da programação do SBT definitivamente, pois, explica Kaschner (2006), a Televisa havia decidido cobrar US\$ 1,5 milhões por um ano de direito de exibição, em vez dos US\$ 500 mil até então cobrados. Logo outras emissoras se interessaram: Bandeirantes, Record, Rede TV!, mas Sílvio Santos, apesar do preço, comprou o direito de exibição do programa e este alcançou ótimos pontos no ibope nesse período.

Tabela 3 - Índices de audiência do programa Chaves em maio de 2005

DIA	AUDIÊNCIA (MÉDIA)
23/05/2005	13
24/05/2005	13
25/05/2005	16
26/05/2005	12
27/05/2005	13
30/05/2005	14
31/05/2005	13

(Fonte: FRANCO, JOLY & THULER, 2005, p. 55).

Poder-se-ia imaginar que esses altos índices de audiência pressupunham que a turma da vila já havia estado no Brasil, mas, como narram Franco, Joly & Thuler (2005), a visita que havia sido planejada para o início de 1994 nunca aconteceu, pois, segundo Edgar Vivar:

³⁹ Segundo dados do livro *Chaves: foi sem querer querendo?* (2005), o programa **Chaves Especial** estreou não em setembro de 2002, mas sim em 16 de agosto de 2003, o que mostra o quanto a história do humorístico **Chaves** é cheia de controvérsias, porém as questões das datas, sobretudo, mais recentes, não são tão relevantes, posto que o que importa é a permanência desse humor até os dias de hoje.

“Quando já estávamos nos preparando, Roberto [Bolaños] ficou doente, e depois disso faleceu Raúl Padilha, o Jaiminho, quando já tínhamos agendado 12 apresentações. Infelizmente não retomamos a idéia após os dois acontecimentos” (*apud* FRANCO, JOLY & THULER, 2005, p. 58). Entretanto, a turma de **Chaves** viajou por muitos países: Argentina, Chile, além dos Estados Unidos, onde lotou por duas vezes a Madison Square Garden, em pleno domingo, no ano de 1983, com *El Show de Chespirito*.

Em decorrência de todos esses fatos, traçados acima, e, sobretudo, dos altos níveis de audiência, descritos nas tabelas, surge a pergunta: qual ou quais são as razões do sucesso de **Chaves**, já que este é um programa demasiadamente repetido, de baixa qualidade técnica e, que seus personagens não tiveram um maior contato com o público nacional?

2.3.2 O Sucesso do Chaves Brasileiro

A ausência dos personagens de **Chaves** em território nacional não fez do programa um êxito menor, pois este é, ainda, muito assistido no Brasil. Mas o que explica tamanho sucesso? Para Suzy Camacho, psicóloga, este fato tem várias justificativas:

*O que atrai o telespectador é o lado humano do seriado. [...] Diferente de um desenho animado, ele mexe com pessoas reais, de uma maneira infantil e ao mesmo tempo comum, ou seja, se em um desenho animado os personagens não envelhecem, o mesmo não acontece com Chaves. [...] Ele é um arquétipo por causa de todas as suas características humanas, do seu jeito de agir, seu lado criança e ingênuo. Coisas que todos nós possuímos e com os quais nos identificamos. [...] Encontramos os personagens de Chaves na forma de estereótipos no nosso dia-a-dia: a vizinha fofoqueira, o menino mimado, o malandro e o professor autoritário (*apud* FRANCO, JOLY & THULER, 2005, p. 58-59).*

Essa explicação de Suzy Camacho nos remete a algo exposto por Ferrés (1998), quando este fala da sedução do aparelho televisivo, a qual se dá também por meio dos estereótipos, que atuam através da projeção e da identificação do telespectador, realizando algo como a catarse, ou seja, os personagens agem, vicariamente, pelos telespectadores.

Assim, pode-se dizer que uma das respostas para o sucesso do programa **Chaves** é a perspectiva de que cada personagem representa um estereótipo e com isso os telespectadores identificam-se com eles e projetam emoções sobre os mesmos.

Isso faz com que os personagens atuem como catarse, a partir do momento em que a paródia realizada pelo programa leva o espectador a não precisar se mobilizar contra os

problemas sociais, pois o programa promove a liberação das emoções engendradas pelo pensamento primário, exigido ao entendimento do humorístico, e, dessa forma, consegue satisfazer as expectativas, aos moldes do modelo de promessa de Jost (2004), em que está embutida a idéia de comunicação televisiva.

O fato do programa se constituir em uma paródia reafirma a argumentação acima, visto que, para Jean-Claude Bernadet, estudado por Ramos (1995) esta se qualifica como uma desmoralização do modelo, degradando-o. Mas, seguindo o mesmo pensamento, para que esse desrespeito funcione, é necessário que o modelo continue como tal, confessando-se que não é possível substituí-lo.

Ademais, a paródia também se liga a outra idéia correlata exposta no primeiro capítulo: o riso como instrumento de controle social. Isso porque a partir do momento em que a paródia degrada o modelo, mas não o substitui, por se ver incapaz, ela diz para quem a presencia que não se deve mobilizar contra a ordem vigente, o que se aproxima do controle social do riso, visto que, quando se ri de algo, não se almeja mudar a situação, mas apenas conferir uma oportunidade para se satirizar a ordem, para, até mesmo, subvertê-la momentaneamente e, com isso, impedir que certa revolta, em relação às desigualdades sociais, se instale de forma permanente, visto a liberdade temporária que se tem para degradar os poderes e inverter as hierarquias.

Uma ressalva deve ser feita quanto ao riso: mesmo que Bakhtin (2002) o considere libertador, este só assume tal característica, quando muito, no Renascimento e, mesmo assim, essa temporalidade é questionada por diversos autores. Dessa forma, como se observou ao longo da história, o riso foi usado, majoritariamente, como forma de controle social ou de manutenção do *status quo*, o que o coloca como um elemento conservador, para além de seu potencial (aí sim) de libertação, mesmo que este tenha sido testado raríssimas vezes.

Conseqüentemente, não se pode pensar o **Chaves** como um fator de questionamento, primeiro porque o riso atua, muitas vezes, como controle social, sendo, por isso, conservador e; segundo porque esse programa faz parte da cultura de massa, que busca ganhos financeiros, sustentados pelos anseios mercadológicos. O que quer dizer que o programa visa atender ao mercado, mas a um mercado específico: as massas populares.

Daí se imaginar que o **Chaves** possa ser um representante da junção entre massa e popular, quando a comicidade pode ser divisada como o espaço em que “a televisão se atreve a *deixar ver* o povo, esse ‘feio povo’ que a burguesia racial quis a todo custo ocultar” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 320). Por outro lado, é nesse tipo de programa, diz Martín-

Barbero (2006), “que as classes altas, as oligarquias, são ridicularizadas e, mais ainda que elas, os que tentam imitá-las” (p. 320).

Seguindo a mesma linha, divisa-se que os humorísticos são ambientados em esquinas de bairro, becos de quarteirão, em botequins ou nos interiores das casas, além de possuir uma linguagem mais popular, cercada de jogos de palavras.

Os aspectos colocados por Martín-Barbero (2006) acham-se presentes no **Chaves**, sendo perceptível a ridicularização das classes altas, representadas pelo personagem Sr. Barriga (Edgar Vivar). O ambiente principal do humorístico é uma vila⁴⁰, além da escola e do restaurante de Dona Florinda (na segunda fase), e a linguagem é construída para ser popular e simples.

Neste ponto encontram-se as razões para o sucesso do programa apontadas pelos autores do livro *Chaves: foi sem querer querendo?* (2005):

Por ser um humor de fácil entendimento e percepção, Chaves não exige um prévio e vasto conhecimento para ser engraçado. Além do mais, as séries, com exceção das seqüências de um ou dois capítulos, nunca foram gravadas de forma contínua [...] Ele não prende o telespectador, pelo contrário exige o mínimo de atenção possível. [...] Por “soltar” o seu telespectador e permitir que faça o que bem entender em qualquer horário, ele acaba cativando-o ainda mais (FRANCO, JOLY & THULER, p. 59-60).

O fácil entendimento do riso do humorístico apontado acima também recebe explicação quando se volta para o verbal da televisão, pois, como nos mostrou Rocco (2003), o verbal televisivo é rigidamente escrito para parecer oral. Isso significa que as falas da televisão são construídas para gerar apreensão rápida, por isso elas devem parecer orais, já que a oralidade, explica a mesma autora, é mais fragmentada, apresenta seqüências justapostas e o uso de entonação, gestos, expressões faciais e outros recursos para fazerem a conexão na explicação de relações. Características essas que, de certa forma, foram expostas anteriormente.

Um modo complementar para compreender como se dá o entendimento rápido do programa diz respeito a um elemento já indicado por Rocco (2003): a repetição. Esta

⁴⁰ “A Vila de *Chaves* não é uma vila nos padrões como conhecemos no Brasil. É uma *vecindad*. No Brasil, as vilas são construídas ao redor de uma rua de pouco movimento ou sem saída, e a calçada fica na frente das casas. No México, as *vecindades* têm um conceito diferente: nelas, pátios e corredores é que fazem a ligação das casas para a rua, como se fosse galeria comercial com casas, em vez de lojas. “Vizinhança”, portanto, seria a tradução mais adequada. [...] As *vecindades* mexicanas se formaram nas décadas de 1930 e 1940. Em geral, ficavam no centro da cidade e inicialmente eram ocupadas por pessoas de classe média. No entanto, com a lei da Renta Gelada, que congelou o preço dos aluguéis, os condôminos passaram a não manter adequadamente as propriedades alugadas e o nível social dos habitantes foi caindo. [...] Atualmente essas *vecindades* vêm sendo restauradas pelo governo mexicano, por constituírem patrimônio histórico da Cidade do México”. (KASCHNER, 2006, p. 52).

possibilitaria o reforço da presença, ou seja, acentuaria a sensação de vivacidade de objetos, pessoas e/ou situações; responderia, argumenta Umberto Eco, segundo Ramos (1995), a uma necessidade infantil de sempre ouvir a mesma história e à capacidade de prever os caminhos da narrativa.

Já para Michel Maffesoli, presente na mesma obra, a repetição é uma “negociação com a angústia provocada pelo plural social e pela fragmentação do tempo que passa” (p. 173), sendo, portanto, a “valorização do instante vivido” (RAMOS, 1995, p. 173).

Essas argumentações lançam luz sobre um ponto que parecia irreconciliável: como o **Chaves** poderia ainda fazer sucesso constituindo-se apenas de reprises, se hoje vivemos em uma sociedade líquida que prima pela mudança constante?

Ao que se responde: a repetição confere ao ser humano um lugar de apoio, que ele conhece muito bem e que não o assusta, posto que não se altera, como mostrou Umberto Eco, no livro de Ramos (1995). Além disso, através da repetição é possível negociar com as transformações aceleradas, tornando-as inoperantes nesse ambiente, o que confere maior segurança ontológica ao ser.

Outro aspecto que a fala dos autores do livro *Chaves: foi sem querer querendo?* (2005) suscita é quanto ao desprendimento que o programa provoca por compor-se de “episódios” descontínuos, com exceção de histórias que se prolongam por dois ou três programas. Essa característica nos reporta à divisão feita por Arlindo Machado (2005) no que concerne às narrativas seriadas, que, para ele, apresentam-se em três tipos.

No primeiro caso, tem-se uma única narrativa que perpassa todos os capítulos, linearmente. Esse modelo de construção denomina-se teleológico e se resume na presença de um conflito básico, logo no início, e toda a evolução posterior é no sentido de restabelecer o equilíbrio perdido, geralmente alcançado nos capítulos finais.

No segundo caso, cada emissão corresponde a uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, sendo que o que se repete nos episódios seguintes são os personagens principais e as situações narrativas, e não há ordem de apresentação ou interferência de uma emissão sobre outra.

Já no terceiro tipo de serialização, há a preservação apenas do espírito geral das histórias (temática), mas cada unidade, assim como os personagens, os atores, e até mesmo diretores e roteiristas, são diferentes.

A partir da diferenciação empreendida por Arlindo Machado (2005), pode-se tipificar o programa **Chaves** como uma atração, majoritariamente de segundo tipo, ou seja, com histórias completas e autônomas, em que personagens e situações se repetem. E dessa

classificação advém uma pergunta: essas histórias seriam formatadas em capítulos ou episódios? Essa questão pode ser respondida por Souza (2004), através da conceituação que este faz acerca desses dois termos.

Para esse autor, capítulo é um formato usado na teledramaturgia, com o objetivo de prender a audiência, pois a história não tem começo e fim no mesmo capítulo. Já o episódio é visto como formado por uma história que tem começo, meio e fim no mesmo dia. Logo, se deduz que o programa **Chaves** é composto, na maioria das vezes, por episódios, já que suas histórias terminam dentro de um único dia. Há exceções, como já advertido, por isso, nesse programa existem histórias que se configuram como de primeiro tipo, conforme Arlindo Machado (2005), e formatadas dentro de capítulos, seguindo Souza (2004).

Essa constatação não representa um problema, pois, de acordo com Arlindo Machado (2005), as modalidades de narrativa seriada não ocorrem, na prática, de forma “pura”, ou seja, elas se misturam e se assimilam, em graus variados, gerando estruturas novas e únicas, caso não forem estereotipadas.

A narrativa seriada é, ainda, mais importante pelo desprendimento que produz, aspecto já levantado na fala de Franco, Joly & Thuler (2005), e explicado por Arlindo Machado (2000), para o qual a serialização é relevante no meio televisivo por permitir a dispersão do público, visto que a televisão é assistida, sobretudo, como argumenta Martín-Barbero (2006), em ambiente familiar, onde vários outros estímulos se apresentam, fazendo com que a atenção seja inconstante. Por esse motivo e pela necessidade de se fabricar em série programas com rentabilidade econômica e que cubram toda a grade horária das emissoras, é que se criaram a narrativa seriada e os chamados *breaks*.

Outro ponto considerável quando se pensa no êxito da vida de **Chaves** no Brasil é a dublagem que conseguiu dar uma roupagem brasileira para as piadas e trocadilhos de *El Chavo Del Ocho*. As dublagens, que são um formato televisivo, foram realizadas, num primeiro momento, nos estúdios da extinta TVS, por uma empresa independente denominada Maga, cujo proprietário era Marcelo Gastaldi. Esta empresa contratava a equipe de dubladores e a emissora entrava com todo material técnico⁴¹ (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

Ao todo a equipe principal era formada por dez dubladores: Marcelo Gastaldi, responsável pela voz do Chaves; Nelson Machado, que fazia a voz do Kiko; Sandra Azevedo, a qual dublava as vozes de María Antonieta de las Nieves, mas acabou perdendo o papel para Cecília Lemes; Carlos Seidl, dublador da voz de Seu Madruga; Helena Samara, que realizava

⁴¹ “Ao todo, foram realizadas quatro versões brasileiras: Maga (1984 – TV S/ SBT), BKS/Parisi (1997 – CNT/Gazeta), Gota Mágica (2001 – SBT) e Amazonas (2005 – DVDs)” (KASCHNER, 2006, p. 169).

a dublagem da Dona Clotilde; Older Cazarré, fazendo a voz de Jaiminho; Mário Villela, com a voz de Nhonho e Sr. Barriga; Marta Volpiani, dublando Dona Florinda; Osmiro Campos, fazendo a voz do professor Girafales, função que foi desempenhada, no início, por Potiguara Lopes, e Silton Cardoso, que dublou a voz do Godinez (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

Para tornar a versão brasileira engraçada, muitas adaptações tiveram que ser feitas, já que inúmeros trocadilhos e piadas, ao serem traduzidos, perdiam o sentido. Foi preciso, então, como contam Franco, Joly & Thuler (2005), estudar um pouco da história mexicana para se entender o humor e tentar transportá-lo para a realidade brasileira. Um exemplo disso foi a mudança ocorrida nos episódios que se passaram em Acapulco, que na versão brasileira ocorreram no Guarujá, lugar brasileiro famoso à época da dublagem.

Esse raciocínio nos ajuda a pensar a relevância da dublagem para o programa **Chaves**, sendo esta percebida por Georg Otte (2006), com base na noção de tradução presente na obra de Walter Benjamin. Esse estudo enxerga a função do tradutor, não em repetir, mas encontrar “correspondências” que “ecoam” algo da obra.

Dessa forma, a tradução não pode ser considerada inferior, pois resgata algo, representa o complemento da obra latente “através de uma grande variedade possível de realizações manifestas” (OTTE, 2006, p. 72).

Como a dublagem é, também, um tipo de tradução, pode-se supor que ela atue de forma similar, ou seja, busca correspondências na obra latente, complementa a representação da mesma. Essa perspectiva é ainda mais importante quando se pensa no **Chaves**, pois a sua primeira dublagem obteve tanta eficácia ao dar sentido à obra mexicana, que pode reputar-se a ela parte do sucesso da atração.

Isso porque foi por meio da dublagem que se criaram os bordões, as falas e, até mesmo, os gestos de cada personagem, os quais, sem essa tradução poderiam, como assinalam Franco, Joly & Thuler (2005), ficar sem o menor sentido, sobretudo se fosse realizada uma tradução ao pé da letra, cabendo à equipe fazer adaptações e, desse modo, procurar no original alguma comicidade ainda latente. Tarefa bem sucedida, quando se pensa na primeira dublagem e que não obteve o mesmo êxito nas outras três dublagens posteriores.

Ademais, Kaschner (2006) apresenta um conjunto de sete razões para o sucesso de **Chaves**, são elas: simplicidade, ingenuidade, humor, humanidade, imaginação, interação e valores do programa.

A primeira razão está ligada tanto à forma, isto é, ao cenário precário, feito de isopor e papelão, que, como Kaschner (2006) aponta acertadamente, se tornou linguagem do humorístico; quanto ao conteúdo, pois, retomando algo já exposto, as histórias são muito

simples e cheias de repetições – falas, situações e diálogos –, o que, como dissemos antes, traz mais confiança e identificação a quem assiste, além de ser característica do meio televisivo, onde reina o *fast-thinking*, sem grandes reflexões e muita redundância de idéias.

A segunda razão refere-se à puerilidade das tramas, bem como aos trocadilhos verbais e gestuais, que são carregados de ingenuidade, estando aí o motivo de atrair tanto o público infanto-juvenil. Já a terceira razão diz respeito ao tipo de humor do programa: os roteiros usam um “humor branco”, criado em cima de situações banais do cotidiano e composto pelos seguintes elementos: o exagero, os trocadilhos verbais e gestuais, os bordões, a mecanização e a quebra de padrão e, a imaginação.

Outro ponto acerca do humor é o uso concomitante de textualidade e teatralidade. Tem-se um texto que, por si só, faz rir, lançando mão de piadas infantis, captáveis por qualquer telespectador, e atores que fazem um humor, muitas vezes, patético, com tortas na cara, pancadas e tombos de todo tipo. De mais a mais, há sarcasmo, principalmente nos apelidos mordazes atribuídos aos personagens, uma influência, declarada por Bolaños, do comediante mexicano Mario Moreno, o Cantinflas, mestre da “comédia pastelão”; e o uso do pensamento concreto, em que não se confere sentido figurado aos discursos, sendo que o efeito cômico, nesse caso, se dá pelo jogo de palavras.

Kaschner (2006) menciona, ainda, sobre o humor do programa, duas características importantes: a quebra de expectativa e a proximidade entre o **Chaves** e a *commedia dell'arte*. A primeira característica pode ser vista nas vezes em que o Professor Girafales troca o nome de Dona Florinda, denominando-a pelo nome do assunto em pauta (“Dona Aposentada” e “Dona Encanamento”). E a relação que estabelece com a *commedia dell'arte* italiana, embora a improvisação não domine o programa, pode ser divisada nos seguintes pontos comuns: atores que desempenham papéis fixos, personagens arquétipos, tipos caracterizados pela indumentária, mesmo cenário (a vila com seu pátio central é onde se passam a grande maioria das histórias), tramas singelas e reiterativas. Além do que, essa correlação também, como já exposto, articula o **Chaves** ao grotesco, até porque a *commedia dell'arte* é perpassada por esta categoria estética.

Essa aproximação, por sua vez, é ratificada pelo professor de História da Arte da Escola de Comunicação da UFRJ, José Henrique Moreira, para o qual:

Os personagens têm poucas características, mas bastante aprofundadas; há vários lazzi, que são cenas prontas que o ator encaixa em todas as histórias e que confirmam a expectativa do espectador – quando o Seu Madruga joga o chapéu no chão e pula em cima, por exemplo; os mais velhos são logrados pelos mais jovens, que estão sempre tentando, ao seu modo, passar a perna, tirar vantagem; o poder é

criticado – a figura do Senhor Barriga -; a trama é farsesca. Além disso, Chaves é o próprio arlequim: não pode ver uma comida que sai correndo atrás. Ele tem um tom jocoso, mas ao mesmo tempo doce, do arlecchino (apud KASCHNER, 2006, p. 101).

Além da *commedia dell'arte*, há outras duas razões, apontadas por Kaschner (2006), para o sucesso de **Chaves**: a humanidade e a imaginação. Aquela se refere aos personagens e ao fato de que os atores são adultos a interpretarem crianças, o que, de acordo com o mesmo autor, confere comicidade ao programa, por quebrar a lógica de maturidade que se espera de um adulto e, ao mesmo tempo, demonstra – algo que pode ser resultado da admiração que Kaschner (2006) tem em relação ao programa – que adultos ou crianças são, acima de tudo, humanos, com virtudes, falhas e limitações.

Já a imaginação, que representa o lugar onde o personagem Chaves pode ser o que quiser, nos convidando a exercitar esse atributo, pode ser vista, também, como o espaço onde a ele é dada a oportunidade de certa ascensão social, já que o meio jamais lhe facultava esse ensejo.

Finalmente, chegam-se às duas últimas razões citadas por Kaschner (2006): a interação e os valores do programa. O primeiro caso é relativo à sociabilidade que há entre os personagens da atração, visto que não existem brincadeiras solitárias como o *videogame* ou os jogos de computador, estimulando, assim, as brincadeiras em grupo, a interação entre as crianças. Porém, deve-se lembrar que esse estímulo é dado por um programa de televisão, o qual, de certa forma, promove uma menor interação, embora ele seja assistido, na maioria das vezes, no ambiente familiar. O segundo caso prende-se ao poder educativo do programa, pois as suas falas informais, carregadas de oralidade produzem uma maneira sutil de educar, sem que os telespectadores reajam aos valores transmitidos.

Embora carregue em si todas essas qualidades, que o fazem um grande sucesso no Brasil, o programa **Chaves** também sofre, para Kaschner (2006), uma dura crítica, já apontada neste texto: de ser conservador. Isso advém do fato de que, segundo os críticos, não se propõe nenhuma mudança daquela realidade retratada, legitimando a pobreza. Problema esse tratado quando se falou da paródia, a qual não visa modificar a estrutura social, apenas degradá-la, assim como faz **Chaves**, somente ridiculariza a situação de pobreza sem dispor-se a nenhuma transformação.

Essa crítica, adverte Kaschner (2006), não é plausível, já que, para ele, a intenção de Bolaños “ao escrever os roteiros não foi ser folhetinesco ou reivindicar o que quer que fosse” (p. 113), ele almejava tão-somente fazer rir, o que, de acordo com o mesmo autor, ele

conseguiu. Todavia, essa ressalva, em vez de defender, acaba, de certa forma, confirmando o caráter conservador do programa, ainda que se quisesse justificar o conservadorismo do criador de **Chaves**, que, é claro, se refletiu em sua produção.

Afora as críticas que a produção mexicana recebe, não se pode olvidar dos inúmeros elementos que fazem o sucesso da atração, os quais mostram, como asseveram os humoristas Dedé Santana e Castrinho, entrevistados por Franco, Joly & Thuler (2005), que **Chaves** tem um humor diferenciado, ingênuo, simples e circense, onde se ri da tristeza, das espertezas, dos problemas de raciocínio, ou seja, das características peculiares a cada personagem, demonstrando, portanto, a importância que esses têm ao programa, posto que ele, como todas as outras produções de Bolaños, não dispõe de grandes recursos técnicos ou de conteúdo.

Em vista disso, é que se entende o grande valor dos personagens, os quais estabelecem, como anteriormente assinalado, uma identificação, em que o telespectador consegue se ver através da televisão, projetando, ao mesmo tempo, sobre cada morador da vila, suas emoções, pois, na verdade, essa vizinhança representa diferentes estereótipos, que permitem à sociedade perceber a si mesma e a seus valores, transformando o programa em algo sempre atual, mesmo que em termos de produção se encontre aquém dos demais programas.

Ademais, outro fator que explica e, simultaneamente, é resultado do êxito de **Chaves** é sua capacidade de alcançar o público: essa atração consegue audiência em todos os níveis e gêneros. Demonstração dessa realidade são, para Franco, Joly & Thuler (2005), os dados de uma pesquisa realizada entre agosto e setembro de 2003, quando se constatou que 54% do público é formado por mulheres, contra 46% de homens, tendo como foco maior o público de 4 a 11 anos, das classes C, D e E; tem-se ainda uma boa aceitação entre as classes A e B, além do público de 35 a 49 anos ou com mais de 50 anos.

Semelhante indício foi encontrado em pesquisa realizada dois anos antes, em 2001, obtendo respostas sobre a faixa etária do público que assiste à atração. Do total pesquisado, segundo dados de Kaschner (2006), 52% estão na faixa dos 4 aos 17 anos de idade, 36% têm entre 18 e 49 anos e 12% estão acima dos 50. Essa investigação vem a confirmar que o público-alvo do programa é o infante-juvenil, justificando, desse modo, a enorme quantidade de produtos infantis lançados com o tema **Chaves** (discos, gibis, brinquedos, bonecos, álbuns de figurinhas, lancheiras, entre outros).

Prova cabal dessa relação entre o **Chaves** e as crianças é, conforme Kaschner (2006), a presença do programa no prêmio MídiaQ, em 2005, entregue pela ONG MídiaTiva, em que o humorístico concorreu em três categorias de público: 4 a 7 anos, 8 a 11 anos e 12 a 17 anos.

Ana Helena Meirelles Reis, presidente da MultiFocus, empresa que fez a seleção dos finalistas, esclarece:

O critério para entrar na lista é bastante rigoroso: mais de 60% da amostra tem que ser classificada como 'um dos meus programas preferidos ou gosto muito'. Além disso, a mesma porcentagem dos pais tem que assinalar como 'programa que eu gostaria a que meu filho assistisse'. Ou seja, é um programa que, com seu humor singelo, agrada às crianças e têm a aprovação dos pais (apud KASCHNER, 2006, p. 141).

Outra mostra desse êxito, não só em relação às crianças, mas de maneira geral, é o índice de audiência que o programa alcançou em setembro de 2006⁴²:

Tabela 4 - Índices de audiência do programa Chaves em setembro de 2006

Dia – Mês	Ibope/média	Ibope/pico
12 – 09	12 pontos	13 pontos (1º lugar)
13 – 09	13 pontos	14 pontos (1º lugar)
14 – 09	12 pontos	13 pontos (1º lugar)
15 – 09	11 pontos	12 pontos (1º lugar)
18 – 09	14 pontos	15 pontos (1º lugar)
19 – 09	12 pontos	13 pontos (1º lugar)
20 – 09	13 pontos	14 pontos (1º lugar)
21 – 09	10 pontos	11 pontos (2º lugar)
25 – 09	17 pontos	19 pontos (1º lugar)
26 – 09	15 pontos	17 pontos (1º lugar)
28 – 09	12 pontos	14 pontos (1º lugar)
29 – 09	15 pontos	17 pontos (1º lugar)

(Fonte: KASCHNER, 2006, p. 238).

Em razão de todo esse sucesso, é necessário investigar o programa, no sentido de percebê-lo enquanto um fenômeno cultural, aos moldes de “matriz cultural” de Martín-Barbero (2006). Por isso e pela presença da paródia, optou-se por pressupor que o **Chaves** se configura em uma novela neopicaresca, conforme González (1994), posto que a perspectiva de crítica social conservadora perpassa os dois produtos culturais, como aspectos mais relevantes a serem considerados. Além disso, é possível divisar a existência de, pelo menos, um (neo)pícaro, representado pela figura do personagem central (Chaves), denominado por Franco, Joly & Thuler (2005), como o herói mendigo, o que, no mínimo é curioso, e levantou a suspeita de ser esse personagem um herói (neo)pícaro.

⁴² Fonte: Na Telinha, <http://natelinha.uol.com.br>, baseado em números do Ibope/Telereport.

Assim é que vão ser investigados os personagens do programa, particularmente, os mais importantes, os quais computam num total de nove. Estes são assim considerados pela sua frequência nos episódios, ou seja, quantas vezes eles aparecem nas histórias e quantas vezes as mesmas situações se repetem, o que demonstra a relevância dos personagens, de suas falas e situações para a comicidade de **Chaves**. Há ainda personagens secundários e outros que têm pequenas participações

Os personagens principais, de acordo com Kaschner (2006), são: Chaves (Roberto Gómez Bolaños); Chiquinha (María Antonieta de las Nieves); Seu Madruga (Ramón Valdez); Dona Florinda (Florinda Meza); Sr. Barriga e Nhonho (Edgar Vivar); Quico⁴³ (Carlos Villagrán); Dona Clotilde (Angelines Fernández Abad) e Professor Girafales (Rubén Aguirre Fuentes).

Já os personagens secundários, segundo o mesmo autor, são: Pópis (Florinda Meza); Jaiminho (Raúl Padilha); Dona Neves (María Antonieta de las Nieves); Paty (Ana Lilian de la Macorra, Rosita Bouchot e Verónica Fernández – três versões); Glória (Maribel Fernández, Olívia Leyva e Regina Tomé – três versões) e Godinez (Horácio Gómez Bolaños).

E os personagens que, ainda conforme o autor acima, têm pequena participação são: Senhor Calvillo (Ricardo de Pascual), empresário que pretende comprar a vila; Senhor Furtado (José Antonio Mena e Ricardo de Pascual – duas versões), ladrão que aparece na vila; Seu Madroga (Germán Robles), primo de Seu Madruga, que aparece apenas no episódio “Quico é preso numa caixa”; Malu (María Luisa Alcalá), afilhada de Seu Madruga, criada para substituir María Antonieta de las Nieves, em 1974, sendo que nos episódios brasileiros só pode ser vista em dois momentos, um na vila e outro na escola; Dona Edviges (Janet Arceo) aparece em dois episódios: “A herança do tio Jacinto versão 1” e “A festa da boa vizinhança versão 2”, foi criada para substituir Dona Clotilde, recebendo o apelido de “Louca da Escada”; Frederico (Carlos Villagrán), falecido marido de Dona Florinda, aparece em um episódio “Recordações”; Hector Bonilla (Hector Bonilla), aparece no episódio em que o ator interpreta a si mesmo em visita à vila e, Iara (não se sabe quem a interpretou), que aparece em um episódio da escola e diz poucas palavras.

Essa diferenciação entre os personagens é importante para que seja perceptível os que serão analisados, pois busca-se observar as características e os estereótipos em que cada um se

⁴³ “Em 1978, Carlos Villagrán decide tentar carreira solo interpretando o personagem que o havia projetado internacionalmente. Chespirito, no entanto, se opôs ao uso comercial de Quico por considerar que o personagem era criação sua. O assunto foi para a justiça e Bolaños acabou ganhando, o que fez com que Villagrán tivesse de usar de um subterfúgio legal para continuar explorando comercialmente o personagem: rebatizá-lo de Kiko” (KASCHNER, 2006, p. 65). Por isso, neste trabalho, o personagem terá seu nome escrito com Q, já que foi assim que ele se apresentou no humorístico em questão.

encaixa e como eles trabalham para fazer uma crítica social conservadora, fundamentada em um riso de controle, como se pressupõe.

Tal pressuposição advém da perspectiva, já colocada, de que o programa **Chaves** se constitui em uma novela neopicaresca e, desse modo, faz uma crítica social sem almejar mudança na estrutura e apresenta o herói (neo)pícaro, que, neste caso, encontra-se representado, pelo menos de início, pelo personagem Chaves, o que não exclui que outros personagens tenham caracteres similares e retratem, portanto, outros heróis (neo)pícaros.

Com base nesse intuito, certos aspectos serão analisados: no que concerne ao programa tentar-se-á ver como, de modo geral, ou seja, por meio de todos os personagens, o humorístico faz uma crítica social vazia de possibilidade de mudança e, no que se refere ao Chaves, procurar-se-á observar em que sentido este personagem é itinerante, trapaceiro e busca a ascensão social, entre outros elementos.

Daí se propor analisar os personagens em suas falas, em situações reiteradas e através de suas indumentárias, para perceber até que ponto esse programa se relaciona com a novela neopicaresca e em que momentos, quando existirem, ele se distancia dessa arte, que embora seja literária não pode ser excluída dos demais âmbitos artísticos, mesmo que a televisão seja um dos mais questionáveis nesse aspecto.

Com esse escopo em mãos é que se sistematiza a forma de análise: análise qualitativa, que, se compõe, de acordo com Bauer, Gaskell & Allum (2002), de quatro fases: 1ª) delineamento da pesquisa segundo seus princípios estratégicos, ou seja, se haverá levantamento por amostragem, observação participante, estudo de caso, experimento ou quase-experimento; 2ª) método de coleta de dados: entrevista, observação ou busca por documentos; 3ª) tratamento analítico dos dados: análise de conteúdo, análise retórica, análise de discurso e análise estatística; 4ª) interesse do conhecimento: controle e predição, construção de consenso, emancipação e “empoderamento”.

Posto isso, é preciso perceber em que aspectos a pesquisa sobre o programa **Chaves** se encaixa. Primeiro, essa pesquisa se constitui tanto em um estudo de caso quanto em uma análise por amostragem, visto que o programa tem um total de, pelo menos, 250 episódios no Brasil. Desse total, serão analisados 10 episódios.

Segundo, será feita uma busca por documentos, pois estaremos procurando esses 10 episódios, tanto na apresentação diária do programa quanto na Internet (rede mundial de computadores). Terceiro, a pesquisa requer uma análise de discurso, o que não exclui a análise de conteúdo, visto que esta se constitui em um modelo anterior da primeira. E, quarto, o estudo visa à emancipação e o “empoderamento”, pois deseja desmistificar os programas

popularescos/populares da televisão brasileira, no sentido de contribuir para sua compreensão, já que esses são demasiadamente marginalizados dentro da cultura televisiva brasileira, sobretudo por pesquisadores.

Embora a pesquisa qualitativa nos permita ir além da análise quantitativa, pois privilegia a interpretação de um dado social, ela é um verdadeiro “pesadelo didático”, isso porque, segundo Bauer, Gaskell & Allum (2002), o pesquisador qualitativo encontra “pouca clareza e orientação na literatura para seus procedimentos” (p. 27).

Mesmo apresentando esse grande problema metodológico, optamos trabalhar com a pesquisa qualitativa, por possibilitar ampliar a análise, visto que se busca no programa **Chaves** algo que está nas suas entrelinhas, pois no momento da construção do humorístico não se tinha o objetivo, explícito, de apresentar um anti-herói latino-americano, fato que ocorreu no **Chapolin Colorado**.

Em função de tal objeto decidimos trabalhar com a análise de imagens em movimento, sendo que essa metodologia implica os seguintes passos:

O primeiro passo para realizar uma análise desse tipo é selecionar os programas a serem investigados e, assim, determinar quais serão selecionados, de acordo com o tópico a ser pesquisado e o embasamento teórico.

Para isso foi feito um apanhado dos episódios do humorístico, com posterior seleção dos extratos que representam o riso, na forma do anti-herói latino-americano, a partir do personagem central do programa. O anti-herói que se busca é baseado, como visto, no herói da literatura picaresca, o qual apresenta as seguintes características: é um ser itinerante, trapaceiro, pano de fundo para se fazer a sátira social, almeja ascensão social, entre outros.

Dessa forma, a seleção, além de apresentar as falas referentes a esse personagem e as cenas em que ele é apresentado (roupas, forma física), vai buscar os momentos em que Chaves trapaceia, rouba ou demonstra sua falta de inteligência, sua orfandade, o que leva a um vagar pelas casas da vila (ser itinerante), sua falta de coragem, ou seja, o fato de ser o contrário dos heróis tradicionais.

Afora isso, ainda serão analisados, como dito anteriormente, outros oito personagens relevantes, com a intenção de perceber a crítica social conservadora realizada pelo programa e, ao mesmo tempo, como Chaves (personagem) é visto pelos demais, para ter mais embasamento para pensá-lo como um herói (neo)pícaro.

Por isso, a análise buscará ver os personagens como estereótipos, se prendendo à descrição física e psicológica dos mesmos, o que leva a certa dificuldade na seleção dos episódios a serem analisados, já que, via de regra, estes apresentam crítica social e o

personagem Chaves, sendo necessário, portanto, discriminá-los. São eles:

1º) A troca de bolos; **2º)** O cachorrinho; **3º)** A fonte dos desejos; **4º)** Um banho para Chaves; **5º)** Vamos ao cinema; **6º)** Uma aula de história; **7º)** A casimira de Taubaté; **8º)** A galinha do vizinho é mais gorda que a minha; **9º)** O despejo de Seu Madruga (partes 1 e 2); **10º)** O exame de admissão (O último exame).

A escolha desses episódios foi feita de forma aleatória, em um universo de 50 episódios⁴⁴ selecionamos 10, dentre os que têm melhor imagem e som, para que a transcrição e tabulação de resultados sejam feitas da maneira mais apropriada. Isso porque esses foram coletados da internet, sendo que alguns, por serem muito antigos, têm uma transmissão muito falha. A escolha da internet ocorreu no sentido de facilitar a análise e coleta de material, além de proporcionar a visualização do episódio sem cortes, fato que não ocorre na televisão, embora ainda tenhamos gravado episódios.

Outro ponto que é importante esclarecer nesse primeiro passo é que, como já dito, serão analisados 10 episódios o que perfaz um total de tempo, aproximado, de 220 minutos a serem investigados.

O segundo passo é a transcrição do material selecionado. Isto será realizado em duas etapas, a transcrição do visual e, depois, das falas (material verbal). Deve-se, nesse momento, observar a estrutura narrativa, visto que cada episódio constitui uma história separada, sem ligação com as demais. Há algumas exceções, em que as histórias são divididas e apresentadas em dois ou três episódios, tais histórias serão vistas como uma única unidade narrativa.

Assim, será analisada uma cena completa, o que quer dizer a situação específica da fala e presença dos personagens. Por exemplo, será considerada uma unidade de análise uma cena entre personagens, tais como Chaves, Chiquinha e Quico, até que a câmera mude de ambiente e/ou de personagens, pois, assim, será possível pensar em cada personagem, isoladamente, como um tipo social.

Essa unidade de análise será transcrita em forma de um quadro dividido em duas partes: a da esquerda, em que serão colocados os personagens que participam da cena e, a da direita, em que aparecerão as falas relacionadas aos nomes dos personagens ao lado, transcritas de forma literal, para que se possa construir cada arquétipo.

Contudo, antes de se analisar as cenas relevantes de cada episódio e descrevê-las em quadros, será feito um resumo da referida história: local e o que se passa, para que se tenha

⁴⁴ Esses cinquenta episódios são do arquivo pessoal da autora, utilizado por esta em uma pesquisa anterior sobre o programa, feita como trabalho monográfico, para a conclusão do curso de graduação.

uma contextualização e seja possível entender a razão das falas.

Passa-se, então, ao último momento desse procedimento, a análise do material, em que será observada a correlação entre visual e verbal na construção do personagem Chaves como um anti-herói latino-americano, aos moldes do herói (neo)pícaro e, na construção dos tipos sociais que representam os outros personagens, no que concerne à crítica social.

Seguindo este escopo se faz a codificação do material e a tabulação dos resultados. Para tanto, utilizam-se as narrações acerca de cada cena analisada, onde se colocaram os personagens e suas falas. Com isso em mãos, é possível codificar o material em outro esquema em que serão postos os seguintes itens (temas): trapaça, hipocrisia, crítica social, falta de inteligência, fracasso, orfandade, dificuldades sociais (falta de comida, ausência de casa, higiene, etc.), falta de coragem, entre outros. Além da descrição dos personagens, que será realizada já no início, antes da análise dos episódios, para que cada personagem já seja conhecido e reconhecido nas diversas situações que serão descritas.

A tabulação dos resultados, por sua vez, é de difícil sistematização, pois, como nos explica Diana Rose (2002), “sentidos não podem ser contados” e “os valores são demasiadamente infáveis para serem mensurados” (p. 358). Contudo, é possível medir sentidos quantitativamente, no caso específico dessa pesquisa, com base na ideia de representações sociais, ou melhor, com base na construção de tipos sociais.

Assim, para se tabular os resultados serão feitas tabelas referentes aos aspectos da codificação, ou seja, os personagens de cada episódio formarão uma tabela composta por todos, na qual constarão os temas observados na descrição de situações e será verificado quais temas aparecem em cada personagem. Isso porque na descrição dos personagens perpassam esses temas, o que faz com que as descrições das situações e dos personagens se aproximem ou estabeleçam correlação.

Por isso, pode-se dizer que serão construídas análises ou tabelas de frequências, nas quais, segundo Casetti & Chio (1999), será possível verificar recorrências entre situações e personagens e as identidades entre esses diversos conteúdos.

Percebe-se, portanto, que a análise de imagens em movimento baseia-se tanto na investigação das cenas quanto das falas, por isso engloba também uma análise de discurso, visto que toda fala será vista enquanto circunstancial e intencional.

Com relação ao método de procedimento, se utilizará o monográfico ou estudo de caso, como já mencionado, visto que se trabalhará com a discussão dos seguintes aspectos: a imagem do herói americano a partir da contraposição do anti-herói latino-americano,

apresentado pelo personagem central do referido programa de televisão – Chaves –, e a percepção de que os diversos personagens representam tipos sociais.

Essa descrição pormenorizada da metodologia é necessária por se tratar de uma série de elementos que devem ser percebidos e, por isso, sistematizados minuciosamente, senão corre-se o risco de se perder o fio condutor das análises e não se chegar a um final satisfatório das mesmas. Cabendo-nos, em momento posterior, realizar essas análises e a elaboração das tabelas e dos resultados que elas nos apresentam.

3 O HERÓI MENDIGO E A GENTALHA: ANÁLISE DO PROGRAMA CHAVES

“As pessoas boas devem amar seus inimigos. Mas amar os idiotas é quase impossível.”

(Seu Madruga, personagem de Ramón Valdez)

*“Se você é jovem ainda, jovem ainda, jovem ainda
Amanhã velho será, velho será, velho será!*

A menos que o coração, que o coração sustente

A juventude que nunca morrerá!”

(Música presente no episódio “**As crianças estão cantando**”)

Quando o programa **Chaves** vem à mente de telespectadores e pesquisadores, pode-se pensar em uma infinidade de variáveis. Os primeiros lembram, majoritariamente, dos episódios que mais gostam ou criticam o humorístico, se não forem fãs, por considerá-lo fraco tecnicamente e mal realizado. Já os outros podem se prender a questões culturais, buscando perceber a relevância dessa atração televisiva enquanto produto cultural, ou também criticarem, se as análises recaírem apenas sobre questões de forma e conteúdo.

Mas o que nenhum desses grupos pode se esquivar de perceber é que, independente da linha que adote, o programa **Chaves**, como pontuam Franco, Joly & Thuler (2005), continua sendo um sucesso, porém de tipo diferente, já que, como se perguntam os mesmos autores, logo na introdução de seu livro, “por que mesmo sucessos clássicos como A Praça é Nossa, também do SBT, precisam utilizar erotismo e vulgaridade para atrair a audiência, se Chaves nada tem além de um humor precário e previsível?” (p. 18). Ou ainda: “o que há de tão especial nele? [...] Qual o segredo que diferencia Chaves dos demais programas humorísticos da época e mesmo dos atuais?” (p. 18).

Essas perguntas foram, em parte, respondidas no capítulo precedente, mas cabe-nos discorrer sobre um aspecto somente citado: os personagens, para divisarmos que tipo de estereótipo cada um constrói e como eles se encaixam na lógica desse humorístico.

Contudo, descreveremos apenas os personagens principais, anteriormente numerados num total de nove: Chaves, Chiquinha, Quico, Nhonho, Seu Madruga, Dona Florinda, Professor Girafales, Dona Clotilde e Sr. Barriga. Isso porque esses são classificados como os mais relevantes ao sucesso do programa.

Começamos então pela ordem posta acima.

3.1 CHAVES: NOSSO HERÓI MENDIGO

Ilustração 1 - Foto do personagem Chaves

Chaves é um garoto de oito anos, órfão, que se esconde no barril. Segundo Roberto Gómez Bolaños (2006), no livro *O Diário de Chaves*, em que inventa uma história pré-Vila para Chaves, esse garoto teria chegado àquela vizinhança depois de ter saído do orfanato em que estava e vagado por muitas ruas. Quando



Fonte: <http://www.chavesmaniaco.net/>

[...] começou a chover muito. Ai entrei numa vila daquelas. E desde então moro ali. Primeiro, fiquei na casa 8, onde vivia uma senhora muito velhinha [...] Esta velhinha da casa 8 tinha mãos que tremiam muito, o que impedia que ela fizesse muitas coisas. Por isso, eu a ajudava. [...] Até que um dia cheguei à casa e percebi que suas mãos não tremiam mais, e ela estava quietinha, quietinha. Acho que no dia seguinte a enterraram. Pouco depois chegou outra pessoa para ocupar a casa 8 e tive de sair dali. Porém, como já tinha muitos amigos na vizinhança, um dia me convidavam pra dormir em uma casa, outro dia em outra. E é assim até hoje (apud BOLAÑOS, 2006, p. 15 – 23).

Percebe-se, pois, que Chaves é um garoto pobre, do qual não se sabe o nome verdadeiro como narra Kaschner (2006). Além disso, Chaves passa dias sem comer, o que o faz sempre estar disposto à comida, procurando satisfazer sua fome, sobretudo com um sanduíche de presunto, sua comida predileta.

A ligação desse personagem com a comida reforça uma característica presente no cômico, percebida por Bakhtin (2002), mas ainda não mencionada: a importância da comida e da satisfação de necessidades básicas ao humor.

Ademais, Chaves está sempre com a mesma roupa: calça bege, que bate pela canela, manchada e remendada, “[...] sustentada por suspensórios de cor laranja, que Chaves amarra de maneira improvisada sobre o mesmo ombro”. Camisa listrada e “gorro xadrez verde com abas e orelhas”, além de “velhas botinas pretas, desamarradas e sem meias” (KASCHNER, 2006, p. 60).

Nesse tocante, quando se vê o personagem é possível notar que as roupas são maiores que ele, o que deixa nas entrelinhas que teriam sido doadas por alguém de maior estatura, ratificando a perspectiva de Franco, Joly e Thuler (2005), que o qualificam de “herói mendigo”, já que ele consegue vencer todas as adversidades, apesar de não ser herói, aspecto que sua caracterização explicita.

Essa perspectiva de unir herói e mendigo nos faz retomar duas idéias acerca do riso: ele como possibilidade de economia de energia psíquica necessária para manter uma inibição e o riso trágico. No primeiro caso, é um riso com base psicanalítica, em que se ri e algo é desinibido, uma barreira é quebrada, o que, quando se refere ao personagem Chaves, pode ser o obstáculo da pobreza e da completa falta de condições mínimas de vida (casa, comida), ou seja, se ri de um aspecto que, na sociedade, é visto como negativo e sem razão para o riso.

Essa análise nos leva ao segundo aspecto do riso retomado acima: o riso trágico, que se resume na lógica de rir da tragédia para além de qualquer sentimento de compaixão que possa surgir. O riso, assim, tem uma função terapêutica, ainda mais quando se pensa no Chaves, pois ele é uma criança, órfã, sem casa e sem comida, que, via de regra, deveria despertar certa compaixão ou dó, mas que nos proporciona o riso, justamente por ser aficionado em comida, não tomar banho ou não ter pessoas que respondam por ele.

Afora isso, tal aspecto traz à mente a ligação entre o programa e a *commedia dell'arte*, pois em ambos e no caso específico do Chaves, este é construído como arquétipo, especificamente de mendigo. Tal qual um modelo, um tipo social caracterizado pela indumentária, daí ser possível descrever o tipo de roupa que este usa, já que ela, praticamente, não se altera em qualquer episódio, bem como se viu em momento precedente.

Retomando a descrição, Chaves possui, contam Franco, Joly & Thuler (2005), uma paixão platônica por Paty, personagem que aparece algumas vezes na escola; recebe Sr. Barriga com uma pancada, toda vez que este vai cobrar o aluguel na Vila, mas tal ação não é intencional; apanha muito, visto que Seu Madruga desconta nele tudo o que dá errado em sua vida, sobretudo quando “leva uns tapas” de Dona Florinda; se assusta com facilidade, ficando paralisado até que jogue um pouco de água no seu rosto.

Nesse ponto retomamos um elemento, apontado por Kaschner (2006), como responsável pelo sucesso do programa: o tipo de humor, em que se usa muita textualidade e teatralidade, já que, como se observa na descrição acima, há um humor patético, com tombos e pancadas.

Contudo, os tapas que Chaves recebe do Seu Madruga ocorrem, muitas vezes, pela utilização, de uma forma geral no programa, do pensamento concreto e primário, em que os discursos não têm sentido figurado, ou seja, toma-se, no caso do Chaves, o que foi dito como literal, sem conseguir entender o que realmente se quis dizer, majoritariamente, em sentido figurado, o que leva Seu Madruga a se irritar com Chaves, descontando nele a raiva que sente quando apanha de Dona Florinda.

Ainda nesse personagem, observa-se que ele tem em sua imaginação, de acordo com Kaschner (2006), uma de suas características marcantes, fazendo desta o lugar onde constrói seus brinquedos e amigos, e que lhe possibilita certa ascensão social, visto ser possível se imaginar comendo, principal motivo de alegria e meio de melhoria de vida percebido por ele. Isso apenas corrobora a quinta razão de sucesso do programa elencada pelo autor citado acima: a imaginação.

Chaves não foge de uma briga, principalmente com Quico, em razão de sua “Chatice”, mas é carismático, atraindo a atenção de todos. Não gosta de banhos, recorrendo a eufemismos. É distraído e atrapalhado, irritando a todos. É, por muitos, considerado ingênuo, falando coisas erradas e impróprias, mas esta suposta ingenuidade pode ser descrita, a nosso ver, como uma dificuldade de delimitação entre o certo e o errado, que o leva, muitas vezes, a optar por caminhos menos “morais”: pegar o bolo de Dona Clotilde e/ou se passar por cachorro para ganhar balas.

Essa dificuldade de delimitação entre certo e errado, que leva Chaves a tomar caminhos menos “morais”, corrobora a premissa de que ele pode ser um herói picaresco, isso porque tal herói percebe nesses “caminhos” a possibilidade de ascensão social, assim como ocorre com o personagem em questão que, por exemplo, não enxerga diferença entre “pegar” e “pedir” um alimento, optando por “pegá-lo” e, assim, conseguir alimentos, ascensão mínima que este pode almejar. Além do que Chaves é um ser itinerante, pois, como já foi mostrado, esse não possui casa e se desloca de moradia em moradia dentro da vila em que está, característica que reforça a idéia de correlação desse personagem com o herói picaresco.

Ele possui vários bordões (frases características), tais como: “Foi sem querer querendo”; “Isso, isso, isso”; “Ta bom, mas não se irrite”; “Ninguém tem paciência comigo”; “Zás, zás, aí a gente...”; “É que me escapuliu”; “Tudo eu! Tudo eu! Tudo eu!”; “Seu Madruga, a sua vizinha...”; “Que burro, dá zero pra ele”; “Ah, bom, se é assim, sim”; “Você não soube? Não te disseram? Não te contaram?”; “E como eu disse? E como é? E como eu disse?”; “Pi, pi, pi, pi, pi, pi, pi” (Chorando) (KASCHNER, 2006).

Tais frases são, em sua maioria, repetidas em todos os episódios, ratificando a repetição, característica enumerada por Rocco (2003) acerca do verbal televisivo e que vem para reforçar a presença, respondendo, como se viu, a uma necessidade de sempre ouvir o mesmo e prever caminhos, já que confere um lugar de apoio ao ser humano e possibilita maior segurança ontológica por ser algo que se conhece bem.

Esse personagem foi interpretado por Roberto Gómez Bolaños⁴⁵, assim como Chapolin Colorado, e recebeu como nome original: “*El Chavo Del Ocho*” (“O garoto do oito”).

No México Bolaños recebe, relatam Franco, Joly & Thuler (2005), o apelido de Chespirito, uma forma de analogia com o nome inglês Shakespeare, apelido dado pelo diretor de cinema Agustín P. Delgado.

3.2 CHIQUINHA: A MALANDRA

Ilustração 2 - Foto do personagem Chiquinha

Chiquinha, Maria Francisca – seu nome completo –, é uma menina que possui muitos adjetivos, assim enumerados por Kaschner (2006): “inteligente, geniosa, irônica, manipuladora, brincalhona, hiperativa, travessa e, às vezes, até mentirosa” (p. 65). Mas, ao mesmo tempo, não dispõe de muitas qualidades intelectuais, por isso, segundo Franco, Joly &



Fonte: <http://www.chavesmaniacos.net/>

Thuler (2005), não se sai bem na escola, apesar de ser a garota mais esperta da Vila, pregando peças e “caçando encrenca” com todos.

A esperteza desse personagem demonstra correlação com o herói picaresco, já que esta é uma das características dele, que vê na trapaça a forma privilegiada de ascensão social, assim como Chiquinha que percebe nesse elemento a maneira de atingir seus objetivos. Esse aspecto é exemplificado no livro *O Diário de Chaves*, de Roberto Gómez Bolaños, onde Chaves faz o relato do dia em que Chiquinha disse a ele que se o mesmo enterrasse uma

⁴⁵Nascido na Cidade do México, no dia 21 de fevereiro de 1929, formou-se em engenharia, mas com 22 anos Bolaños iniciou sua vida na televisão, trabalhando como publicitário na Agência D’Arcy. No final da década de 1940, tornou-se roteirista e, em 1968, foi contratado pela TV TIM, onde surgiu o programa *Los supergenios de la mesa cuadrada*, que incluía inúmeras atrações, entre elas **Chaves** (1971) e **Chapolin**. Bolaños também escreveu roteiros para o cinema e telenovelas, além de peças teatrais. Recentemente, ele interpretou no teatro a obra de sua autoria **11 y 12**, sendo, ainda, diretor-geral da Televisión, companhia produtora de cinema da Televisa (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

moeda que Dona Florinda lhe havia dado e dissesse que havia sido roubado, ganharia outra porque ela ficaria com pena. Chaves, então, enterrou a moeda, mas, mais tarde, descobriu que realmente havia sido roubado e Chiquinha lhe deu a seguinte explicação:

[...] À noite a Chiquinha me contou que tinha encontrado um menino muito malvado, que tinha roubado a moeda do vaso. Que com certeza tinha ficado me espiando enquanto eu a enterrava, e depois a desenterrou e fugiu com ela. Mas depois a Chiquinha o alcançou, deu-lhe uns tabefes e recuperou minha moeda. Por isso eu adoro ela. E por isso fomos à loja e gastamos o real (cinquenta centavos pra cada um). Mas a Chiquinha me disse que o que eu estava fazendo era uma caridade, e que as pessoas não devem ficar contando que fazem obras de caridade, porque senão se perde todo o mérito. Por isso, me pediu para não contar pro Professor Girafales. E eu nunca vou contar (apud BOLAÑOS, 2006, p. 135).

Contudo, na maioria das vezes, ela não tira grande proveito de suas traquinagens, pois é descoberta no final do episódio, o que não exclui o fato dela divisar nessa atitude uma forma de conduzir sua vida, pois, apesar de ser descoberta, Chiquinha não deixa de trapacear e enganar os outros.

E é justamente essa prerrogativa da trapaça que torna esse personagem cômico, ou seja, são as atitudes trapaceiras dela que a fazem objeto de riso, retomando, mais uma vez, o riso psicanalítico, responsável pela economia de dispêndio psíquico oriundo de uma inibição, que, neste caso, é a idéia “moral” de que não se pode enganar os outros, muito presente na cultura cristã ocidental, de que o Brasil é um dos grandes representantes, até por ter uma das maiores populações cristãs do mundo.

Assim, pode-se dizer que é a trapaça, porém descoberta, que leva ao riso, uma idéia de superioridade temporária do personagem em relação aos demais moradores da vila, o que retoma a noção hobbesiana de riso, em que este ocorre no momento em que o indivíduo se percebe superior aos outros ou a si mesmo em relação ao tempo anterior.

Além disso, continua descrevendo Kaschner (2006), ela sempre pede dinheiro a seu pai (Seu Madruga) para comprar algo na venda da esquina, e quando ele lhe nega tal pedido, ela começa a chorar: “Uéh, uéh, uéh, uéh, uéh, uééh!”. É, continua o mesmo autor, a melhor amiga de Chaves, nutrindo por ele uma paixão platônica, o que a faz ter ciúmes de Paty, assim como de seu pai, buscando afastar qualquer mulher que se aproxime dele. Adora sua “biscavó”, ou melhor, sua bisavó – Dona Neves –, é uma feminista convicta, sem limites e arruaceira, diz o que quer, ao menos que não convenha.

Chiquinha tem muitos bordões: “Sim, pois é, pois é, pois é!”; “Ai, meu papaizinho lindo, meu amor, melhor pai do mundo”; “Papaizinho lindo, meu amor, me dá dinheiro pra eu comprar...”; “O que você tem de burro você tem de burro!”; “Mas que falta de

desconfiança!"; "Ohó... Ehé... Ihi..." (rindo); "Uéh, uéh, uéh, uéh..." (chorando) (KASCHNER, 2006).

Essa garota se caracteriza da seguinte forma:

Penteia-se com duas marias-chiquinhas desalinhas, as quais nunca arruma, e uma franja pequena sobre parte do seu rosto. É sardenta, usa óculos e não tem um dente da frente, como as crianças que perdem os dentes-de-leite. Geralmente usa um vestido curto, verde, com um suéter vermelho todo emaranhado nas costas. Traz uma calçola branca por baixo do vestido (KASCHNER, 2006, p. 65).

Isso nos remete, mais uma vez, à *commedia dell'arte*, pois esse personagem se constrói como um tipo baseado na indumentária, já que, na maioria das vezes, se apresenta com a mesma roupa, o mesmo penteado e a mesma forma de agir, o que o torna, concomitantemente, um arquétipo, especificamente, da trapaça, do ser que se considera mais esperto que os demais, mas que acaba sendo descoberto.

Ademais, essa constância de indumentária e falas reforça a perspectiva da repetição, assim como ocorre com o Chaves, anteriormente descrito, porquanto reafirma a presença do personagem e de sua forma de agir, dando, como já se viu, maior segurança ontológica aos telespectadores por estes já saberem os "caminhos" a serem seguidos e poderem prever o que vai acontecer.

Chiquinha foi interpretada por Maria Antonieta de las Nieves⁴⁶, tem como nome original: "*La Chilindrina*"⁴⁷ e os seguintes apelidos, enumerados pelo autor supracitado: "Pintadinha", "Sardenta", "Espertinha", "Boca de bueiro", "Banguelinha sem graça".

3.3 QUICO: O GAROTO MIMADO

Quico, cujo nome completo é Frederico Bardón de la Regueira, é filho de Dona Florinda e órfão de pai. Por ser filho único, é mimado pela mãe, que lhe faz todas as vontades, por isso, narram Franco, Joly & Thuler (2005), é cheio de brinquedos e doces, com os quais

⁴⁶ A atriz nasceu em 1950 e se envolveu desde cedo com a televisão. Começou sua carreira gravando comerciais e novelas. No final dos anos 1960 foi convidada a integrar o elenco dos seriados **Chaves** e **Chapolin**, estreando antes no quadro *Los supergenios de la mesa cuadrada*, do programa *Sábados de la fortuna*. Casou-se, nesta mesma época, com o produtor de televisão Gabriel Fernandez. Com o fim dos seriados, Las Nieves passou a apresentar programas na televisão mexicana e a trabalhar com seu circo, no qual ainda interpreta seu personagem mais famoso (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

⁴⁷ O personagem recebeu esse nome em razão da presença de sardas em seu rosto, bem como por causa de um tipo de pão doce salpicado de açúcar, típico do México, que leva o mesmo nome do personagem (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

passa vontade em Chaves, pois toda vez que este diz querer um pedaço de algo que Quico está comendo (já que ele lhe oferece!), este lhe manda comprar, só porque sabe que Chaves não poderá fazê-lo.

Quico, explica Kaschner (2006), usa seus brinquedos para provocar inveja nos outros, e só os divide com seus amigos quando percebe que eles têm algo para oferecer em troca. Chantageia Chaves com sanduíches de presunto, quando nota que perderá uma competição, porque não aceita ser derrotado.

Essas observações colocam em voga, mais uma vez, o riso enquanto elemento de superioridade, o riso hobbesiano, porque, muitas vezes, se ri quando Quico demonstra seu lado mimado e de que se considera melhor que as outras crianças, tanto é que procura provocar inveja nos outros, ou seja, o riso aparece nos momentos em que esse personagem demonstra sua superioridade financeira, principalmente em relação a Chaves, já que com Nhonho isso não é possível, por este ser filho do dono da Vila e, portanto, detentor de mais dinheiro.

Quico, prossegue a descrição, possui lapsos de inteligência, ou seja, é o mais “tonto” da Vila. Quando se prepara para realizar alguma ação, discorre o autor acima, coloca um pouco de saliva nos dedos e

Ilustração 3 - Foto do personagem Quico



passa-a nas orelhas. Ele adora que sua mãe lhe dê presentes e quando esta lhe pede um favor, lhe dá dinheiro e diz para que fique com o troco e compre um refresco ou um enorme pirulito.

Isso apenas reforça personagem como mimado

Fonte: <http://www.turmach.com/index.php?acao=pquico>

coloca em baila o riso psicanalítico, mais uma vez, pois além de ser mimado, ele tem lapsos de inteligência, é “tonto”, o que também provoca o riso, mas contra a tradição cultural cristã, ou seja, esse riso economiza o dispêndio psíquico necessário para se manter a tradição cristã de que não é correto rir de uma criança que apresenta dificuldades de raciocínio, visto que a criança, diz o senso comum, muitas vezes não controla o que diz e o que pensa, sendo considerada extremamente sincera em suas falas.

Retomando a descrição, esse personagem, continua Kaschner (2006), tem Chaves como o melhor amigo, e é motivo de gozação das crianças, não só por seus lapsos de inteligência, mas também por suas grandes bochechas, que lhe rendem alguns apelidos: “Bochecha de buldogue velho”; “Bochechas de mamão-macho”; “Tonto” e “Bochechudo”. Além disso, sua mãe ainda o chama de “Tesouro”, “Rei”, “Querubim” ou “Coração”.

Quico, segundo Franco, Joly & Thuler (2005), embora tenha muitos brinquedos, ainda não ganhou o que mais deseja: a bola quadrada, prometida pelo Professor Girafales, o qual considera que ainda será seu pai, já que namora sua mãe e, às vezes, é chamado de “Papi”.

Esse personagem se caracteriza com “[...] uma roupinha de marinheiro, típica de crianças. Por baixo do boné multicolorido, duas mechas de cabelo saltam à testa. Usa uma meia amarela sempre esticada até o joelho. Bochechas infladas e pés arqueados para dentro” (KASCHNER, 2006, p. 62). Veste-se assim em homenagem ao seu pai, Dom Frederico, comandante da Marinha, que morreu devorado por um tubarão.

A descrição da roupa de Quico ratifica, mais uma vez, a co-relação entre o programa e a *commedia dell'arte*, pois se exemplifica uma das características desta última: os personagens são construídos como tipos, arquétipos baseados na indumentária, sendo que ele representa, por tudo isso, o modelo de um garoto de classe média, filho único e órfão de pai, que, por essa razão, acaba tendo suas vontades atendidas e se transforma em mimado, considerando-se superior aos outros pelos bens materiais que possui, já que em termos de inteligência, tem a percepção de não ser bem dotado.

Além do mais, segue a narrativa, Quico é sempre socorrido por sua mãe, ao primeiro grito de “Mãeeeeeeee!””, quando está recebendo alguns cascudos de Seu Madruga. Então, conta Kaschner (2006), Dona Florinda chega, “dá um tapa em Seu Madruga e diz a seu filho que não se misture com ‘aquela gentalha!’” (p. 64). Depois, prossegue ele, Quico “dá uns pulinhos, agita os braços e diz: ‘Gentalha, gentalha!’ [...], dá um empurrão em Seu Madruga, produzindo um ruído com a boca: ‘Prrrrr!’” (p. 64).

Essa exposição reforça o uso de textualidade e teatralidade no programa, produzindo um humor patético, fundamentado em pancadas de todo o tipo, desferidas, muitas vezes, em Seu Madruga, por Dona Florinda, para defender seu filho. Além de corroborar a repetição, não só de falas e bordões, enumerados posteriormente, mas de situações, como as brigas desses dois personagens, o que, novamente, confere segurança ao telespectador, que já sabe o que acontecerá, o que será dito e que atitudes serão tomadas, podendo prever o desfecho dos episódios.

Reiniciando o relato, quando alguém aborrece Quico ou este recebe um beliscão de Seu Madruga, se dirige, como descreve Kaschner (2006), ao paredão da Vila, perto da porta de saída da mesma, cruza os braços, olha para trás e chora descontroladamente, até que sua mãe chegue para protegê-lo. Ele sabe que quando sua mãe lhe chama de Frederico, significa que terá problemas. É individualista, mas enxerga a necessidade da companhia de colegas para se divertir.

Ele foi interpretado por Carlos Villagrán⁴⁸ e tem como frases características, as seguintes, enumeradas pelo autor acima: “Ai, cale-se, cale-se, cale-se, você me deixa loooouco!”; “Não deu”; “Você não vai com a minha cara?”; “Sim, Mamãe! Gentalha, gentalha, prrr”; “Ah, diz que sim, não seja covarde, anda, siiiiiim?”; “Você quer? Não te dou”; “Quer? Compra!”; “Que será que ele quis dizer com isso?”; “Da parte de quem?”; “Com licencinha”; “Por isso eu digo que sim”; “Mamããããe!!!”; “Ai, que menino educadinho que eu sou!”; “Que coisa, não?”; “Esperem só até eu ganhar a minha bola quadrada”; “Se eu quisesse ouvir besteiras, me bastariam as que eu digo”; “Arrrrrrrrrrr” (chorando).

3.4 NHONHO: O AMIGO VERDADEIRO

Ilustração 4 - Foto do personagem Nhonho



Fonte: <http://www.turmach.com/index.php?acao=pnhonho>

Nhonho, discorre Kaschner (2006), tem como nome completo, Febrônio Barriga Gordorritúa, é filho do Sr. Barriga, que lhe dedica grande apreço, já que sua mãe vive viajando a trabalho. Mora em uma mansão perto da Vila e sempre se dirige até lá para brincar. Ele é

gordo, como seu pai, por isso, acaba sendo motivo de chacota de todos, recebendo vários

⁴⁸ Carlos Villagrán nasceu em 12 de janeiro de 1944, na periferia da Cidade do México. Antes de entrar para o elenco dos programas **Chaves** e **Chapolin**, Villagrán trabalhava em outro humorístico, interpretando o personagem Pirolo, nome do programa. O convite para **Chaves** surgiu em 1971, quando ele e Rubén Aguirre ensaiavam uma peça. O sucesso de Quico rendeu a gravação de um disco em 1976 e um convite para que Carlos Villagrán tivesse seu próprio programa. Isto ocorreu no final de 1978 e início de 1979, e provocou a saída do ator dos programas **Chaves** e **Chapolin**. Villagrán continua a se beneficiar do sucesso de Quico, já que interpreta este personagem nas apresentações de seu circo (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

apelidos: “Baleia Assassina”; “Pança de Boi”; “Barriga imensa”; “Bola com pernas”; “Baleia cor-de-rosa”; “Almôndega com patas”. Isto o magoa, às vezes.

Ele, de acordo com Franco, Joly & Thuler (2005), é a criança mais aplicada na escola, embora, em parte, isso não se traduza em aprendizagem, pois, assim como seus colegas, apresenta lapsos de inteligência durante as aulas do Professor Girafales.

Esse garoto, conforme os mesmos autores, se utiliza do fato de ser filho do dono da Vila para escapar das gozações dos seus colegas, sobretudo, Quico e Chaves. Ele possui, para Kaschner (2006), uma “quedinha” pela Popís, sobrinha de Dona Florinda. É um sujeito fiel e pródigo, a não ser que se refira à comida, quando demonstra sua falta de generosidade, já que não divide seu lanche com ninguém. Por isso, Chaves tem muita inveja dele.

Com esse personagem aparece, mais uma vez, a importância da comida para o cômico, assim como ocorre com Chaves, pois em ambos a alimentação é um elemento relevante. No caso de Nhonho, porque ele representa a opulência; no caso de Chaves, por significar a ausência, a miséria.

O nome original de Nhonho é “*ñoño*”, que, conforme o dicionário *Michaelis*, significa, explana Kaschner (2006), “tonto, bobo, panaca”, mas, para o mesmo autor, essa tradução seria indevida, o que o leva a concluir que o nome caberia melhor a Quico e que talvez, com esse nome, Bolaños pretendesse referir-se ao sentido mais suave, presente no dicionário da Real Academia Espanhola: “*Dicese de la persona sumamente apocada o delicada, quejumbrosa y asustadiza. [...] Referido a uma persona que es insegura, tímida, apocada o de escaso ingenio.*”⁴⁹ (apud KASCHNER, 2006, p. 80).

Essas características encontram ressonância no personagem, até mesmo por ele ser gordo, pode-se sugerir que seja tímido e acanhado, aspecto que sua caracterização, conforme o autor acima, apenas ratifica: vestido com macaquinhos de cores chamativas, com babador por baixo, grandes dentes postiços e enormes costeletas.

Tal descrição só reafirma a co-relação já divisada entre o programa **Chaves** e a *commedia dell’arte*, pois demonstra que, assim como os demais, esse personagem é arquétipo do garoto rico, mas inferiorizado por sua estrutura física (gordo). Um tipo social fundado na indumentária, tanto no que concerne à roupa quanto ao aspecto físico.

Além disso, com Nhonho reaparece o riso de superioridade de Hobbes, porque o riso aparece, na maioria das vezes, quando ele está sendo ridicularizado por seu excesso de peso, representativo disso são seus apelidos mordazes, os quais se apresentam como ofensas,

⁴⁹ “Diz-se da pessoa sumamente acanhada ou delicada, lamurienta e assustadiza. [...] Referido a uma pessoa que é insegura, tímida, acanhada ou quase ingênua” (Tradução da autora desta dissertação).

característica comum, como mostra Bakhtin (2002), no riso popular, em que, juntamente com os elogios, atuam como as duas faces de uma mesma moeda, promovendo uma nova leitura de mundo baseada na metamorfose, nos inversos. Diz-se, então, que esses dois elementos buscam

[...] apreender o próprio instante da mudança, a própria passagem do antigo ao novo, da morte ao nascimento. Essa imagem coroa e destrona ao mesmo tempo. Durante a evolução da sociedade de classes, essa concepção do mundo só podia expressar-se na cultura não-oficial, pois ela não tinha direito de cidadania na cultura das classes dominantes, onde os louvores e as injúrias estavam nitidamente delimitados e imóveis, na medida em que o princípio da hierarquia imutável, onde o superior e o inferior não se misturam jamais, estava na base da cultura oficial (BAKHTIN, 2002, p. 143).

Essa passagem mostra a importância das injúrias para o cômico que, revela o mesmo autor, geralmente recaem sobre o baixo material e corporal, ou seja, elas se prendem ao corpo, como ocorre no caso do Nhonho que é ridicularizado por seu excesso de peso. E, ao mesmo tempo, as ofensas visam mostrar uma imagem grotesca do corpo, tal qual acontece com esse personagem que sempre está associado à opulência de comida e aos conseqüentes ganhos de peso e “corridas desesperadas” ao banheiro (baixo corporal).

Toda essa argumentação comprova a relevância de Nhonho para o programa, até porque além dos aspectos já colocados, as relações desenvolvidas entre ele e as demais crianças são representativas da convivência entre classes sociais diferentes, baseada na desigualdade, pois mesmo que ele seja amigo dessas crianças e demonstre que a amizade supera essas disparidades, Nhonho se aproveita do fato de ser filho do dono da Vila para se livrar das injúrias.

O garoto Nhonho foi interpretado por Edgar Vívar⁵⁰, assim como o Sr. Barriga, seu pai, e apresenta as seguintes frases características: “Olha ele, hein, olha ele, hein!”; “Professor, dá licença de ir ao banheiro?”; “Papaaaaai...”; “É assim, é? É assim, é?” (KASCHNER, 2006).

Tais frases, juntamente com a caracterização de Nhonho, mostram, mais uma vez, o elemento da repetição, já que além do personagem ser construído como um arquétipo, as situações, das quais toma parte, acabam se repetindo continuamente, conferindo alto grau de

⁵⁰ Edgar Vívar nasceu no México, em 28 de dezembro de 1951. Formou-se em medicina no ano de 1970, exercendo a profissão por apenas dois anos. Vívar fez alguns comerciais de televisão e um deles chamou a atenção de Bolaños, que o convidou para fazer parte dos seriados **Chaves** e **Chapolin**. Ele participou de todas as gravações do programa Chaves, até 1995 e, paralelamente, participou de peças teatrais, além de filmes. Com o fim dos seriados, Vívar dedicou-se a seu circo, onde continua interpretando tanto o Sr. Barriga quanto seu filho, Nhonho (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

previsibilidade ao programa e seu elenco, bem como maior segurança a quem assiste essa atração televisiva.

3.5 SEU MADRUGA: DIGA NÃO AO TRABALHO E SIM À VIDA FÁCIL

Ilustração 5 - Foto do personagem Seu Madruga



Seu Madruga, traçam Franco, Joly & Thuler (2005), é um homem de meia idade, viúvo, que vive com sua filha Chiquinha. Já fez de tudo na vida, mas está desempregado há muito tempo e, por isso, deve catorze meses de aluguel ao Sr. Barriga, que ameaça expulsá-lo da Vila, caso não pague, fato que jamais ocorreu,

Fonte: <http://www.turmach.com/index.php?acao=pseumadruga>

o que o leva a sempre fugir do dono da Vila. Embora seja ameaçado, sua preguiça faz com que se recuse a trabalhar, mesmo que surjam oportunidades. Às vezes, contudo, ele aparece trabalhando, como no caso do episódio em que se torna sapateiro ou quando resolve vender balões em função do feriado da independência, mas isto sempre surpreende a todos da Vila, que não estão acostumados a vê-lo trabalhar.

Ele não conseguiu concluir os estudos, porque, relata Kaschner (2006), teve de trabalhar desde cedo e, embora declare que lhe faltam chances de trabalho, Seu Madruga se recusa a fazê-lo, alegando que de tanto trabalhar acabou cansando e que “não existe trabalho ruim; o ruim é ter que trabalhar”. Mas, mesmo assim, esclarecem Franco, Joly & Thuler (2005), ele foi um grande boxeador.

Essa co-relação entre Seu Madruga e o trabalho o aproxima, assim como ocorre com Chaves, do herói picaresco, pois em ambos a atividade salarial, como se verá, não é considerada um meio de ascensão social, aspecto possível apenas através da astúcia e das “trambicagens”, daí Kaschner (2006) explicitar essa classificação, até mesmo porque ele é ainda malandro e preguiçoso, tal qual um Macunaíma, só que mexicano.

Promove-se, assim, uma paródia do trabalho, já que proclama o ócio como princípio, dizendo: “Não trabalho para dar oportunidades para os mais jovens. E tenho essa atitude desde meus 15 anos”.

Em função dessa vida baseada na malandragem, Seu Madruga já teve várias profissões, enumeradas por Franco, Joly & Thuler (2005): carpinteiro, toureiro, barbeiro, mecânico, vendedor de balões, entregador (de lenha!), especialista em compra e venda de artigos para o lar (“homem do saco”), sapateiro, leiteiro, vendedor de artigos festivos, empresário artístico, treinador de boxe e de futebol americano, vendedor de churros, mestre de obras, fotógrafo, pedreiro, jogador de boliche e pintor.

Essa argumentação nos ajuda a perceber a grande ressonância que esse personagem tem no Brasil, sendo o representante do malandro, do “jeitinho” brasileiro, assim como já falavam Franco, Joly & Thuler (2005), pois em ambos os casos tenta-se unir, relacionar, como explica DaMatta (1986), acerca do “jeitinho” e da malandragem brasileiros, o impessoal (pagamento de aluguel, por exemplo) com um problema pessoal (falta de dinheiro), buscando resolver essa questão de forma pacífica.

O malandro seria, continua o mesmo autor, o profissional do “jeitinho”, aquele que sabe sobreviver nas situações mais difíceis por meio da articulação entre seu talento pessoal e as regras que engendram “expedientes” e “histórias”, modos de tirar proveito de certas situações, de proceder socialmente, tipicamente brasileiros, porquanto o malandro seja considerado um personagem nacional, que responde a um

[...] sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres. Num mundo tão profundamente dividido, a malandragem e o “jeitinho” promovem uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta (DAMATTA, 1986, p. 105).

Ou seja, a malandragem é uma forma de ser em um mundo profundamente hierarquizado, como ocorre no caso brasileiro ou como é perceptível na Vila, onde cada um tem seu lugar e sua função, cabendo a Seu Madruga ser aquele que não trabalha e mesmo assim cria uma filha, já que os outros personagens correspondem a outros tipos ou arquétipos.

Assim, pode dizer que Seu Madruga é a figura do malandro fracassado, pois não consegue levar uma “boa vida” sem trabalhar, apenas vive em uma casa da Vila por piedade do Sr. Barriga; apanha, muitas vezes, de Dona Florinda, por esta considerá-lo como responsável pelo choro do filho.

Nesse momento, então, recebe uma bofetada, antes mesmo de poder se defender da acusação, ao que Dona Florinda sugere que da próxima vez “vá se meter com a sua vozinha”. Logo em seguida, Quico o chama de “gentalha” e ele perde o controle, joga o chapéu no chão e o pisa, com muita raiva. Chaves pergunta, pois, algo engraçado sobre sua “vozinha”, recebe um cascudo e esconde-se no barril. Seu Madruga satiriza sua dor, imitando seu choro.

Essa narração retrata, mais uma vez, o uso da textualidade e da teatralidade, porque faz um humor patético, com pancadas (tapas) de todos os tipos.

Além disso, a característica de fracasso desse personagem fica ainda mais evidente por ele receber constantes “cantadas” de Dona Clotilde, senhora que as crianças pensam ser uma bruxa e que possui um grande mau humor e, por sua própria caracterização: “Vestido em roupas surradas, é adepto da básica combinação tênis, calça *jeans* surrada, camisa preta e um [...] chapéu [...]. Tem uma tatuagem no braço [...]” (KASCHNER, 2006, p. 66).

Afora, é claro, os apelidos que recebe, não só em função de sua imagem de fracasso, mas também por causa de seu aspecto físico: ser muito magro. Esses nomes foram discriminados pelo mesmo autor: “Chimpanzé reumático”, “O corpo de tripa escorrida”, “Vassoura”, “Cano de espingarda”, “Farrapo de gente”, “Traste inútil”, “Minhoca amassada”, “Velho”, “Fraco”, “Acabado”, “Anêmico”, “Gentalha”, “Chimpanzé amestrado”, “Lombriga anêmica”, “Lombriga esticada”, “Frangalho humano”, “Projeto de homem”, “Espantalho”, “Morto de fome”, “Tripa escorrida”, “Pacote de osso seco”, “Minhoca”, “Animal”, “Corpo de bicho doente”, “Cara de burro cansado”. Isso corrobora o sarcasmo, e a influência de Mario Moreno, o Cantinflas, mestre da “comédia pastelão”.

O riso ligado ao fracasso retoma a idéia de escárnio da condição humana, o que nos faz lembrar o humor negro, o qual é limitado pela idiotia, pela crítica descrente e pela trivialidade, além de resultar da perspectiva psicanalítica do riso, enquanto meio de economia de um dispêndio psíquico necessário para manter uma inibição, que no caso seria o fracasso. Então se começa a rir da tragédia alheia, tal qual o riso trágico, na contramão do sentimento de compaixão e piedade que um ser como Seu Madruga poderia despertar.

Esse personagem foi interpretado por Ramón Valdez⁵¹, que empresta seu nome ao mesmo, cujo nome original é “*Don Ramón*”, e tem como bordões: “Mas tinha que ser o

⁵¹ Este ator nasceu em 1923, no México, e iniciou sua carreira no começo dos anos 1940, sendo conhecido no cinema e na televisão mexicana. Em 1970, foi convidado para integrar o elenco dos programas **Chaves** e **Chapolin**, mas sua estréia ao lado desse elenco ocorreu no quadro *Los supergenios de la mesa cuadrada*. Permaneceu nos programas de Bolaños até 1979, quando saiu para acompanhar Carlos Villagrán, em seu programa solo. Como o programa de Villagrán não logrou êxito, Valdez retornou ao humorístico Chaves em 1981, mas se retirou dois anos mais tarde para trabalhar em seu circo. E, em 1988, morreu de parada cardíaca em decorrência de um câncer no pulmão, aos 64 anos (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

Chaves mesmo!”, “Só não te dou outra porque...”, “Que que foi, que que foi, que que há?”, entre outros (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

Essas frases e a característica de Seu Madruga, para além do já comentado, nos remetem à repetição e à *commedia dell'arte*, pois esses elementos colocam-se como constantes ao personagem, conferindo certa previsibilidade a ele e a suas atitudes, demonstrando que ele se constrói como um arquétipo, um tipo baseado em sua indumentária que, nesse tocante, alude-se ao malandro fracassado, e brinca com o machismo, visto ele ter pavor de Dona Florinda, por apanhar dela regularmente.

3.6 DONA FLORINDA: A MÃE ZELOSA E A MULHER APAIXONADA

Ilustração 6 - Foto do personagem Dona Florinda

Dona Florinda, cujo nome completo é Florinda Corcuera Vidialpango Viúva de Matalascayano, é viúva de um comandante da Marinha e mãe de Quico. Mulher madura, que se dedica ao filho e à casa. Possui a melhor condição financeira da Vila, já que recebe pensão



Fonte: <http://www.turmach.com/index.php?acao=pdfiorinda>

do falecido marido e isso a faz se considerar melhor que os outros. Reclama de tudo e tem um mau humor crônico, o que lhe garante a antipatia das crianças e vários apelidos: “Velha Carrancuda”, “Velha Carcomida”, “Saracura com calos”, “Coroca”, “Reumática”, “Briguenta” (KASCHNER, 2006).

Esses apelidos são um tanto mordazes, assim como os dos outros personagens já comentados, o que revela sarcasmo no programa.

Ela, continuando a narração, vive, contam Franco, Joly & Thuler (2005), um romance platônico com o Professor Girafales, o qual sempre lhe dá um “humilde” buquê de rosas, sendo, em seguida, convidado para tomar uma xícara de café. Esse amor é platônico, pois nunca se viu um beijo entre os personagens, e quando este está perto de ocorrer, algo os interrompe.

Além disso, ela, segundo Kaschner (2006), faz de tudo para proteger seu filho: esbofeteia Seu Madruga, por pensar que tudo que acontece de ruim com Quico é culpa dele; trabalha para manter a casa em ordem. Mas se esquece de si, anda pela Vila de bobes no cabelo, veste avental e calça tamancos.

As características descritas até aqui são as principais razões do riso em Dona Florinda, ou seja, seu mau humor, seu romance platônico e as brigas com Seu Madruga. No primeiro caso, o riso ocorre por ela se considerar superior aos demais, já que possui uma condição financeira melhor, mas não percebe que está na mesma situação. Enfim, o riso se dá por uma falsa idéia de superioridade que acaba sendo ridicularizada, assim como pensava Hobbes acerca dos vícios que deveriam sê-lo: o orgulho, a vanglória e a hipocrisia. Com isso, Dona Florinda torna-se o elemento que leva ao ridículo tais vícios, já que se coloca como sua representante.

No segundo caso, o romance platônico, há o riso justamente por ser um amor que não se concretiza entre duas pessoas maduras, que, via de regra, não teriam empecilhos para viver esse relacionamento. Mas vivem suspirando quando se vêem, como se fossem adolescentes e nem cogitam se casar, até porque o Professor Girafales é um assalariado que não teria condições de sustentar uma família.

E, no que tange às brigas com Seu Madruga, isso reforça o uso de textualidade e teatralidade por meio dos tapas e pancadas desferidos por tal senhora no pai de Chiquinha, fazendo um humor, na maioria das vezes, patético.

Prosseguindo na descrição do personagem, percebe-se que por ter uma condição financeira melhor e considerar-se superior aos demais, ela trata seus vizinhos como “gentalha”, mantendo, conforme Kaschner (2006), uma pose de grã-fina e falando a todos que ainda vai mudar da Vila. É abrutalhada, ríspida e até grosseira, características ratificadas pelos seus bordões: “Outra vez o senhor, hein, Seu Madruga?!”, “Era só o que me faltava!”, “E da próxima vez, vai dar pancadas na sua avó!”, “Cale a boca!”, “Vamos, tesouro! Não se misture com essa gentalha!”. Além de “Que milagre, o senhor por aqui!”.

Esses bordões, juntamente com sua caracterização, reforçam mais uma vez a ligação entre *commedia dell'arte* e o programa, pois mostram que Dona Florinda é um tipo baseado em sua indumentária, além de ser um arquétipo da mulher madura de classe média, que perdeu sua condição de “rica”, mas não aceita tal mudança. Ela se acha melhor que os outros, por idéia equivocada de nobreza vitalícia, provocando, na verdade, a ridicularização dessa perspectiva, já que esta se coloca como uma falsa superioridade, fundamentada nos vícios já relatados.

Mas Dona Florinda, apesar de tudo isso, ainda de acordo com Kaschner (2006), gosta do Seu Madruga, tanto que não aceitou a atitude do Sr. Barriga quando ele decidiu despejar o pai de Chiquinha por falta de pagamento, ação que logo foi revertida.

Esse personagem foi interpretado por Florinda Meza⁵², que empresta seu nome a ele, visto se chamar “*Doña Florinda*”.

3.7 PROFESSOR GIRAFALES: O INTELECTUAL BONACHÃO

Ilustração 7 - Foto do personagem Professor Girafales



O Professor Girafales tem como nome completo, de acordo com Franco, Joly & Thuler (2005), Inocencio Jirafales. Ele é o professor da escolinha onde todo elenco infantil do humorístico estuda. É apaixonado por Dona Florinda, normalmente lhe dá um buquê de rosas e em troca é

Fonte: <http://www.turmach.com/index.php?acao=pgirafales>

convidado para tomar uma xícara de café. Contudo, em nenhum episódio consegue beijar sua amada.

Na escola, ainda com base na mesma fonte, Girafales é um professor “paciente” (às vezes, porque as crianças conseguem tirá-lo do sério), tenta transmitir algum tipo de conhecimento aos seus alunos, mas é motivo de chacota desses, ou por sua altura e/ou pelo eterno romance, que não se concretiza, com Dona Florinda.

Por isso, recebe vários apelidos, enumerados por Kaschner (2006), da seguinte forma: “Professor lingüiça”, “Quilômetro parado”, “Cara de bacalhau reumático”, “Corpo de poste telegráfico”, “Professorzinho aposentado”, “Tobogã de salto alto”, “Girafa de salto alto”, “Girafão comprido”, “Semelhante coisona”, “Mangueira de bombeiro”, “Cano de encanamento”, “Trilho de trem em pé”, “Espigão”, “Sabugo de milho”. E ainda, complementam Franco, Joly & Thuler (2005): “Trem parado”, “Tobogã de Saltillo”, “Laço de rodeio”, “Tubo de encanamento”, “Pau-de-sebo”, “Vara com pés”, “Intestino desenrolado”,

⁵² Esta atriz nasceu no México em 8 de fevereiro de 1948, tendo participado de muitas novelas de sucesso, além de escrever e dirigir algumas. É casada com Roberto Gómez Bolaños e já viveu um romance com Carlos Villagrán, durante as gravações dos programas **Chaves** e **Chapolin** (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

“Poste de telefone”, “Espaguete cru”, “Sinal vermelho”, “Coluna da independência”, entre outros. Tal aspecto reforça, novamente, a presença do sarcasmo e a influência de Mario Moreno, o Cantinflas, mestre da “comédia pastelão”.

Ele é, para Kaschner (2006), bastante culto e educado, mas um tanto durão e prepotente, característica esta que fica clara em frases como: “Somente uma vez me enganei: quando pensei estar enganado”. Adora o ofício de ensinar, se mantendo na posição de quem detém a verdade e a justiça, porém as crianças sempre o fazem perder a calma e distribuir castigos, já que o ridicularizam a todo momento e isso é terrível a esse professor, extremamente vaidoso de suas capacidades intelectuais.

A sua vaidade como professor e o romance não concretizado com Dona Florinda são os dois grandes motivos do riso que provoca, além de sua aparência física: ser muito alto. Isso ocorre porque sua arrogância e prepotência são, de certa forma, falsas, já que não lhe garante ter uma condição social melhor que os outros, apesar de não viver na Vila.

Dessa forma, o riso ocorre mais uma vez, baseado na teoria hobbesiana de que vícios como o orgulho, a vanglória e a hipocrisia devem ser ridicularizados, fato que se dá tanto com o Professor Girafales quanto com sua amada, a qual nunca conseguiu beijar e, muito menos, ter um relacionamento concreto, até porque, como comentado, ele não tem condições financeiras de manter uma família.

Ao mesmo tempo, prossegue a descrição desse personagem, as crianças, ainda em Kaschner (2006), duvidam de sua sanidade mental, por ele ser apaixonado por Dona Florinda e fazer declarações de amor, muitas vezes, atrapalhadas. Girafales, além de representar o intelectual, é a imagem do “ser adulto”: sério, impondo limites e sem participação nas brincadeiras das crianças.

Assim, pode-se dizer que ele é o arquétipo do intelectual, ridicularizado por se considerar “dono da verdade”, melhor que outros por deter algum conhecimento, completamente cego por sua vaidade e incapaz de angariar algum admirador, como se percebe no final de um episódio, quando ele diz que enquanto as crianças tiverem um livro nas mãos serão gente de bem... Enfim, serão pessoas como ele e elas jogam, então, os livros no chão, deixando claro que não desejam ser parecidas com ele.

Esse personagem foi interpretado por Rubén Aguirre⁵³, possui, descrevem Franco, Joly & Thuler (2005), os seguintes bordões: “Nada de exaltações, nada de exaltações!”, “Ta, ta, ta,

⁵³ Ele nasceu no dia 15 de junho de 1934 e trabalhou como locutor de rádio e televisão desde os 19 anos. Formou-se em técnico agrícola e exerceu inúmeras profissões, antes de ser ator. Rubén Aguirre participou de todas as gravações do programa **Chaves** e depois percorreu o mundo com seu circo, além de trabalhar com locução. É casado, tem cinco filhos e nove netos (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

tááá, ta!”, “Qual é a causa, motivo, razão ou circunstância?”, “Vim lhe trazer esse humilde presente!”, “Depois da senhora!”, entre outros, e se caracteriza “com ternos em tons sóbrios” e “na cabeça, uma elegante cartola” (KASCHNER, 2006, p. 75). Além de sempre fumar um charuto, até mesmo na presença das crianças e ter como nome original: “*Professor Jirafales*”.

Esses últimos relatos reiteram a aproximação entre *commedia dell’arte* e o programa, pois o Professor Girafales é mais um personagem arquétipo, caracterizado pela sua indumentária, além de, majoritariamente, se repetirem as mesmas falas (bordões) e atitudes, como ocorre com os demais personagens, o que apenas ratifica a perspectiva de Rocco (2003) e a relação já apontada, pois tanto no verbal televisivo quanto na *commedia dell’arte* e/ou no humorístico em voga, as tramas, como foi visto pela descrição de alguns personagens e como será corroborado posteriormente, são singelas, repetitivas, infantis e captáveis a qualquer um, até porque é uma linguagem rigidamente escrita para parecer oral.

3.8 DONA CLOTILDE: A BRUXA E SEU DESEJO DE CASAR

Ilustração 8 - Foto do personagem Dona Clotilde

Dona Clotilde é o personagem de maior idade do seriado. Mora na casa 71, tem, conforme Kaschner (2006), um comportamento um tanto excêntrico, além de ser desprovida de beleza, o que ocasionou na obtenção do apelido “Bruxa do 71”, ou então, menos freqüente, “Velha invocadora do demônio”, dados pelas crianças, que a temem, por considerarem que ela faz bruxarias, o que as levam a ficar apavoradas com a idéia de Dona Clotilde entrar em sua casa.



Fonte: <http://www.turmach.com/index.php?acao=fotosvarchav>

Esta senhora, explicam Franco, Joly & Thuler (2005), insiste em ser chamada de “senhorita” por nunca ter se casado, é apaixonada por Seu Madruga e o presenteia com comidas, já que pensa ser uma boa cozinheira e, assim, almeja alcançar seu grande sonho: se casar. Esta realidade é exemplificada no *Diário do Chaves* (2006), no qual o próprio descreve a seguinte conversa:

[...] Depois, a própria Pópis me lembrou que Dona Clotilde está apaixonada por Seu Madruga, e disse que só uma bruxa seria capaz disso. Além disso, a Bruxa do 71 vive dando bolos de presente para o Seu Madruga, e a Chiquinha acha que, no mínimo, ela coloca na massa uma dessas coisas que fazem as pessoas ficarem idiotas. Mas eu acho que para ficar idiota Seu Madruga não precisa comer nada não (apud BOLAÑOS, 2006, p. 46).

Essa passagem nos remete não só a Dona Clotilde e sua “paixão” por Seu Madruga, mas também a este e às ofensas que ele recebe, considerado um idiota por Chaves e incapaz de ser amado por alguém, como Pópis deixa claro. Tais aspectos levam ao riso e não à compaixão, como se poderia supor, pois rir, nesse caso, está associado à tragédia, o que Alberti (2002) denomina como riso trágico. Além de se remeter a um riso de escárnio, de ridicularização do outro ou de um sentimento de superioridade, tal qual pensava Hobbes.

Afora isso, a paixão de Dona Clotilde é motivo de riso tanto por seu aspecto físico: “Sempre de vestido azul, [...] quando não aparece de cabelo preso, usa uma espécie de chapéu que torna sua figura ainda mais excêntrica” (KASCHNER, 2006, p. 72), quanto pelo fato de não ser correspondida ou ainda pelo objeto de seu desejo ser o personagem visto como a imagem do fracasso.

Assim, Dona Clotilde é o arquétipo de uma senhora que não conseguiu construir uma família e tenta a todo custo ainda realizar esse sonho, tanto que após o afastamento de Seu Madruga da Vila, Dona Clotilde, esclarecem Franco, Joly & Thuler (2005), passa a lançar suas “cantadas” ao carteiro, Jaiminho, mas elas não surtem efeito e, dessa forma, a senhorita do 71 continua sem alcançar seu objetivo.

Ou seja, ela é ridicularizada, primeiro por querer se casar com o personagem que é o modelo do fracasso, Seu Madruga, depois, quando se percebe que isso não envolvia uma paixão verdadeira, mas correspondia a um desejo de se casar, independente do homem que o realizaria. Havia, apenas, o objetivo de não ficar só, um medo da solidão, concerne com a vida que ela possuía, já com certa idade, morando sozinha e sem ser amada por ninguém. Exemplo disso era a atitude das crianças em relação a ela: a chamavam de bruxa, por a considerarem como tal, o que a deixava mal-humorada e ranzinza.

Tudo isso apenas ratifica, mais uma vez, a relação existente entre o programa e a *commedia dell'arte*, pois esse personagem apresenta-se como arquétipo baseado em sua indumentária, e reitera a perspectiva de Rocco (2003) acerca da repetição, já que Dona Clotilde realiza, na maioria das vezes, as mesmas atitudes, falas, como se verá, e caracterização.

Além disso, com essa “senhorita” o sarcasmo é muito evidente, não só pelos apelidos que recebe, mas pelo seu desejo de casar, sempre ridicularizado em razão do homem que escolhe para realizá-lo.

Dona Clotilde foi interpretada pela atriz espanhola Angelines Fernández Abad⁵⁴, que foi uma grande atriz de cinema e participou das gravações do programa até seu penúltimo ano, 1994, quando faleceu, em função de um câncer no pulmão (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

A “Bruxa do 71”, ademais, apresenta alguns bordões, enumerados pelo mesmo autor: “Que foi que disse?”, “É melhor não dizer mais nada!”, “A quem você está chamando de bruxa?”, “Me chame outra vez de bruxa!”, “Quem é bruxa?”, “Fique sabendo que eu não sou nenhuma bruxa!”, “Satanás! Venha cá, Satanás!” (chamando o cachorro), “Não sou senhora, sou senhorita!”, “Com li-cen-ça”. Seu nome original: “*Doña Clotilde*”.

Ilustração 9 - Foto do personagem Sr. Barriga

3.9 SENHOR BARRIGA: O PROPRIETÁRIO DA VILA

O Senhor Barriga tem como nome completo Zenon Barriga y Pesado. Ele começou o seriado, explica Kaschner (2006), como um simples cobrador de aluguel, mas com o desenvolvimento dos



Fonte: <http://www.turmach.com/index.php?acao=pbarriga>

personagens, acabou se tornando o dono da Vila. Cobra pessoalmente os aluguéis, para economizar cobradores. Mas sofre para receber, sobretudo, do Seu Madruga, que lhe deve aluguel há catorze meses e mesmo assim não é expulso de sua casa.

Ele é recebido na Vila sempre a “pancadas” por Chaves, que faz isso “sem querer querendo” e sempre ameaça despejar o Seu Madruga pela falta de pagamento, porém sempre acaba perdendo a dívida, por ficar com peso na consciência, já que sabe que ele não tem pra onde ir.

⁵⁴ Nasceu em Madri, em 9 de julho de 1922, sendo parte do início do cinema mexicano. Nos anos 1940, foi considerada uma das mais belas atrizes latinas. Chegou ao México em 1947, momento em que foi convidada a participar de uma série de filmes com famosos humoristas mexicanos. Em 1971, foi convidada, por Roberto Gómez Bolaños, a interpretar Dona Clotilde, além de outros personagens em suas diferentes séries (FRANCO, JOLY & THULER, 2005).

Por isso, para Kaschner (2006), apesar do Sr. Barriga querer parecer durão, ele é um bonachão, amigo, risonho, simpático e prestativo, mesmo que se enraiveça com as “pancadas” que recebe de Chaves.

Essa argumentação revela que esse personagem ridiculariza a idéia que se tem do capitalista, do dono da propriedade privada, sempre disposto a aumentar seus lucros, pois, nesse caso, Sr. Barriga não expulsa de uma de suas casas um inquilino inadimplente por, como já se disse, saber que ele não terá onde morar.

Tal demonstração de compaixão provoca risada por não condizer com a noção que se tem de um cobrador, por satirizar esse tipo de ser humano, ou seja, coloca sentimentos em quem, via de regra e consenso geral, se pensa não tê-los ou, pelo menos, se pressupõe, ainda mais se considerarmos o período em que o programa foi realizado, década de 1970, momento de crise do capitalismo.

Afora isso, Sr. Barriga é motivo de piada de seus inquilinos, em razão de sua aparência física: está acima do peso, o que lhe confere alguns apelidos: “Botijão com patas”, “Velho pançudo”, “Velho gordo”, “Bola de praia”, “Almôndega”, “Disco voador”, “Barril destampado”, “Presunto com patas”, retomando, mais uma vez, o sarcasmo e a influência de Mario Moreno, o Cantinflas, mestre da “comédia pastelão”.

Aqui, mais uma vez, aparece a importância da comida para o cômico, assim como ocorre com Nhonho, demonstrando a opulência, ou como em Chaves, só que nesse caso há o inverso, já que esse garoto representa a miséria. Assim, reaparece a noção dos contrários apresentada por Bakhtin (2002), tão presente no riso popular.

Representativa de toda essa operação descritiva é a caracterização do personagem: “Careca e usando bigode, Senhor Barriga, com seus óculos de aro preto, está sempre de paletó e gravata. Carrega uma maleta preta, na qual recebe o dinheiro dos aluguéis” (KASCHNER, 2006, p. 77), pois demonstra tanto sua relação com a alimentação, quanto com o fato de ser proprietário da Vila e de outros imóveis, como o restaurante de Dona Florinda, que só aparece com o fim da fase clássica do programa.

Tudo isso somente confirma, mais uma vez como aconteceu com todos os outros personagens, a relação entre o programa e a *commedia dell'arte*, pois o Sr. Barriga é o arquétipo de um capitalista, dono de propriedades, levado ao ridículo, além de ser um tipo alicerçado por sua indumentária.

Ademais, as “pancadas” que recebe de Chaves reforçam o uso da textualidade e da teatralidade, realizando um humor patético, em função mesmo de sempre ser recebido dessa forma e, em decorrência, normalmente acabar desmaiando.

Esse personagem foi interpretado por Edgar Vivar, bem como Nhonho, seu filho. Tem como nome original “*Señor Barriga*” e apresenta uma série de bordões, enumerados pelo autor supracitado: “Tinha que ser o Chaves mesmo!”, “Você me deve 14 meses de aluguel”, “Pague o aluguel!!!”, “Basta!”.

Os bordões, juntamente com a caracterização, são marcas da repetição, enquanto maneira de conferir previsibilidade ao episódio e maior segurança a quem assiste, porquanto já se sabe como as pessoas vão agir e o que vão falar, sendo possível ter clareza de que maneira a história irá terminar, assim como esclarecia Ramos (1995), através das perspectivas de Umberto Eco e Michel Maffesoli ou como Rocco (2003) pensava acerca do verbal televisivo.

3.10 A VILA E A ESCOLA DE BOLAÑOS: ANÁLISE DOS EPISÓDIOS

Chegamos, então, à análise dos episódios selecionados de **Chaves**, mas antes de iniciá-la, falemos de uma questão bastante comentada até aqui, mas ainda não vista de forma mais pormenorizada: o romance picaresco e seu herói.

Para discorrermos acerca desse ponto utilizaremos a obra *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira (1994)*, de Mario M. González.

O romance picaresco clássico data dos séculos XVI e XVII e estabelece grande relação entre ficção e história, por isso é importante conhecer o contexto em que esse gênero literário surgiu. Assim sendo, a picaresca abrange, no mínimo, os reinados de Carlos I da Espanha, Felipe II, Felipe III e Felipe IV, o que coincide com o apogeu das artes e letras espanholas e, ao mesmo tempo, com o início da decadência da nação. Isso porque se instituiu um modelo social e político de centralização do poder na forma da monarquia absoluta e unificação ideológica dos peninsulares, o que provocou a exclusão dos judeus. Nesse contexto ainda é possível encontrar a Inquisição que, por meio da repressão, uniformizou ideologicamente os diversos reinos espanhóis.

Durante todo esse período o romance picaresco sofreu alterações, decorrentes das mudanças na história espanhola, tanto que em *Lazarillo de Tormes* ainda era tolerável, segundo González (1994), irreverências aos dogmas e sátiras aos clérigos, o que já não acontece em *Guzmán de Alfarache*, em que o protagonista “precisa mascarar sua história de

malandragem mediante uma espessa cortina de aparentes sermões, que, ingenuamente ou não, foram muitas vezes lidos como paradigma da teologia contra-reformista” (GONZÁLEZ, 1994, p. 26).

O pícaro que a literatura espanhola construiu acabou sendo resultado de todas as mudanças históricas do período, o que o faz produto da ausência forçada da burguesia e eco do projeto nacional monárquico. Assim, o pícaro torna-se, para Mario González (1994), a paródia do conquistador e o desvio do burguês. Ou seja, a conduta do pícaro é uma realização paralela da ideologia burguesa.

Embora o romance picaresco apresente as características descritas acima, é de difícil definição por diversas razões enumeradas por Mario González (1994), entre elas estão: a enorme quantidade de obras que os críticos literários consideram como picarescas, as diferenças relevantes que existem entre as obras que são classificadas como clássicas⁵⁵ e a grande diversidade de critérios em relação aos elementos que devem ser considerados para o estabelecimento de um conceito válido de “romance picaresco”.

Apesar de todas as dificuldades acerca da conceituação, algumas definições merecem ser postas, pois vão ao encontro do que se pensa ser possível encontrar na personagem central do programa **Chaves**. Entre elas está a delimitação realizada por Fonger De Haan (1903), para este autor o romance picaresco é “[...] *the autobiography of a person, real or imaginary, who strives by fair means and by foul to make a living, and in relating his experience in various classes of society, points out the evils which came under his observation*”⁵⁶ (apud GONZÁLEZ, 1994, p. 208).

Já para Marcel Bataillon, o romance picaresco possui duplo aspecto: “confissão humorística de um pícaro e de sátira de diversas condições sociais” (apud GONZÁLEZ, 1994, p. 211). É possível ainda citar o estudo realizado por Samuel Gili y Gaya (1953), onde são enumeradas as características comuns aos romances picarescos, são elas:

[...] a narração autobiográfica de uma vida vulgar, sem direcionamento definido, cuja preocupação é sobreviver de qualquer maneira no meio de um mundo pouco estimável. Não há um plano rigoroso: a unidade está dada pela presença constante do protagonista. Este não chega a ser, nas obras iniciais, um delinqüente profissional. Vale-se de enganos e trapaças e tem como armas a resignação e a

⁵⁵ *Lazarillo de Tormes* (1552-53?) e sua continuação anônima (1555); *Primeira parte de Guzmán de Alfarache* (1599); a redação inicial de *El Buscón* (1603-1604); *El Guitón Onofre* (1604); *Segunda parte*, apócrifa, de *Guzmán de Alfarache*; *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1604); *La pícaro Justina* (1605); *La hija de Celestina* (1612); *Vida de Estebanillo González* (1646); *Periquillo el de las Gallineras* (1688); entre outros (GONZÁLEZ, 1994).

⁵⁶ “[...] a autobiografia de uma pessoa real ou imaginária, que luta pela vida de uma maneira lícita ou ilícita, e ao relatar suas experiências nas diferentes classes sociais, ressalta os males que pôde observar” (Tradução de Regina Helena Elias Alfarano).

astúcia. O pícaro é de origem desonrosa; fica sozinho, aprende, é criado de muitos amos, torna-se pessimista e ressentido e seu relato se carrega de sátira social. Carece de vida afetiva (apud GONZÁLEZ, 1994, p. 221).

Percebe-se que a presença do pícaro é condição indispensável à existência do romance picaresco e que esse pícaro é um anti-herói, sendo o romance picaresco uma oportunidade de crítica social, podendo-se estender o conceito de picaresco para fora da Espanha, pois, para Claudio Guillén, estudado por González (1994), o romance picaresco reaparece no século XX, em decorrência de causas sociais, como o pós-guerra.

O pícaro é um anti-herói, mas o que seria um anti-herói? A essa pergunta Brombert (2001) responde dizendo que “o termo ‘anti-herói’, como passou a ser usado, está de fato ligado a uma postura paradoxal, às vezes provocativa” (p. 13) muito usada na literatura⁵⁷ sobretudo nos dois últimos séculos, a qual se encontra repleta de personagens que ele classifica como: “fracos, incompetentes, desonorados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza” (2001, p. 14).

Esses seriam os chamados anti-heróis, os quais respondem de forma mais plausível que o herói tradicional à perda de sentido da vida, oriunda do século XX, já que promovem certa desestabilização e contestação de pressupostos. Não se pode esquecer, ao mesmo tempo, que a palavra “herói”, segundo Bernard Knox, visto em Brombert (2001), teve em Homero o sentido de nobreza, mas antes desse período o herói já era glorificado como ser mítico.

Esse herói age segundo a moral da vontade e da ação, ou seja, é a supremacia do ato, sendo este heróico, por si só, o que leva Maurice Blanchot, estudado por Brombert (2001), a concluir que a autenticidade heróica está determinada pelo verbo, que é ação. Por isso, Brombert (2001) assinala que a natureza moral do herói é questionável, pois não existe relação óbvia entre bravura e ética, já que o código heróico está, nas palavras do autor, “muitas vezes associado à guerra, à violência e ao culto da virilidade” (p. 16).

Em decorrência, continua o mesmo autor, a moral do herói gera divergência entre diversos autores. Uns acreditam que o heroísmo é uma resposta desinteressada a uma lei moral básica. Outros como Fredrich Schiller colocam o herói como um representante de um modelo ideal de perfeição moral e nobreza. Thomas Carlyle, por sua vez, percebe o herói como um modelo espiritual que rege a humanidade.

⁵⁷ Os estudos de herói e anti-herói são, na sua maioria, realizados pela literatura que acabou sendo apropriada, em parte, por esta pesquisa, no sentido de perceber se existem ressonâncias entre esse modelo de anti-herói presente nos livros literários e o personagem Chaves do programa humorístico de televisão do mesmo nome.

As dissensões não acabam por aí, existem visões sombrias que, de certa forma, colaboram para o questionamento do herói e a construção de antimodelos (anti-heróis). Em obras de ficção essas visões aparecem, tanto que em *O Coração da Treva*, de Joseph Conrad, sugere-se que a alma do herói está ligada às trevas. Ou em Victor Hugo, o qual observa o “obscurecimento legendário” pertinente à figura do herói (BROMBERT, 2001).

As perspectivas apontadas no parágrafo anterior demonstram certa desconstrução do ideal heróico a favor de personagens que, segundo Primo Levi, citado pelo autor acima, são fiéis à dimensão humana, mas que carregam em si possibilidades heróicas e outros tipos de coragem, o que para Brombert (2001), pode cativar a imaginação e provocar, até mesmo admiração, pois “ajudam a esvaziar, subverter e contestar uma imagem ‘ideal’” (p. 19).

A desconstrução do modelo de herói deixa ver, ainda para o mesmo estudioso, um vazio moral, ao mesmo tempo, que uma nostalgia contraditória dos valores e modelos heróicos, que hoje já não são de grande monta. Esse vazio é, em parte, preenchido, continua ele, pelo anti-herói, que seria “uma lembrança irônica do modelo ausente ou inatingível”, não sendo apenas um contraste, pois “sugere um anseio, talvez até uma busca” (BROMBERT, 2001, p. 21). Assim, a subversão do modelo heróico pode indicar, ainda segundo o mesmo autor, uma forma de “recuperar ou reinventar significação” (p. 21), isto é, uma adaptação responsável, em termos moral e espiritual, a novas realidades.

Infere-se que o anti-herói que mais desconstrói o modelo é o herói cômico, e especificamente o herói pícaro, pois ele coaduna o objeto de estudo dessa pesquisa, o programa **Chaves** e seu protagonista, com a perspectiva aqui apontada sobre o antimodelo.

Retomamos, pois, o romance picaresco asseverando que as características até aqui enumeradas, sobretudo por González (1994), são apenas o início desse tipo de romance e que ele sofrerá mudanças dependendo do contexto histórico onde se encontrar. Por exemplo, a picaresca européia se diferencia da espanhola pela alteração do contexto social. Se na Espanha almejava-se trapacear para fazer parte da aristocracia, no âmbito europeu o espelho será a burguesia emergente.

Há ainda a América e seu primeiro romance picaresco, *El Periquillo Sarniento*, de autoria de José Joaquín Fernández de Lizardi, iniciado em 1816 (três volumes) e terminado em 1842 (quarto volume), considerando-se as diferenças oriundas da distância do período do romance picaresco clássico.

Esse romance apresenta algumas transgressões do modelo picaresco: o autor se esforça em mostrar a maldade de Periquillo, mas este tem escrúpulos e sentimentos que, na verdade, são do narrador, que transformam seu herói em um pícaro arrependido; o personagem central

está à margem não da sociedade, mas da burguesia, cujas formas de ascensão social ela rejeita; o livro faz uma crítica do sistema, para além das classes, mas, ao mesmo tempo, o autor e seu personagem fazem parte da sociedade que substituiu os espanhóis depois da independência, baseada na opressão dos indígenas e dos negros e no poder apoiado no privilégio econômico.

Além disso, pode falar-se em transformação da linguagem narrativa, com a superação do realismo no século XIX. Por isso, a denominação do gênero muda, passando à neopicaresca e o herói se modifica de pícaro a neopícaro.

Partindo dessas mudanças, Mario González (1994) cria sua própria definição de romance picaresco, que para ele será:

[...] a pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista (p. 263).

Depois dessa definição da picaresca, esse autor enumera as características do pícaro, tais como seu fingimento, a aventura como estado permanente, parte substancial de suas ações é a trapaça, já que o mundo lhe é hostil e procura mantê-lo à margem, sendo que o erotismo pode fazer parte desses romances neopicarescos, chance que era negada na picaresca clássica, pois havia uma repressão sexual.

Há, ainda, um aspecto que González (1994) não menciona, mas sobre o qual Fernando Carreter (2003) discorre e que se constitui de grande importância para o objeto de estudo: uma criança pode ser protagonista, ou seja, herói pícaro, pois como está presente em *Lararillo de Tormes*, o destino de seu personagem central só pode ser explicado pelo que ocorreu em sua infância: seu pai era ladrão e morreu, sua mãe se une a um negro, o abandona e ele passa a servir a vários amos.

Nota-se, então, que se parte do pressuposto de que a criança “[...] es lo que son los padres, por una inexorable ley de herencia; y vivirá sempre atrapado en su condición proclive al mal, sin que nada pueda remediarlo”⁵⁸ (CARRETER, 2003, p. 432). Esta idéia, contudo, não é aceita por muitos moralistas e nem está, segundo o mesmo autor, presente nas três maiores novelas, já que se tinha a noção de que os pícaros nasciam de pais vis, mas eram os outros que os empurravam para más ações.

⁵⁸ [...] é o que são os pais, por uma inexorável lei de herança; e viverá sempre agarrado em sua condição propensa ao mau, sem que nada possa remediá-lo (tradução da autora dessa dissertação).

Entretanto, Carreter (2003) defende o pressuposto acerca da relevância da infância, sobretudo, nas demais novelas picarescas, porquanto parte da perspectiva de que a postura de pícaro se forma ainda nesse período, isto é, esse tipo de herói, ou melhor, anti-herói se constitui já quando criança, o que é bastante relevante para o estudo do programa **Chaves** e seu personagem principal, visto este encarnar uma criança de, aproximadamente, oito anos de idade, órfã e detentora de algumas características do pícaro, como se supõe nessa pesquisa.

Já o fingimento do pícaro, conforme González (1994), serve para “denunciar uma sociedade cujo denominador comum é a hipocrisia”, tendo-se então a “necessidade de mecanismos de ascensão social marginais onde e quando estejam interrompidos aqueles que seriam inerentes ao sistema capitalista” (p. 269). Ademais, o fingimento é resultado da constatação de que ser um homem de bem é, antes de tudo para o pícaro, parecer um homem de bem, ou seja, a primazia da aparência.

Outro aspecto importante do pícaro é que este se constitui enquanto um ser itinerante, ou seja, ele sempre muda de um lugar para outro, além de não perceber como uma possibilidade de ascensão social o trabalho, mesmo que a ascensão seja mínima. Essa só pode ser alcançada, para o pícaro, com trapaça, o que o leva a não diferenciar o certo do errado. Mas todos esses desvios de conduta são “desculpáveis” em prol de algo que os críticos consideram ser a função primeira da picaresca: a sátira social, o que torna o pícaro pano de fundo, sendo suas atitudes meios de desmascarar a hipocrisia da sociedade, já que atuam como porta-vozes da paródia dos mecanismos de ascensão social.

Tendo esclarecido o que é a picaresca e seu herói, passemos agora à análise das histórias (episódios) do programa em voga, considerando-se que faremos essas apreciações seguindo a seguinte ordem: 1º) A troca de bolos; 2º) O cachorrinho; 3º) A fonte dos desejos; 4º) Um banho para Chaves; 5º) Vamos ao cinema; 6º) Uma aula de história; 7º) A casimira de Taubaté; 8º) A galinha do vizinho é mais gorda que a minha; 9º) O despejo de Seu Madruga (partes 1 e 2); 10º) O exame de admissão (O último exame).

Ademais, deve-se deixar claro que cada um desses episódios será visto separadamente, além de descrito e observado conforme a metodologia apresentada no capítulo anterior. Então, comecemos nossa tarefa de discernimento e crítica!

3.10.1 Primeira História: A troca de bolos

Esse episódio/história se passa na Vila e narra sobre o dia em que Dona Clotilde fez um bolo para dar de presente a Seu Madruga, e Dona Florinda pediu para Quico comprar um bolo na confeitaria da esquina para agradecer o Professor Girafales e passar uma boa impressão dizendo ser ela a tê-lo feito.

Nesse dia Dona Clotilde pediu a Chaves para entregar o bolo na casa de Seu Madruga, juntamente com um bilhete, aproveitando-se de que ele não estava em casa, mas Chaves acaba comendo o bolo, por estar com muita fome.

Além disso, a “Bruxa do 71” lhe havia pedido para entregar um outro bilhete para o Sr. Barriga, que lhe avisava que ela não poderia pagar o aluguel naquele mês, pois havia gasto todo o dinheiro no bolo, porém Chaves, na ânsia de comer, deixa os dois recados juntos, esquecendo-se de entregá-los às pessoas certas.

O Professor Girafales apareceu na história indo visitar Dona Florinda, que esperava o bolo da confeitaria, o qual era trazido por Quico, que chega poucos minutos depois e tenta esconder o bolo, começando toda a confusão, pois Chaves comeu o bolo de Dona Clotilde e o outro será trocado, por um engano de Sr. Barriga, que chega para cobrar o aluguel e vai direto à casa de Seu Madruga.

O Sr. Barriga entra na casa, encontra os dois bilhetes e imagina que são para ele e que Dona Florinda fez um bolo em sua homenagem, isso porque ele vê Quico com o bolo, pergunta a ele sobre o que havia contado a Chaves, mas o menino diz que não pode falar porque é um segredo de sua mãe.

Com isso em mente, o Sr. Barriga tira o bolo das mãos de Chaves, que o segurava enquanto Quico combinava com sua mãe um plano para poder entrar com o bolo sem que o Professor Girafales percebesse.

Dona Florinda sai com o Professor Girafales para um passeio, no intuito de dar seqüência ao seu plano, dizendo ao seu amado que isso servirá para que o bolo que fez para ele fique pronto. Ao que aparece, o Sr. Barriga diz que o bolo é para ele, aí começa uma confusão entre os três.

Depois, Chaves e Quico reaparecem, já com aquela confusão terminada, mas o primeiro acaba acertando um soco no Sr. Barriga, sem intenção, pois queria bater mesmo em Quico, que o havia dado um soco por achar que Chaves havia comido o bolo de sua mãe. Nesse momento ele esclarece que foi o Sr. Barriga quem pegou o bolo e Quico pergunta se ele

pode devolvê-lo, ao que o dono da Vila vai até a casa de Seu Madruga, onde estava o bolo e o joga pela janela, mas este acaba acertando Dona Clotilde, que cai.

Então, Chaves e Quico vão à casa deste fazer um bolo para substituir o que havia sido perdido, mas essa tentativa termina em confusão e sujeira, com Dona Florinda e Professor Girafales chegando e presenciando uma “guerra de comida” entre os dois. Assim termina esse episódio.

Após a descrição dessa história, vamos sistematizar as cenas mais relevantes e analisá-las separadamente. A primeira se passa entre Chaves e Dona Florinda, a qual apresenta o seguinte diálogo:

Tabela 5 – Cena da primeira história em análise I: falas e personagens

PERSONAGENS	FALAS
DONA FLORINDA (sai de casa para chamar Quico e fala com Chaves)	“Olha Chaves, você pode me fazer um favorzinho?”
CHAVES (mexe com a cabeça fazendo sinal positivo)	“Sim!”
DONA FLORINDA	“Ah, ótimo! Vá procurar o Quico e diga a ele que venha.”
CHAVES	“Não!”
DONA FLORINDA (diz sem perceber a resposta)	“Ah bom, obrigada!”
DONA FLORINDA (depois de entender a resposta e surpresa)	“Quê?!”
CHAVES (explica)	“Não posso buscar ele porque eu não sabo onde ele está.”
DONA FLORINDA (falando que Chaves estava errado)	“Não se diz não sabo.”
CHAVES (tenta corrigir)	“Não saibo.”
DONA FLORINDA (mostrando o novo erro de Chaves)	“Também não.”
CHAVES (tenta corrigir de novo)	“Não sebo.”
DONA FLORINDA (vira o rosto com ar de reprovação pelo que Chaves havia dito)	“Pior!”
CHAVES (tenta corrigir mais uma vez)	“Não subo!”
DONA FLORINDA (repreende Chaves mais uma vez)	“Aih, pior ainda!”
CHAVES (já cansado de tanto tentar, pergunta)	“Então, como é que se diz?”

DONA FLORINDA (responde)
CHAVES

“Não sei!”
“Então somos dois.”

Nessa cena podem ser observados vários elementos presentes no programa. Primeiro, o uso da textualidade, pois o texto, as falas, por si sós fazem rir, com piadas infantis, tais quais as de cima. Mas isso ocorre para que todos sejam capazes de captar o humor.

Ao mesmo tempo, é perceptível o uso do pensamento concreto, em que não se confere sentido figurado aos discursos e o riso se dá pelo jogo de palavras, como ocorreu quando Chaves perguntou: “Então, como é que se diz?”, Dona Florinda respondeu: “Não sei!” e Chaves complementou: “Então, somos dois!”.

O jogo de palavras aí aparece porque Chaves não entendeu que quando Dona Florinda respondeu “Não sei!”, estava mostrando a ele como conjugar o verbo saber, que ele falou errado, a todo momento, e não revelando falta de conhecimento sobre o mesmo assunto. O que também nos remete ao verbal televisivo de Rocco (2003), pois essas falas foram rigidamente construídas para parecerem orais, tanto é que se apresentam curtas e justapostas, além de possuírem pouquíssimas informações novas.

Ainda em Rocco (2003), neste diálogo há alguns elementos que essa autora chama de gramática da persuasão: linguagem econômica e de fácil apreensão; e seqüências justapostas, baseadas numa sintaxe simplificada. Corroborando também com a perspectiva de Ferrés (1998) de que a linguagem da televisão é baseada no pensamento primário.

Saindo da forma e entrando no conteúdo, tem-se que o mais representativo nessa cena é a falta de inteligência escolar e dificuldade de entender o que os outros falam, as quais se observam em Chaves, não só aqui, mas ao longo de todo o episódio, como se verá em momentos posteriores.

Passemos, então, à segunda cena a ser analisada, em que se encontram, primeiro, Quico, sozinho, brincando, indiferente à vontade de sua mãe de lhe falar e, depois, ele desenvolve um diálogo com Dona Clotilde.

Tabela 6 – Cena da primeira história em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
DONA CLOTILDE (aparece no pátio, assustando Quico)	“Quico, por acaso você não viu o Chaves?”
QUICO	“Sim, muitas vezes! É um todo pintadinho assim (demonstra as sardas de Chaves),

DONA CLOTILDE (o interrompe) pintadinho, bem sardento...”
 “Ah, sim, sim, sim! Eu já conheço, eu já conheço (ela coloca a mão no rosto, demonstrando já saber de quem se trata e raiva por Quico ter entendido errado sua pergunta)! O que eu perguntei é se sabe onde ele está”.

QUICO “Ah, eu acho que tá dentro do barril! Deixa eu ver: Chaves (bate com o pé no barril), Chaves é a bruxa do 71... Você (apontando para Dona Clotilde)!”

DONA CLOTILDE (irritada) “Que bruxa do 71, hum?!”

QUICO (sem perceber a irritação de Dona Clotilde) “Olha, a senhora!”

QUICO (olha dentro do barril, depois de perceber a raiva de Dona Clotilde) “Não, ele não tá dentro do barril não”

DONA CLOTILDE (olha dentro do barril) “Não?!”

QUICO “Não! A senhora quer que eu vá procurar ele?”

DONA CLOTILDE “Sim!”

QUICO “Sim, com muito prazer!”

QUICO (tira uma dúvida) “Olha, olha...”

DONA CLOTILDE “Sim?!”

QUICO “Se eu encontrar ele o que é que eu digo?”

DONA CLOTILDE “Que necessito que ele me faça um favor.”

QUICO “Ah, sim, claro, como não?!”

QUICO (sozinho, depois da conversa e com dúvida) “É melhor perguntar!”

DONA CLOTILDE (atende) “O que foi?”

QUICO “Bom, se eu não encontro ele, o que eu digo?”

DONA CLOTILDE (impaciente) “Ah, diz como você burro! Burro!”

QUICO (diz para si mesmo) “É capaz dele não gostar!”

Nesse diálogo é possível perceber, mais uma vez, o pensamento concreto quando Dona Clotilde pergunta: “Quico, por acaso você não viu o Chaves?”, e Quico responde: “Sim, muitas vezes!”, não se usando o sentido figurado dos discursos, provocando o riso pelo jogo de palavras, que ocorre por Quico não entender que Dona Clotilde quer saber se ele sabe onde Chaves está e não se alguma vez já o viu.

Outro momento em que isso também ocorre: já no final da conversa, quando Quico pergunta: “Bom, se eu não encontro ele, o que eu digo?”, ao que Dona Clotilde responde: “Ah, diz como você burro! Burro!”, e Quico diz para si mesmo: “É capaz dele não gostar!”.

Nesse caso, o jogo de palavras se desenvolve por Quico não entender que, quando Dona Clotilde diz: “[...] como você é burro!”, está se referindo a ele e não a Chaves. Por isso, a risada aparece, já que Quico acha que Chaves não irá gostar dessa fala, porque, para ele, isso é uma ofensa a Chaves e não à sua pessoa.

Essa parte do diálogo, assim como a anteriormente mencionada, além de se referir ao pensamento concreto e primário, demonstra a característica mais marcante do personagem de Carlos Villagrán: os lapsos de inteligência, já que ele tem muita dificuldade de compreender o que lhe está sendo dito.

Ademais, já no começo Quico demonstra que Chaves é uma pessoa itinerante, pois ao ser perguntado se sabe onde Chaves está, ele responde que deve estar no barril, o que mostra que Chaves, provavelmente, não tem onde morar, caso contrário poderia, ao menos, cogitar ir até sua casa, perguntar por ele, mas isso não é nem mencionado.

É possível notar, também nessa cena, a presença da *gramática da persuasão*, de Rocco (2003), porque há frases curtas, seqüências justapostas, linguagem econômica e de fácil apreensão, aspecto divisado, ao mesmo tempo, por Kaschner (2006), acerca do programa em geral, pois, segundo ele, usa-se a textualidade, com piadas infantis e captáveis por qualquer telespectador.

Chega-se, pois, à terceira cena selecionada para análise, em que estão Chaves e Dona Clotilde. Nesse momento, Chaves segura um bolo que Dona Clotilde havia feito para Seu Madruga, como demonstração de seu amor.

Tabela 7 – Cena da primeira história em análise III: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
DONA CLOTILDE	“Olha, Chaves, diga a Seu Madruga que eu preparei com minhas próprias mãos, hum?!”
CHAVES	“Sim! Mas o Seu Madruga não está em casa!”
DONA CLOTILDE (feliz)	“Ah, pois melhor ainda! Vai anda! Chaves, você entra pela janela e o deixe sobre a mesa com o recado que eu vou escrever, hum!”
CHAVES	“Ah, bom, se é assim sim!”

CHAVES “Eu pulo pela janela?”
DONA CLOTILDE “Sim!”
CHAVES “Mas com bolo e tudo?”
DONA CLOTILDE “Claro, ora!”
CHAVES “Segura aqui um pouquinho!”
DONA CLOTILDE (segura o bolo) “Bem, vamos ver!”
CHAVES (abre a porta da casa, depois a janela, sai pela porta, pega o bolo, o passa pela janela - enquanto a porta estava aberta – e coloca-o em cima da mesa) “Pronto!”
DONA CLOTILDE “Olha, deixe esse recado perto do bolo, mas não se atreva a ler!”
CHAVES “Por quê?”
DONA CLOTILDE “Porque é uma falta de educação ler o que os outros escrevem!”
CHAVES “Então quer dizer que eu também não posso ler os jornais?”
DONA CLOTILDE “Estou me referindo ao que os outros escrevem em caráter privado!”
CHAVES “Ah, bom, se é assim, sim!”
DONA CLOTILDE “Depressa, antes que Seu Madruga chegue, vamos!”
CHAVES “Não, o Seu Madruga só vai voltar amanhã!”
DONA CLOTILDE (entrega outro papel para Chaves) “Seja lá como for, anda, anda...Espere, espere, este você entregue ao Sr. Barriga.”
DONA CLOTILDE “Ai, gastei todo o meu dinheiro no bolo e não vou poder lhe pagar o aluguel! Toma, entregue isso a ele!”
CHAVES (mostra a forma física do Sr. Barriga com as mãos) “Pra entregar pro Sr. Barriga, aquele gordo.”
DONA CLOTILDE (impaciente e ansiosa) “Sim, sim, dê esse a ele e o outro deixe no bolo! Anda, vai depressa!”

Nesse diálogo fica evidente a tentativa de Dona Clotilde de conquistar Seu Madruga, por meio da comida.

Além disso, mais uma vez, há o uso do pensamento concreto, sobretudo, quando Chaves pergunta se deve passar pela janela o bolo, e Dona Clotilde responde que sim, ao que ele, mesmo tendo possibilidade de colocar o bolo de uma maneira mais fácil, abrindo a porta, realiza a tarefa como foi pedida.

Outro momento em que o pensamento concreto, assim como o primário, ficam evidentes é quando Dona Clotilde diz para ele não se atrever a ler o que escreveu para Seu Madruga. Ele pergunta por que, e ela responde que não se deve ler o que outras pessoas escrevem, ao que ele retruca: “Então quer dizer que eu também não posso ler os jornais?”, e ela esclarece: “Estou me referindo ao que os outros escrevem em caráter privado!”.

Esses são exemplos de jogos de palavras, demonstram a falta de inteligência de Chaves, a *gramática da persuasão* de Rocco (2003), pois esse diálogo se constitui de frases curtas, justapostas, linguagem econômica e de fácil apreensão. Além do que remete-se à textualidade divisada por Kaschner (2006), já que o riso ocorre com piadas infantis e compreensíveis a qualquer pessoa.

Entramos, agora, na quarta cena destinada à análise, momento em que contracenam Professor Girafales, Dona Florinda, primeiramente, e depois, Sr. Barriga.

Tabela 8 – Cena da primeira história em análise IV: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
PROFESSOR GIRAFALES (de braços dados com Dona Florinda, saindo para dar um passeio)	“Francamente, jamais podia imaginar que a senhora fosse amante dos passeios a pé!”
DONA FLORINDA	“Pois é, imagine que eu adoro, além disso terá tempo para que asse o bolo que eu deixei no forno!”
PROFESSOR GIRAFALES (admirado)	“Bolo?!?”
PROFESSOR GIRAFALES (depois de Dona Florinda fazer um sinal positivo com a cabeça)	“Quer dizer que a senhora mesma o preparou com suas nívias e delicadas mãos?”
DONA FLORINDA (envaidecida)	“Sim...”
PROFESSOR GIRAFALES	“Para mim?!?”
SR. BARRIGA	“Não, para mim!”
SR. BARRIGA (depois da admiração do Professor Girafales e de Dona Florinda, anda em direção a esta e lhe dá um beliscão na bochecha)	“Está delicioso, obrigado, boneca!”
PROFESSOR GIRAFALES (com Dona Florinda sem graça)	“Ora, como se atreve?!?”
SR. BARRIGA (falando com Dona Florinda)	“Eu já dei uma provadinha...”

DONA FLORINDA	“Não entendo!”
SR. BARRIGA	“Não?!”
PROFESSOR GIRAFALES (enfurecido)	“O Senhor...”
SR. BARRIGA (o interrompe, olhando para Dona Florinda)	“Não, eu não...pantera!”
DONA FLORINDA (com raiva)	“Olha, escute aqui um momento...O senhor está bêbado?!”
SR. BARRIGA	“Sim, mas bêbado de amor!”
PROFESSOR GIRAFALES (perde a paciência)	“Tá, tá, tá! Dona Florinda, eu espero que possa me dar uma explicação sobre esse embaraçoso assunto!”
DONA FLORINDA (desfere um tapa no Sr. Barriga)	“Mas é claro que sim. Agorinha mesmo eu vou dar uma explicação!”
PROFESSOR GIRAFALES (fala para Dona Florinda)	“Permite então, também quero..?!”
DONA FLORINDA	“Sim, esteja à vontade!”
SR. BARRIGA (quando Professor Girafales se prepara para lhe dar um soco)	“Escute professor Girafales, eu acho que deve ter havido algum mal-entendido, porque eu vejo que suas mãos estão indo muito bem... Professor Girafales....”
DONA FLORINDA	“Muito bem!”
PROFESSOR GIRAFALES	“Então, vamos!”
DONA FLORINDA	“Podemos!”
SR. BARRIGA (depois de se levantar do soco que havia recebido, sozinho e fazendo o sinal de um soco)	“Todas iguais, todas iguais, primeiro muito amor, amor e depois mostram quem são.”

Nesse diálogo aparece a textualidade e a teatralidade de que fala Kaschner (2006), isso porque o riso surge de algo captável a qualquer pessoa e o humor é patético, por apresentar tapas e socos de todo tipo. Ao mesmo tempo, há sarcasmo, sobretudo, nos nomes, pelos quais O Sr. Barriga chama Dona Florinda. Primeiro, “Boneca!”, e depois, “Pantera!”, demonstrando a influência de Mario Moreno, o Cantinflas, comediante mexicano, mestre da “comédia pastelão”.

Além disso, aqui também há a *gramática da persuasão*, de Rocco (2003), porquanto, mesmo sendo uma seqüência longa, as falas são curtas, justapostas, com linguagem econômica e de fácil apreensão.

Outro ponto considerável é a demonstração do caráter intelectual do Professor Girafales, tanto no que se refere ao rebuscamento de sua fala, quando usa palavras incomuns,

com “nívias mãos”, quanto em termos de estrutura de linguagem, já que é o personagem que fala o português corretamente.

Pensando, agora, de forma geral, ou seja, em todo o episódio e não, apenas, como se fez até aqui, em cenas separadas, tem-se que ele deixa claro vários aspectos relevantes do programa, tais como: a falta de inteligência de Chaves, não só em relação à cena com Dona Clotilde, mas também quando decide fazer um bolo, juntamente com Quico, e eles não conseguem nem começar.

Outro fato bastante representativo é quando Chaves não resiste e acaba comendo o bolo de Dona Clotilde inteiro, o que mostra a sua dificuldade em se alimentar e, mais, sua falta de percepção do que é certo ou errado, já que ele não consegue perceber que ao se apropriar do alimento alheio está fazendo algo errado e trapaceando sobre o que é do outros. Além de ratificar a importância do alimento para o riso popular, aspecto já divisado por Bakhtin (2002), acerca do riso na Idade Média e da obra de François Rabelais, autor cômico renascentista.

Nesse episódio evidencia-se a relação do programa com a *commedia dell'arte*, já que em ambos os personagens são fixos, arquétipos e caracterizados por suas indumentárias, além da trama ser singela e reiterativa.

Isto fica ainda mais claro na grande quantidade de tempo em que aparecem cenas com o uso da teatralidade e da textualidade, com um humor patético, cheio de “pancadas”, recebidas pelo Sr. Barriga e desferidas, primeiro por Chaves e depois por Dona Florinda e o Professor Girafales; de “tombos”, ocasionados pelos tapas que o Sr. Barriga recebeu; e “tortas na cara”, como quando Chaves e Quico desistem de fazer o bolo e começam uma briga com comida, jogando-a um no outro.

Como se viu, é recorrente, ainda, o uso do pensamento concreto e primário, além do jogo de palavras, responsável pela maioria do efeito cômico dessa referida história. Observa-se também, nesse sentido, a presença da *gramática da persuasão*; piadas infantis, compreensíveis a qualquer telespectador e uma linguagem rigidamente escrita para parecer oral, assim como indicava Rocco (2003) sobre o verbal televisivo.

Fica exemplificado, ao mesmo tempo, o que Kaschner (2006) chama de quebra de expectativa quando, por exemplo, o Professor Girafales chama Dona Florinda de tesouro, se confundindo, porque ela havia gritado: “Entre tesouro, a porta está...”, mas porque achava que era Quico, seu filho. Além do fato de Quico ter muitos brinquedos e não dar muito valor a eles, pois, logo no início do episódio, ele aparece descendo a escada com um deles, mas ele se

quebra e Quico apenas diz: “Ah, essa droga quebra à toa”, deixa o brinquedo de lado e vai brincar com sua bola.

Essas características elencadas, tanto no que concerne às cenas separadas quanto em relação ao episódio em geral, corroboram parte das descrições dos personagens, não só físicas, sobretudo com Chaves e sua representação da pobreza e da falta de inteligência, mas também com Quico e o fato de ser mimado e sem inteligência. Dona Florinda, com sua paixão platônica por professor Girafales; Dona Clotilde, com seu desejo de casar e conquistar Seu Madruga através da comida; o Sr. Barriga, com as pancadas que recebe de Chaves e sua cobrança de aluguel, que, na maioria das vezes, é colocada em segundo plano, pois nem todos o pagam, principalmente Seu Madruga

Resumidamente, pode sistematizar-se esses elementos por meio da seguinte tabela, que apresenta todos os personagens que participaram desse episódio, à esquerda, relacionados com suas qualidades mais marcantes nessa história, à direita:

Tabela 9 - Personagens e seus elementos marcantes na primeira história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
CHAVES	Lapsos de inteligência; ser itinerante; falta de comida; dificuldade em diferenciar o certo do errado (leva à trapaça)
QUICO	Lapsos de inteligência; pessoa mimada
DONA FLORINDA	Paixão platônica; hipocrisia
PROFESSOR GIRAFALES	Paixão platônica; intelectual
DONA CLOTILDE	Paixão platônica; tentativa de conquista pela comida
SR. BARRIGA	Pancadas; cobrança de aluguel (segundo plano)

3.10.2 Segunda História: O cachorrinho

Esse episódio/história se passa na Vila e conta sobre o dia em que Chaves finge ser o cachorrinho da Chiquinha só para ganhar caramelos dela, quando fizer o que ela pedir. Contudo, outros personagens também aparecem nesse relato: Dona Florinda, Dona Clotilde, Seu Madruga e o Professor Girafales, que vai visitar sua amada, como sempre com um buquê de rosas na mão e ela lhe convida para tomar uma xícara de café.

Dona Clotilde briga com Dona Florinda, que já a havia ofendido, e começa uma confusão entre as duas que acaba com o Professor Girafales chamando Dona Florinda de bruxa, porque se confunde achando se tratar da “Bruxa do 71”. Tudo por culpa de Chiquinha que havia ouvido a briga e conta ao professor.

Mas, na maioria do tempo, a narração se centra em Chaves executando tarefas que caberiam a um cachorro, fato humilhante, quando se imagina que ele aceitou a brincadeira porque Chiquinha disse: “Assim eu te mostro como se educam os cães, Chaves! Olha, por exemplo, quando você fizer uma gracinha... Olha, eu te dou um caramelo!”. Então, Chaves fica muito feliz e começa a brincadeira, que só termina porque Seu Madruga a proíbe de brincar dessa forma e lhe dá um cão de pelúcia, esclarecendo que eles não têm dinheiro para alimentar um cão de verdade.

Depois da descrição, passemos à análise de alguns diálogos dessa história, começando pela cena em que Dona Florinda e Chaves se encontram no meio do pátio e ocorre uma breve discussão.

Tabela 10 – Cena da segunda história em análise I: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
DONA FLORINDA (se levantando depois do tombo e torcendo a barra do vestido que havia molhado)	“Tinha que ser o tonto do Chaves! Você não tem olhos, não é?”
CHAVES	“Sim, tenho dois. Por quê?”
DONA FLORINDA (irritada)	“Então porque me empurrou?!”
CHAVES	“Mas eu não empurrei com os olhos! Eu empurrei aqui...”
DONA FLORINDA (o interrompe)	“Aih! Eu quero dizer: não tem olhos para ver por onde anda?”
CHAVES	“Sim, mas só quando eu olho pra frente, porque eu tava andando pra trás e eu não tenho olhos atrás, eu tenho olhos na frente...”
DONA FLORINDA (irritada e interrompendo Chaves)	“Ai, cale-se, cale-se, cale-se...”
CHAVES	“Tá bom, mas não se irrite!”

Nesse diálogo há o pensamento concreto e primário, ou seja, não se usa o sentido figurado dos discursos e o riso ocorre pelo jogo de palavras, o qual se exemplifica, quando

Dona Florinda diz: “Então, por que me empurrou?!”. Chaves responde: “Mas eu não empurrei com os olhos! Eu empurrei aqui...”. Ou então, logo na seqüência, momento em que Dona Florinda fala: “Aih! Eu quero dizer: não tem olhos para ver por onde anda?”, e Chaves dá mais uma resposta característica da denotação, ou seja, o uso literal das palavras: “Sim, mas só quando eu olho pra frente, porque eu tava andando pra trás e eu não tenho olhos atrás, eu tenho olhos na frente...”.

É perceptível também elementos da *gramática da persuasão*, de Rocco: frases curtas, seqüências justapostas, linguagem econômica e de fácil apreensão, o que corrobora com a perspectiva de Kaschner (2006) de que o programa se utiliza de textualidade, em que o texto, por si só, já é motivo de riso, por compor-se de piadas infantis e compreensíveis a qualquer telespectador.

As frases curtas são divisadas na tabela 10, já que nenhuma fala, por maior que seja, ultrapassa o tamanho de três linhas, e as seqüências justapostas aparecem quando Dona Florinda interrompe Chaves e discorre em meio ao final de sua fala. Como acontece na parte em que Chaves explana: “Sim, mas só quando eu olho pra frente, porque eu tava andando pra trás e eu não tenho olhos atrás, eu tenho olhos na frente...”, e Dona Florinda o interrompe, dizendo: “Ai, cale-se, cale-se, cale-se...”.

Além do que há a teatralidade, porquanto esse trecho inicia-se com Dona Florinda e Chaves se tocando no meio do pátio, ela caindo e molhando a barra do vestido, o que representa um humor patético, como explica Kaschner (2006).

Quanto ao conteúdo, esse diálogo tem como marca principal a demonstração de características peculiares ao personagem Chaves: sua dificuldade em entender o que os outros dizem, justamente porque ele possui lapsos de inteligência que o fazem considerar as falas, de forma geral, em seu sentido literal.

Passemos, então, à segunda cena a ser analisada, em que aparecem Dona Florinda e Dona Clotilde trocando ofensas.

Tabela 11 – Cena da segunda história em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
DONA FLORINDA	“Aconteceu alguma coisa, Dona Clotilde?”
DONA CLOTILDE	“A mim?! Por quê?”
DONA FLORINDA	“Bom, não sei, mas eu não gostei nada da sua cara!”
DONA CLOTILDE	“Pois então empatamos... Porque a senhora

DONA FLORINDA	me parece horrível!”
	“Eu falei da expressão! Mas, é claro, ainda não inventaram uma expressão capaz de melhorar certas caras!”
DONA CLOTILDE	“A senhora já se olhou no espelho?”
DONA FLORINDA	“Claro, eu olho todos os dias!”
DONA CLOTILDE	“Masoquista!”

Nesse diálogo há, mais uma vez, o pensamento concreto e primário, sobretudo quando Dona Florinda diz: “Bom, não sei, mas eu não gostei nada da sua cara!”, e Dona Clotilde responde: “Pois então empatamos... Porque a senhora me parece horrível!”, pois não se usa o sentido figurado no discurso de Dona Florinda, o que leva ao jogo de palavras da fala de Dona Clotilde e ao riso. O que nos remete, novamente, à textualidade, já que esses pequenos períodos são suficientes para produzir humor, por se constituírem de uma piada infantil e facilmente captável.

Por isso, corrobora-se a *gramática da persuasão*, divisada por Rocco (2003) acerca do verbal televisivo, com a utilização de frases curtas, que, nesse caso, não passam de três linhas; linguagem econômica e compreensível a qualquer telespectador.

Há, ao mesmo tempo, sarcasmos, sobretudo na última seqüência de falas, em que Dona Clotilde pergunta: “A senhora já se olhou no espelho?”, Dona Florinda responde: “Claro, eu olho todos os dias!”, e a primeira retruca: “Masoquista!”. Aqui, o sarcasmo ocorre porque a “Bruxa do 71” quer dizer que Dona Florinda é tão feia que o fato dela olhar no espelho a leva a sofrer, mas que ela, mesmo assim, olha todos os dias sua imagem, e, por essa razão, gosta de sofrer. Essa característica, como se viu, é uma influência de Mario Moreno, o Cantinflas, comediante mexicano, mestre da “comédia pastelão”.

Aqui também se observa a troca de ofensas, algo corriqueiro no programa e usado, como mostrou Bakhtin (2002), no riso da cultura popular, normalmente junto a elogios, para asseverar a convivência de contrários.

Chegamos, pois, à terceira cena selecionada para análise, em que Dona Florinda encontra o Professor Girafales, que havia ido à Vila para vê-la.

Tabela 12 – Cena da segunda história em análise III: personagens e falas

PERSONAGENS	FALA
DONA FLORINDA (sorrindo e com as mãos unidas, como em prece)	“Professor Girafales!!”

PROFESSOR GIRAFALES	“Dona Masoquista... Digo, Dona Florinda!”
DONA FLORINDA	“Ah! Que surpresa o senhor por aqui!”
PROFESSOR GIRAFALES	“Vim lhe trazer esse buquê de masoquistas... Perdão, vim trazer esse buquê de bruxas... Digo, vim lhe trazer este ramo de flores!”
DONA FLORINDA (sorrindo)	“Ah, muito obrigada! Mas não gostaria de tomar uma masoquista de café... Ah, ou, digo, não gostaria de tomar uma xícara de bruxa...Ah, não.... Não gostaria de entrar e tomar uma xícara de café?”
PROFESSOR GIRAFALES (com os braços cruzados)	“Não será muito masoquismo? Digo, não será muito incômodo?”
DONA FLORINDA (sorrindo)	“É claro que não, entre!”
PROFESSOR GIRAFALES (tirando o chapéu, em sinal de cavalheirismo)	“Primeiro as bruxas... Digo, digo, primeiro a senhora!”

Nesse trecho fica evidente o amor platônico entre Dona Florinda e o Professor Girafales, até porque ele vai à Vila apenas para vê-la e lhe dar um ramo de flores.

Aqui aparece também a quebra de expectativa, característica divisada por Kaschner (2006), que nos remete a momentos em que se esperava um tipo de ação ou de fala e ocorre outro, inesperado. Como exemplo tem-se a fala em que Professor Girafales erra o nome de Dona Florinda chamando-a de Dona Masoquista, ou quando ele, em vez de falar ramo de flores, diz buquê de masoquistas/buquê de bruxas, ou ainda quando Dona Florinda vai dizer xícara de café e se confunde falando: masoquista de café/xícara de bruxa.

Há, também, a *gramática da persuasão*, de Rocco (2003), pois as frases são curtas. Nesse caso, com pequenos períodos, interrompidos pelas quebras de expectativas; além de seqüências justapostas, pelos erros de linguagem dos personagens; linguagem econômica e de fácil compreensão, por isso, apreensível a qualquer telespectador.

Entramos, nesse momento, na quarta cena selecionada para análise, em que aparecem Chaves, Chiquinha e Seu Madruga, dentro da casa deste e com Chaves imitando um cachorro.

Tabela 13 – Cena da segunda história em análise IV: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
CHIQUINHA (brava e falando com Chaves)	“Senta aí!!”
CHIQUINHA (depois de ter deixado	“Que gracinha!... Queto aí!... Tem que

Chaves – imitando cachorro – sozinho com aprender a ficar bem comportado!”

Seu Madruga, que o olha intrigado, sorri e aperta a bochecha do “cachorro”

CHIQUINHA (depois de voltar da cozinha, “Hum!” onde tinha ido pegar água – para o “cachorro” – e biscoitos e leite – para ela –, oferece comida ao “cachorro”)

SEU MADRUGA (se levanta e vai até a mesa, onde Chiquinha está) “Filha, quer fazer o favor de me dizer que diabos estão fazendo?”

CHIQUINHA (comendo) “Quem? Eu ou o Peludinho?”

SEU MADRUGA (com as mãos na cintura) “E quem é o Peludinho?”

CHIQUINHA (apontando para Chaves) “Esse aí!”

SEU MADRUGA “Chiquinha, este é o Chaves, filha!”

CHIQUINHA (se levanta) “Ah, sim, por isso estamos brincando que eu tinha um cachorrinho chamado Peludinho!”

SEU MADRUGA “Ah, sim!”

CHIQUINHA “Sim!”

SEU MADRUGA “Pois eu te proíbo de brincar disso!”

CHIQUINHA “Não, isso...”

SEU MADRUGA (a interrompe e repete a mesma fala até ela se cansar e começar a chorar) “Já disse... Já disse... Já disse... Já disse... Já disse!”

CHIQUINHA “Uééééé, ué, ué, ué, ué!”

SEU MADRUGA (fala até Chaves o interromper com uma mordida na perna, em que ele solta um grito de dor) “Além disso, eu quero que você saiba que eu...ehhhhhh, ai, ai!”

Nesse diálogo há a *gramática da persuasão*, pois as frases são curtas, com tamanho máximo de duas linhas; seqüências justapostas, sobretudo no momento em que Seu Madruga diz: “Pois eu te proíbo de brincar disso!”. Chiquinha tenta remediar: “Não, isso...” e é interrompida por seus gritos: “Já disse... Já disse... Já disse... Já disse... Já disse!”, fato que continua até que ela começa a chorar: “Uééééé, ué, ué, ué, ué!”.

Além disso, ainda dentro dessa característica, tem-se a economia na linguagem e fácil compreensão, retomando, mais uma vez, a textualidade de que fala Kaschner (2006), pois o riso ocorre por meio de uma piada infantil e compreensível a todos.

Ao mesmo tempo, acontece o escárnio da condição humana, não só nesse trecho, mas na maioria do episódio, já que Chaves se rebaixa à condição de um animal irracional – o

cachorro – para consumir balinhas de caramelo, prometidas por Chiquinha, toda vez que ele fizer uma gracinha.

Isso demonstra a importância da comida para o cômico popular, assim como já mencionado, e a lógica de mínima ascensão social obtida por Chaves, representada pelo acesso à comida, mas conseguida com um rebaixamento moral, levado ao extremo.

Assim, pode-se dizer que de uma forma geral, observa-se nesse episódio a teatralidade, baseada em um humor, muitas vezes patético, cheio de tombos, como ocorre com Dona Florinda, ainda no início, e pancadas tais quais os tapas que Chiquinha desfere em Chaves, quando o trata como cachorro.

Divisa-se, repetidamente, a *gramática da persuasão*, o uso do pensamento concreto e primário, piadas infantis e de fácil compreensão, além da quebra de expectativas e seqüências justapostas.

No que se refere a conteúdo, tem-se o amor platônico da Dona Florinda e do Professor Girafales; o mau humor de Dona Clotilde; Chiquinha se aproveitando dos outros; Chaves conseguindo certa ascensão social, através de extremo rebaixamento moral; Seu Madruga sem trabalhar e Dona Florinda demonstrando sua “rabugice”.

Resumidamente, pode-se sistematizar esses elementos com a seguinte tabela, em que se encontram todos os personagens que participaram desse episódio, à esquerda, e as suas características marcantes, no que se refere a essa história, à direita:

Tabela 14 - Personagens e seus elementos marcantes na segunda história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
DONA FLORINDA	Paixão Platônica; Mal-Humor; Quebra de expectativa
DONA CLOTILDE	Mal-Humor
PROFESSOR GIRAFALES	Paixão Platônica; Quebra de expectativa
SEU MADRUGA	Ausência do trabalho; Lapsos de inteligência
CHAVES	Rebaixamento moral; Mínima ascensão social; Lapsos de inteligência; Falta de comida
CHIQUINHA	Trapaça; Aproveitar dos outros

3.10.3 Terceira História: A fonte dos desejos

Esse episódio/história conta sobre o dia em que Chiquinha inventou que se os moradores da Vila jogassem uma moeda na fonte, presente no pátio de trás, e fizessem um pedido, esse desejo se realizaria.

Com isso, Chiquinha tentou enganar a todos. Num primeiro momento até alcançou seu objetivo, mas não conseguiu ficar com as moedas, como queria, porque Chaves pegou quase todas, apesar de ter caído na fonte e molhado as pernas.

No final, Chiquinha também caiu na fonte, pois havia se encaminhado até lá para pegar as moedas e Quico a derrubou, sem querer. Seu Madruga viu a cena, tentou revidar o tombo da filha, segurou Quico e quando estava quase derrubando-o, entrou Dona Florinda e ele saiu correndo.

Após essa breve descrição do episódio, passemos à análise da primeira cena selecionada, em que estão Seu Madruga, Dona Florinda e Quico. O primeiro acaba apanhando porque beliscou Quico, o qual, anteriormente, estava brigando com Chaves, que havia derrubado Seu Madruga sem querer.

Tabela 15 – Cena da terceira história em análise I: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
SEU MADRUGA (depois de beliscar Quico, levanta o chapéu para cumprimentar Dona Florinda, sem perceber que é ela)	“Boa tarde!”
DONA FLORINDA (com raiva)	“Agora também vai querer me dizer que o senhor é inocente?!”
SEU MADRUGA (fazendo sinal negativo com a mão)	“O Inocente? Não, eu sou o Madruga! Agora se precisar eu posso...”
DONA FLORINDA (o interrompe e lhe dá um tapa)	“Vamos Tesouro, não se misture com essa gentalha!”
QUICO (vai em direção ao Seu Madruga, dá pulinhos enquanto desfere dois murros, leves no seu peito)	“Sim, mamãe! Gentalha, gentalha...prrrrr!”

Esse diálogo exemplifica as brigas entre Seu Madruga e Dona Florinda, em que esta o ofende, dizendo a seu filho: “Vamos, Tesouro, não se misture com essa gentalha!”. Tal característica é bastante recorrente no cômico popular, como mostrou Bakhtin (2002).

Aqui também aparece o uso do pensamento concreto e primário, em que não se confere sentido figurado aos discursos, considerando-os em seu aspecto literal e se promove o riso pelo jogo de palavras. Exemplo disso é o trecho no qual Dona Florinda diz: “Agora também vai querer me dizer que o senhor é inocente?!”, e Seu Madruga responde: “O Inocente? Não, eu sou o Madruga! Agora se precisar eu posso...”.

O jogo de palavras, nesse caso, localiza-se na resposta de Seu Madruga, pois em vez dele entender que ela estava dizendo que ele não era inocente, por beliscar seu filho, para ele, Dona Florinda o chamava de inocente, referindo-se a seu nome.

Nesse mesmo pedaço, ou melhor, a resposta de Seu Madruga inicia uma seqüência justaposta, porque logo depois Dona Florinda o interrompe com um tapa e diz: “Vamos, Tesouro, não se misture com essa gentalha!”, um dos bordões desse personagem.

Ademais, há a *gramática da persuasão*, com a utilização de frases curtas, nesse caso, com extensão máxima de duas linhas; seqüências justapostas, já que, como se viu, a última fala de Seu Madruga desenvolveu-se conjuntamente a um tapa e outra fala de Dona Florinda; linguagem econômica e de fácil apreensão, confirmando a textualidade percebida por Kaschner (2006), pois o riso se dá em função de uma piada simples.

Outra característica presente é a teatralidade, porquanto esse elemento remete-se a um humor patético, cheio de tombos e tapas de todo tipo, assim como acontece com Seu Madruga, que leva um tapa de Dona Florinda e, anteriormente, havia caído, em decorrência da briga de Quico e Chaves.

O último ponto importante é a representação do ar de superioridade de Dona Florinda, que se considera melhor que os outros e por isso diz para seu filho não se misturar com aquela “Gentalha!”.

Passemos, agora, à segunda cena a ser analisada, iniciada logo depois que Chaves pega um pirulito que Chiquinha estava chupando, esta chora e Quico ri do que ocorreu.

Tabela 16 – Cena da terceira história em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
QUICO (rindo de Chiquinha enquanto ela chora)	“Que boa, que boa, Chiquinha chora à toa, que boa! Além disso, eu tenho dinheiro para

CHIQUINHA (com um sorriso traquina) ir comprar pirulitos. E eu sei que eles vendem pirulito na venda da esquina!”
 “Bom, eles vendem! Mas pra mim não, pra mim eles dão pirulitos!”
 QUICO “Pra você dão de graça?!”
 CHIQUINHA “Eh, porque pra mim se realizou o desejo que pedi pra fonte dos desejos!”
 QUICO (com os braços cruzados e franzindo a testa) “Que fonte dos desejos?”
 CHIQUINHA “Ora, a que tem aí no pátio! Ah, vai, não sabia que é uma fonte dos desejos?!”
 QUICO “Não!”
 CHIQUINHA “Mas é claro que é! Só o que tem que fazer é pegar a sua mesada, fazer um desejo e jogar uma moeda e realiza o seu desejo!”
 QUICO (enquanto Chaves olha admirado) “É sério?!”
 CHIQUINHA “É claro que sim! Imagine que outro dia eu joguei uma moeda, fechei os meus olhinhos e pedi: Ai tomara que o dono da venda me dê doces todos os dias, e até agora tem dado certo!”
 QUICO (sai correndo, apressado, em direção à fonte) “Olha, eu já volto já!”

Nesse diálogo Chiquinha demonstra, claramente, sua face trapaceira, pois tenta enganar Quico, fazendo-o jogar suas moedas na fonte, para depois poder reavê-las e gastá-las como quiser.

Aqui vê-se, mais uma vez, a *gramática da persuasão*, com frases curtas, no máximo de cinco linhas; seqüências justapostas, logo no início, quando Quico canta e fala em meio ao choro de Chiquinha que acabava de perder seu pirulito para Chaves. Quico diz o seguinte: “Que boa, que boa, Chiquinha chora à toa, que boa! Além disso, eu tenho dinheiro para ir comprar pirulitos. E eu sei que eles vendem pirulito na venda da esquina!”.

Essa fala também representa um pouco de sarcasmo, influência de Mario Moreno, e até o riso de superioridade, de Hobbes, já que Quico ri do fato de Chaves ter pegado o pirulito e Chiquinha ter ficado sem ele, ao mesmo tempo que se vangloria de ter dinheiro e poder comprar doces na venda da esquina.

Tal diálogo reforça, mais uma vez, a grande relevância que tem a comida para o cômico popular, porquanto todo ele ocorre em função do “roubo” do pirulito de Chiquinha por Chaves, e também aproxima esse personagem, novamente, do herói picaresco, porque em ambos há a trapaça, bem como se percebe em Chiquinha que tem seu pirulito tomado, mas engana a todos com o imbróglio da fonte dos desejos, até que Chaves pega a maioria das moedas, trapaceando sobre a mesma.

Ou seja, tanto Chaves quanto Chiquinha se aproximam do herói picaresco, realizando trapaças um sobre o outro.

Vamos, então, à terceira cena a ser analisada, momento em que Dona Florinda bate em Seu Madruga, por ele ter beliscado Quico, quando começa a maior confusão, porque Chiquinha interfere na discussão, que só termina quando Chaves fala de sua falta de comida e da fome que sente.

Tabela 17 – Cena da terceira história em análise III: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
CHIQUINHA (depois que Dona Florinda deu um tapa em seu pai)	“Por que bate no meu pai, velha pistilenta?”
DONA FLORINDA	“Porque ele beliscou o Quico!”
QUICO	“Mamãe, mamãe, joga uma moeda e pede que um trator atropеле o Seu Madruga!”
CHIQUINHA	“E você joga duas moedas e pede que dois tratores atropелеm a Dona Florinda!”
QUICO	“Então joga três moedas e pede que três tratores atropелеm o Seu Madruga!”
CHIQUINHA	“E você joga vinte moedas e pede que Dona Florinda seja atropelada por toda manada de tratores do mundo!”
CHAVES (depois dessa fala todos olham para ele com dó)	“Não, não, não, invés de desperdiçar tantas moedas em atropelamentos, por que não pedem que eu possa almoçar todos os dias?!”

Esse diálogo retoma a tradição melodramática da televisão latino-americana, pois carrega de sentimentalismo a cena, além de utilizar música e carregar nas expressões de compaixão e pena. Mas isso não quer dizer que a situação se altere, pois Chaves continua

sem conseguir se alimentar e a história prossegue sem nenhuma mudança, o que nos faz pensar, ao mesmo tempo, na paródia, já que aí também há a exposição de uma realidade, sua crítica, porém sem modificação, mostra-se, contudo, consciente de que nada se pode fazer.

Há a *gramática da persuasão*, com a utilização de frases curtas, máximo de três linhas; linguagem econômica e de fácil compreensão, assim como em Kaschner (2006), quando este fala da textualidade, em que o texto por si só faz rir, por meio de piadas infantis e captáveis a qualquer pessoa.

Outro aspecto é a teatralidade, muitas vezes com um humor patético, cheio de tombos e pancadas variadas, como no começo do diálogo, quando Dona Florinda desfere um tapa em Seu Madruga por ele ter beliscado seu filho, Quico e, antes, empurra Chiquinha para poder chegar até a seu pai.

Aparece, aqui, a ofensa, tão importante ao cômico popular, através do nome que Chiquinha confere a Dona Florinda: “Velha Pistilenta!” e, também, a referência à comida, por meio da fala final de Chaves: “Não, não, não, invés de desperdiçar tantas moedas em atoprelamentos, por que não pedem que eu possa almoçar todos os dias?!”, que provoca um sentimento de compaixão, ou então, quando muito um riso trágico, porque se ri da tragédia desse garoto órfão que não tem quem lhe cuide.

Chegamos à quarta cena a ser analisada, momento em que Chaves e Quico conversam no pátio da fonte:

Tabela 18 – Cena da terceira história em análise IV: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
CHAVES	“Que foi que houve com a Chiquinha?”
QUICO	“Nada, Chaves, só que a fonte acaba de me realizar um desejo!”
CHAVES	“Ah!...”
QUICO	“Vamo vê, vamo vê, que mais que eu vou pedir?!”
CHAVES	“Por que você não pede que deixe de ser burro?!”
QUICO	“Cerrrto Chaves, hihihhi! Queeee foi que disse?!”
CHAVES	“Pra você pedir pra deixar de ser burro!”
QUICO	“Em primeiro lugar, não se deve pedir o impossível!”
CHAVES	“Ah!”

QUICO “E em segundo lu...”
 QUICO “Você não vai com a minha cara?”
 CHAVES “E nem eu com a sua!”
 QUICO “Olha, então suma daqui e não fique me aborrecendo, vai!”
 CHAVES “Não eu não vou porque a rua é plúbica e por isso tenho direito de ficar aonde me der na telha, porque a rua é plúbica e tenho direito de ficar aonde me der na telha...”
 QUICO “Ai, cale-se, cale-se, cale-se, você me deixa louco!”
 CHAVES “Ninguém tem paciência comigo!”
 QUICO “Não, e depois eu não quero que escute o que é que eu vou pedir!”
 CHAVES “Pois peça em silêncio!”
 QUICO “É isso mesmo que eu vou fazer, besta!”
 QUICO (joga as moedas e Chaves começa a pegá-las) “Vamo vê, vamo vê...Ah, já sei...que boa...hihihi!... Ah, essa idéia também é boa!...Vamo vê, vamo vê, outra coisa...sim uma boa idéia!”
 CHAVES (tentando disfarçar que está pegando as moedas de Quico) “Acho que vai chover!”
 QUICO (desconfiado) “Você acha, é?”
 QUICO (fazendo menção de jogar as moedas para ver se Chaves pega, e este acaba caindo na fonte, na tentativa de pegar uma moeda que Quico fingiu jogar) “Que chova!... Ah, já sei!...Ah, hahahahaha... Outro desejo que se realizou!”

Esse diálogo mostra Chaves tentando enganar Quico e pegar as moedas que este pensa jogar na fonte, o que, mais uma vez, reforça a noção da trapaça e o aproxima do herói picaresco.

Há também a *gramática da persuasão*, com frases curtas, no máximo quatro linhas; seqüências justapostas, quando Chaves diz a Quico para ele pedir para deixar de ser burro e ele diz: “Em primeiro lugar, não se deve pedir o impossível!”. Chaves concorda, exclamando: “Ah!”. Quico retruca e interrompe sua fala porque percebe que Chaves o chama de burro: “E em segundo lu...” e, depois, completa: “Você não vai com a minha cara?”. Além disso, a conversa é de fácil entendimento e com linguagem econômica, o que se remete à textualidade,

de Kaschner (2006), já que a piada acerca da “burrice” de Quico é infantil e compreensível a todos.

Assim como ocorreu na cena anterior em que Chaves erra a pronúncia da palavra “atropelamentos” e diz “atoprelamentos”, nesse diálogo, já no final, ele fala erradamente o vocábulo “pública” e pronuncia “plública”. Isso é prova da falta de conhecimentos escolares do referido personagem, ou então de um mau ensino dado pelo Professor Girafales.

Ademais, aqui fica claro a falta de inteligência de Quico. Primeiro, quando Chaves sugere: “Por que você não pede que deixe de ser burro?!” e, depois, no momento em que Quico responde: “Em primeiro lugar, não se deve pedir o impossível!”.

De forma geral, pode-se dizer que em todo o episódio se evidencia a tentativa de Chiquinha de enganar os outros moradores da Vila; a esperteza de Chaves, primeiro em pegar o pirulito de Chiquinha e depois quando ele pega as moedas de Quico; a relação conflituosa de Dona Florinda e Seu Madruga, regada a muitos tapas, o que retoma o humor patético e a teatralidade de Kaschner (2003); a falta de inteligência de Quico e de Chaves, que acaba se molhando para pegar a moeda que imagina que Quico jogou na fonte.

Afora isso, tal história apresenta muitas cenas de humor patético e teatralidade, com muitos tombos e pancadas, tanto de Seu Madruga, logo no início, que cai em meio à confusão de Chaves e Quico, quanto de Quico, que leva uns beliscões de Seu Madruga. Isso sem falar da repetição, cena após cena, da *gramática da persuasão*, do pensamento concreto e primário, do jogo de palavras e da textualidade. Além de não fazer menção ao trabalho de Seu Madruga, ou seja, em nenhum momento divisa-se ele com, pelo menos, a possibilidade de trabalhar, reforçando sua correlação com o herói pícaro.

Por outro lado, pode sistematizar-se as características de cada personagem reforçadas nesse episódio, a partir da seguinte tabela, em que à esquerda estão os referidos personagens, e à direita encontram-se as qualidades de cada um, presentes na história analisada.

Tabela 19 - Personagens e seus elementos marcantes na terceira história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
DONA FLORINDA SEU MADRUGA	Humor patético (tapas) Ausência do trabalho, lapsos de inteligência; humor patético (tombos e pancadas)
QUICO	Lapsos de inteligência; humor patético (beliscões)

CHIQUINHA
CHAVES

Trapaça
Esperteza; lapsos de inteligência; falta de
comida

3.10.4 Quarta História: Um banho para Chaves

Esse episódio/história se passa na Vila e narra sobre o dia em que todos – Dona Florinda, Professor Girafales, Chiquinha e até mesmo Pópis – se mobilizaram para dar um banho em Chaves, pois ele estava sujando tudo que ele tocava – lençol, toalha e o vestido da Chiquinha.

Então resolveram dar um banho em Chaves, mas este fugia, nem mesmo Pópis, chamando-o para comer em sua casa, o convenceu que precisava se banhar. Armou-se, pois, a maior confusão, porque Chiquinha teve a idéia de pegar os baldes cheios de água que estavam no pátio para acertar em Chaves, mas todos acabaram se molhando, até o Professor Girafales pegou um balde e jogou sua água dentro do barril, onde estava Chaves, e assim conseguiu dar um banho nele e por fim à miscelânea.

Posta a idéia geral do episódio, passemos à primeira cena a ser analisada, em que estão Chaves e Dona Florinda e esta o pede para que olhe se o lençol pendurado no varal está seco, e ele acaba sujando-o com suas mãos.

Tabela 20 – Cena da quarta história em análise I: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
DONA FLORINDA	“Olha, Chaves, Chaves!”
CHAVES	“Quê?!”
DONA FLORINDA	“Não se diz quê, se diz senhora!”
CHAVES (caminhando em direção a ela que está na janela de sua casa)	“Senhora!”
DONA FLORINDA (apontando em direção ao lençol)	“Olha, veja pra mim se secou o lençol que eu pendurei no varal!”
CHAVES (vai ao varal olhar, coloca suas mãos no lençol e o suja)	“Tá!... Já está seco!”
DONA FLORINDA	“Traga aqui!”
CHAVES (vai até a casa de Dona Florinda e bate na porta)	“Tá!”

DONA FLORINDA (estranha Chaves bater na porta, já que ela o havia chamado pela janela) “O que foi?”

CHAVES (mostrando o lençol) “Aqui o lençol!”

DONA FLORINDA (sai para atendê-lo e ele vai à janela para entregar o lençol, havendo um desencontro temporário) “Está procurando o que?”

CHAVES (respondendo sobre a Dona Florinda, sem perceber que era ela quem perguntava) “A velha rabugenta! Ela pediu que...”

DONA FLORINDA (fala depois que Chaves se cala ao perceber que falava mal dela) “Quem você chamou de velha rabugenta?!”

CHAVES “Não, eu não tava falando da senhora! Eu tava falando de uma outra senhora que também parece velha rabugenta!”

DONA FLORINDA “Está vendo Chaves por que batem em você?!”

CHAVES (passando uma das mãos no suspensório) “É que ninguém tem paciência comigo!”

DONA FLORINDA (puxando o lençol da mão de Chaves) “Não tem paciência... Passa isso pra cá!”

Nesse trecho observa-se a presença da *gramática da persuasão*, pois as falas são curtas, no máximo três linhas; linguagem econômica e de fácil apreensão, pois foi construída com uma sintaxe simplificada. Isso retoma, mais uma vez, a noção de textualidade de Kaschner (2006), já que é o texto em si que faz rir, lançando mão de piada infantil, a qual ocorre tanto nos desencontros entre os personagens quanto quando Chaves tenta corrigir o fato de ter chamado Dona Florinda de velha rabugenta e diz: “Não, eu não tava falando da senhora! Eu tava falando de uma outra senhora que também parece velha rabugenta!”, mas com o uso do conectivo também acaba reafirmando sua denominação anterior.

Essa parte também nos remete à importância da ofensa para o cômico popular, percebida por Bakhtin (2002), porquanto Chaves ofende Dona Florinda chamando-a de velha rabugenta, o que apenas reforça uma característica própria do personagem, demonstrada aqui quando ela corrige Chaves, falando: “Não se diz quê, se diz senhora!”, forçando-o a chamá-la por senhora.

Esse diálogo, como um todo, exemplifica a falta de inteligência de Chaves, que chama Dona Florinda duas vezes de velha rabugenta, sem se dar conta; apresenta um de seus bordões: “É que ninguém tem paciência comigo!”, além de mostrar o lado mal-humorado de Dona Florinda.

Vamos à segunda cena a ser analisada, a qual começa quando Chiquinha acusa Chaves de ter trapaceado no concurso de desenhos.

Tabela 21 – Cena da quarta história em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
CHIQUINHA (com a mão na cintura e encostada na parede, perto de sua casa)	“Ah, ah... Agora eu sei porque você ganhou o concurso de desenho, trapaceiro!”
CHAVES (franzindo a testa)	“Trapaceiro, por quê?!”
CHIQUINHA (se referindo às marcas das mãos de Chaves na toalha de Dona Clotilde)	“Porque eu vi as marcas da suas mãos!”
PROFESSOR GIRAFALES (segurando a toalha suja com as mãos de Chaves, de Dona Clotilde)	“Ah, ah, ah, agora chega!... Escuta, Chaves, você pode me dizer quando foi a última vez que tomou banho?”
CHAVES (fazendo sinal negativo com a cabeça)	“Eu ainda não tomei banho pela última vez!”
DONA CLOTILDE	“O professor quer saber quando foi a última vez que você entrou debaixo de um chuveiro!”
CHAVES	“Eu, nunca!”
DONA CLOTILDE (admirada com a resposta)	“Oh, e na água de um regador, nunca entrou?!”
CHAVES (pegando um regador para mostrar)	“Eu não cabo!”
PROFESSOR GIRAFALES (corrigindo o jeito de Chaves falar)	“Não caibo!”
CHAVES	“Ah, o senhor muito menos, hehehe!”
CHIQUINHA	“Chaves, o que o professor quis dizer é se você nunca tomou uma chuveirada!”
CHAVES (fazendo sinal negativo com as mãos)	“Eu, não!”
CHIQUINHA	“Pois é bobo, porque não tem nada mais saboroso que uma pancada de água!”
CHAVES (fazendo menção de acertar o	“Pois então não seja por isso!”

regador em Chiquinha)
 CHIQUINHA (protegendo a cabeça com as mãos) “Não, não é isso!”
 PROFESSOR GIRAFALES (pedindo para Chaves largar o regador) “Chaves! Larga isso!”
 CHAVES “Quê?!”
 PROFESSOR GIRAFALES “Joga esse regador!”
 CHAVES (joga o regador, que acerta Dona Florinda e ela cai no chão) “Pronto, aí vai!”

O primeiro ponto a ser observado é a presença da ofensa, quando Chiquinha chama Chaves de trapaceiro, o que, mais uma vez, ratifica a importância desse elemento para o cômico, sobretudo, segundo Bakhtin (2002), no humor popular.

O segundo aspecto relevante é o uso do pensamento concreto e primário, logo no início quando Professor Girafales pergunta: “Ah haha, agora chega!... Escuta, Chaves, você pode me dizer quando foi a última vez que tomou banho?” e Chaves responde: “Eu ainda não tomei banho pela última vez!”. Isso se dá porque não se confere sentido figurado aos discursos, mas apenas o literal, fazendo rir com o jogo de palavras, que no caso estava na expressão “última vez”, porque Chaves a entende como o último banho, antes da morte e, Professor Girafales, quer saber quando Chaves tomou banho.

Outra parte em que isso ocorre é quando Chiquinha diz: “Pois é bobo, porque não tem nada mais saboroso que uma pancada de água!”, e Chaves retruca: “Pois então não seja por isso!”, fazendo menção de jogar o regador em Chiquinha, como se ela, quando disse pancada, estivesse se referindo a bater, o que não condiz com sua intenção.

Além disso, é perceptível a *gramática da persuasão*, já que as frases são curtas, não passando de três linhas; linguagem econômica e de fácil apreensão, porquanto as piadas sejam infantis, característica essa denominada por Kaschner (2006) de textualidade, em que o texto por si só, como se viu, faz rir.

Esse diálogo deixa nas entrelinhas, ao mesmo tempo, que Chaves é um ser itinerante, não tem casa e, muito menos, alguém que lhe cuide, caso contrário ele teria, pelos menos um dia, tomado banho, seja com um regador, com uma bacia ou com o chuveiro, aspecto este que o aproxima, novamente, do herói pícaro.

Afora isso, há mais um elemento importante: a presença da teatralidade, no momento em que Chaves joga o regador para o alto, ele acerta Dona Florinda e ela cai, caracterizando uma pancada, seguida de um tombo, o que representa um humor patético, já que este se caracteriza por ser cheio de pancadas e tombos de todos os tipos.

Entretanto, no que concerne ao episódio de forma geral e não apenas a esse trecho, há um elemento interessante: seu caráter moralizante, face divisada por Kaschner (2006), segundo o qual, o programa tem um poder educativo, baseado na informalidade e nas falas carregadas de oralidade, o que relembra o verbal televisivo, construído, de acordo com Rocco (2003), rigidamente, para parecer oral. E a discussão sobre a cultura oral, em que se mostra que essa é uma tradição latino-americana, explicando, muito provavelmente, a opção pelo informal.

Ademais, a transmissão de valores, o objetivo de educar, coloca em voga o riso moralizante, que visava indicar a forma correta de agir, assim como se observava, sobretudo, na Antigüidade Clássica, em que se ria para estabelecer os valores da sociedade. Ou ainda, já no século XIX, com a teoria do riso de Bergson, em que o riso é visto como uma forma de punição do desvio, que, no caso do objeto em análise, seria o ato de não tomar banho. Esse aspecto fica claro no final do episódio, quando a confusão já se desfez e Chaves aparece sozinho, dizendo: “Sabem que eu antes quase nunca tomava banho, não lavava as mãos nem nada, mas hoje me ensinaram que é bom e muito conveniente lavar as mãos antes de comer, depois de comer e depois de ir ao banheiro, e lavar as orelhas e lavar tudo e, querem saber, estar limpo é muitisssssssimo bom!”.

Em dois comentários, nesse episódio, fica evidente a face trapaceira de Chiquinha. Ela mente ao Professor Girafales que Pópis acertou um balde de água nele, intencionalmente, quando, na verdade, ela queria acertar em Chaves e errou a mira. E nota-se a fixação de Dona Clotilde pelo sexo oposto, porque ao receber, por engano, um beliscão do Professor Girafales, ela diz que esse foi um dos momentos mais emocionantes de sua vida, já que havia muito tempo nenhum homem a beliscava. Chega, na seqüência, a pedir que o professor lhe dê outro, pois ela havia gostado muito, fato que fica evidente pela fisionomia de felicidade dela.

Resumidamente, pode-se sistematizar as características observadas nos personagens selecionados para análise – por isso Pópis não entrará – a partir da seguinte tabela, em que são colocados, à esquerda, os nomes dos personagens que participaram dessa história, à direita, os elementos divisados em cada um.

Tabela 22 - Personagens e seus elementos marcantes na quarta história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
CHAVES	Ser itinerante; sem uma pessoa que lhe cuide

CHIQUINHA	Trapaça; briguenta
DONA FLORINDA	Rabugenta
DONA CLOTILDE	Fixação por homens (casamento)
PROFESSOR GIRAFALES	Ser adulto

3.10.5 Quinta História: Vamos ao cinema

Esse episódio/história se passa, em sua maioria, na Vila e narra sobre o dia em que os moradores, bem como o Sr. Barriga e o Professor Girafales, foram ao cinema. Primeiro Dona Florinda, Chaves e Chiquinha vão assistir a um filme do Pelé, depois Seu Madruga vai com Dona Clotilde e, no dia seguinte, todos vão ao cinema, estabelecendo a maior confusão, pois o Sr. Barriga resolve cobrar o aluguel de Seu Madruga no meio do filme; Professor Girafales se senta ao lado de Dona Clotilde, pensando se tratar de sua amada; Seu Madruga se senta ao lado de Dona Florinda e os dois brigam; Chaves não pára de falar, provocando uma discussão entre todos os personagens.

A história só termina depois que eles saem do cinema e, no dia seguinte, Seu Madruga, Chaves e Chiquinha vão ao cinema de novo, assistir, mais uma vez, ao filme do Pelé.

Terminado o resumo do episódio, passamos à primeira cena a ser analisada, em que estão Chaves, Chiquinha, Dona Florinda, Seu Madruga e Dona Clotilde, e as crianças estão contando algo do filme sobre o Pelé que assistiram.

Tabela 23 – Cena da quinta história em análise I: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
CHIQUINHA (vendo o pai agarrado com Dona Clotilde)	“Papai, peguei o senhor no pulo, hein?!”
SEU MADRUGA (feliz e pegando nos ombros da filha)	“Chiquinha, meu amor, não dói!”
CHIQUINHA	“Não dói o quê?!”
SEU MADRUGA	“É que eu pensei que você... Você não sofreu um acidente?”
CHIQUINHA	“Eu?! Quando?”
DONA CLOTILDE (tentando remediar o fato de ter deixado Seu Madruga preocupado, sugerindo que Chiquinha, que	“Eu não disse, Seu Madruga, não há porque ser pessimista!”

havia sumido, podia estar até morta)
 SEU MADRUGA (com a mão na cintura) “E onde diabos você se meteu, Chiquinha?!”
 CHIQUINHA (sorrindo e olhando para Chaves) “Fui no cinema ver o filme do Pelé! Estava demais, não é verdade, Chaves?!”
 CHAVES (caminhando em direção a Chiquinha) “É, o Pelé fez uns gols lindíssimos!”
 CHIQUINHA (andando, contente, junto com Chaves) “E quando ele chegou pra chutar naquela hora, ai, ai, ai, ai!”
 SEU MADRUGA “Pera aí, pera aí, pera aí, de onde você tirou dinheiro para ir ao cinema?”
 DONA FLORINDA “Eu convidei!”
 SEU MADRUGA (interrompe a fala, admirado com o fato de Dona Florinda ter pagado cinema para Chaves e Chiquinha) “Menos mal, porque eu já tava pensando que... Como! A senhora convidou a Chiquinha?”
 CHAVES (apontando para si mesmo) “E eu também!”
 SEU MADRUGA (admirado) “É verdade?!”
 DONA FLORINDA “Sim, e o que tem de estranho? Eu queria ir ver esse filme e nada melhor do que ir acompanhada das crianças. Uma dama não deve ir sozinha aos espetáculos públicos!”
 SEU MADRUGA “De acordo, mas porque não foi com seu filho?!”
 DONA FLORINDA “Não se lembra de que meu filho foi morar com a madrinha rica dele?!”
 SEU MADRUGA “Ah, é mesmo, eu já não me lembrava, é verdade!”
 DONA FLORINDA “Ele já não podia mais conviver com toda essa gentinha! E tem razão, talvez seja melhor para a educação dele!”
 SEU MADRUGA (tirando seu chapéu, em forma de agradecimento) “De qualquer maneira, muito obrigado!”
 DONA FLORINDA “Por nada!”
 SEU MADRUGA (falando para Chiquinha) “Anda, vamo, vamo, vamo!”

Esse diálogo é diferente dos demais, sobretudo porque aqui, pelo menos no início, Dona Florinda se mostra mais bondosa e de bom humor, já que convidou Chaves e Chiquinha para irem ao cinema. Mas logo depois, quando Seu Madruga pergunta por que ela não levou seu filho, Quico, ela explica que ele está morando com a madrinha rica e, ao justificar sua ida

para longe retoma sua face rabugenta, dizendo: “Ele já não podia mais conviver com toda essa gentalha! E tem razão, talvez seja melhor para a educação dele!”.

Com essa frase fica claro que Dona Florinda se considera superior aos outros moradores da Vila, pois chama os demais de “gentalha”.

Além disso, embora a conversa seja longa, as falas são curtas, no máximo quatro linhas; as seqüências são justapostas, sobretudo quando Seu Madruga interrompe sua própria fala, em razão da surpresa de Dona Florinda ter chamado Chiquinha e Chaves para irem ao cinema, e depois continua a falar; a linguagem é econômica e de fácil compreensão, o que caracteriza a *gramática da persuasão* e relembra a textualidade, porque as piadas são infantis e captáveis a qualquer pessoa.

Outro ponto importante é a noção de que um dos motivos do riso é a surpresa que acomete Seu Madruga ao saber que Dona Florinda levou Chaves e Chiquinha ao cinema. Essa idéia retoma a perspectiva hobbesiana, corroborada por outros teóricos, de que uma das causas do riso é a surpresa, o inesperado.

Depois dessa breve análise, chegamos à segunda cena que será colocada em voga, em que conversam Chaves e o Sr. Barriga, o qual foi cobrar aluguel, mas acaba indo para o cinema, já que todos estão lá.

Tabela 24 – Cena da quinta história em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
CHAVES (brincando com uma bola grande)	“Agora Pelé vai cobrar um pênalti e se prepara pra chutar o pênalti e ele chuta...”
SR. BARRIGA (leva uma bolada de Chaves, fica tonto e vai em direção a Chaves, nervoso)	“Tinha que ser o Chaves de novo!”
CHAVES (passando a mão no suspensório)	“Foi sem querer querendo!”
SR. BARRIGA (gritando)	“Foi sem querer... Saia, saia daqui!”
CHAVES (enquanto Sr. Barriga bate na porta de Seu Madruga)	“Seu Madruga não está, ele foi no cinema!”
SR. BARRIGA (surpreso e bravo com Seu Madruga, que não lhe paga o aluguel)	“O quê?! Quer dizer que ele não tem dinheiro para pagar o aluguel, mas pra ir ao cinema ele tem, é claro!”
CHAVES (enquanto Sr. Barriga se dirige à casa de Dona Florinda)	“É... E ele foi com a Chiquinha e com a Dona Clotilde! Dona Florinda também foi ao cinema!”

SR. BARRIGA (com um olhar de pena por Chaves ter ficado sozinho enquanto os outros iam ao cinema) “Chaves, quer ir ao cinema?!”

CHAVES (empolgado e pulando) “Zás, zás, eu ia no cinema....e...e...e”

SR. BARRIGA (puxando-o) “Vamos!”

Esse diálogo inicia apresentando a teatralidade, que lança mão de um humor patético, com muitos tombos e pancadas, porque Chaves acerta uma bolada no Sr. Barriga, dando-lhe uma pancada, assim como ocorre toda vez que ele vai à Vila.

Depois, Sr. Barriga fala um de seus bordões: “Tinha que ser o Chaves de novo!”, seguido por outro de Chaves: “Foi sem querer querendo”.

Ademais, essa conversa é composta de falas curtas, com no máximo três linhas; seqüências justapostas, principalmente no final, quando o Sr. Barriga pergunta se Chaves gostaria de ir ao cinema e ele, muito feliz, solta um “zás!”, um de seus elementos característicos, mas é interrompido pelo dono da Vila que o sai puxando. Além de uma linguagem econômica e de fácil apreensão, retomando a *gramática da persuasão*, presente no verbal televisivo e a noção de textualidade, em que o texto por si só provoca o riso, pois faz piadas infantis e compreensíveis a todos.

Aqui fica claro também que Seu Madruga não paga o aluguel, quando o Sr. Barriga diz: “O quê?! Quer dizer que ele não tem dinheiro para pagar o aluguel, mas pra ir ao cinema ele tem, é claro!”, deixando, ao mesmo tempo, nas entrelinhas que o pai de Chiquinha o passa para trás, já que o Sr. Barriga entende que ele diz não ter dinheiro para pagar o aluguel, mas o tem para ir ao cinema e ainda exclama: “é claro!”, como se já soubesse que ele age assim.

A perspectiva de Seu Madruga trapacear e não pagar o aluguel o aproxima do herói picaresco, que engana os outros para conseguir certa ascensão social e só enxergar essa atitude para alcançar seu objetivo.

Faz-se menção aqui também à matriz melodramática, pois, nessa conversa, já no final, o Sr. Barriga chama Chaves para ir ao cinema porque fica compadecido dele não ir, fato exemplificado pela fisionomia de piedade que este faz antes de proferir a fala chamando-o para o cinema. Essa fisionomia retoma a idéia da sentimentalidade presente no melodrama, daí a correlação: programa/melodrama.

Contudo, para além dos aspectos observados, outros também aparecem, tais como o amor platônico de Dona Florinda e do Professor Girafales, que vão ao cinema, pegam nas mãos e quando estão prestes a se beijarem, Dona Florinda se levanta e corre ao banheiro. Tem-se a falta de inteligência de Chaves e Chiquinha, que grita dentro do cinema, além de

ambos ficarem se deslocando para sentarem juntos e se desencontrando todo o momento, e o fato de Chaves não parar de falar.

Fica claro também a paixão de Dona Clotilde por Seu Madruga, pois essa pega na mão e encosta a cabeça nos ombros de um homem que imagina ser Seu Madruga, mas logo percebe se tratar do Professor Girafales, que logo sai de perto dela. Nota-se também a repulsa que uma aproximação com Dona Clotilde provoca em Seu Madruga, que tira bruscamente sua mão das mãos de uma mulher que acha ser Dona Clotilde, mas descobre ser Dona Florinda e o mal-entendido é desfeito.

Outro aspecto relevante é a cobrança de aluguel em pleno cinema, realizada por Sr. Barriga a Seu Madruga, que, espertamente, pede silêncio a ele e respeito por estarem em um cinema, plano que funciona porque todo o público também reclama e faz sinal para que ele se cale. Essa atitude relaciona Seu Madruga, mais uma vez, ao herói pícaro, porquanto os dois trapaceiam para sobreviver.

Resumidamente, pode-se sistematizar as características marcantes percebidas nos personagens, no que concerne a esse episódio, a partir da seguinte tabela, em que à esquerda estão os nomes dos personagens e, à direita, aparecem os elementos encontrados em cada um.

Tabela 25 - Personagens e seus elementos na quinta história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
CHAVES	Lapsos de inteligência
CHIQUINHA	Lapsos de inteligência
SEU MADRUGA	Repulsão a Dona Clotilde; não pagamento do aluguel; esperteza
DONA CLOTILDE	Paixão Platônica
DONA FLORINDA	Paixão Platônica; rabugice
PROFESSOR GIRAFALES	Paixão Platônica
SR. BARRIGA	Cobrança de aluguel; pancadas

3.10.6 Sexta História: Uma aula de história

Esse episódio/história se passa na escola e narra o dia em que o Professor Girafales profere uma aula de história. Tudo começa com um exame de desenhos e depois ele faz perguntas aos alunos, referentes à história do Brasil.

A história termina com o Professor Girafales fazendo uma demonstração dos países que constituem a Terra, a Espanha é o nariz de Nhonho, a orelha é a América... Logo depois Nhonho inicia um choro, ao que o professor pergunta qual é o problema, ele responde que se a orelha é a América então, naquele dia cedo, o pai dele havia raspado as Antilhas.

Após essa breve descrição, passemos à análise da primeira cena, em que estão Chiquinha, Professor Girafales, Chaves e Nhonho, falando sobre o exame de desenho.

Tabela 26 – Cena da sexta história em análise I: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
PROFESSOR GIRAFALES	“O que está desenhando, Chiquinha?”
CHIQUINHA	“Um homem!”
PROFESSOR GIRAFALES	“Um homem com três olhos?”
CHIQUINHA (pergunta sem entender)	“Que três olhos?!”
PROFESSOR GIRAFALES (mostrando no desenho de Chiquinha)	“Ora, esses aqui... Um, dois, três olhos!”
CHIQUINHA	“Ah, não, o do meio não é olho!”
PROFESSOR GIRAFALES (com os braços cruzados e em tom de ironia)	“Ah, não?! Então o que é?!”
CHIQUINHA	“É o umbigo!”
PROFESSOR GIRAFALES (bravo e apontando para os olhos)	“Um umbigo à altura dos olhos?!”
CHIQUINHA (rindo e passando a mão no cabelo)	“Aha, ehe.... É que eu tô desenhando o senhor, professor!”
PROFESSOR GIRAFALES (nervoso)	“Ah, e eu tenho o umbigo à altura dos olhos?!”
CHIQUINHA (mostrando a relação entre seus olhos e o umbigo do professor com as mãos)	“Dos meus olhos, sim!”
PROFESSOR GIRAFALES (com o dedo em riste, avisando à turma enquanto termina de falar com Chiquinha)	“Bom, desenhe o que você bem entender! Mas não se esquece de que isso é um exame! Ah, lembrem-se de que não devem copiar!”
CHAVES (pergunta ao Professor Girafales)	“E de que adianta copiar um exame de desenho?”
PROFESSOR GIRAFALES	“Bom, não porque...”
CHAVES (interrompe o professor)	“Só se outro fizesse o desenho por mim, né?”
PROFESSOR GIRAFALES	“Claro, eu quis dizer...”
CHAVES (interrompe o professor de novo)	“Porque num exame de desenho o que conta

PROFESSOR GIRAFALES CHAVES (interrompe o professor mais uma vez) NHONHO (interrompe Chaves dando-lhe uma pancada na cabeça com seu caderno de desenho e chorando depois por ter destruído seu desenho)	pra nota é o desenho em si, não é isso?!” “Bom, o que eu queria dizer...” “Porque se quem copiar...” “Ai, meu desenho, meu desenho, meu desenho...”
--	--

Nesse diálogo há a *gramática da persuasão*, como em todos já observados até o momento, porque as frases são curtas, no máximo três linhas; seqüências justapostas, sobretudo quando Chaves entra em cena, pois ele interrompe o professor a todo momento e interpõe a sua fala. Exemplo disso é quando ele interrompe Girafales e diz: “Só se outro fizesse o desenho por mim, né?”, o professor então tenta falar: “Claro, eu quis dizer...”, mas é interrompido de novo: “Porque num exame de desenho o que conta pra nota é o desenho em si, não é isso?!”, tenta se explicar mais uma vez: “Bom, o que eu queria dizer...” e é calado novamente por Chaves: “Porque se quem copiar...”, que, dessa vez, tem sua fala cortada por uma pancada na cabeça, recebida de Nhonho.

Além disso, a linguagem é econômica e de fácil compreensão, o que reforça a perspectiva da textualidade, pois as piadas são infantis, como se percebe quando o Professor Girafales pergunta à Chiquinha: “Ah, e eu tenho o umbigo à altura dos olhos?!” e ela responde, fazendo o chiste: “Dos meus olhos, sim!”; e captáveis a qualquer pessoa.

Aqui também está presente a teatralidade, já que esta corresponde a um humor patético, cheio de tombos e pancadas de todos os tipos, o que se nota no momento em que Chaves tem sua fala interrompida, por receber uma pancada na cabeça dada por Nhonho.

Chegamos, pois, à segunda cena a ser analisada, em que estão Chiquinha, Chaves e o Professor Girafales, e este tenta ensinar quem descobriu o Brasil.

Tabela 27 – Cena da sexta história em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
PROFESSOR GIRAFALES	“Bem, vamos continuar! Chiquinha!”
CHIQUINHA	“Larga do meu pé, pô!”
PROFESSOR GIRAFALES	“Quê?!”
CHIQUINHA	“Não, não, não... Fala!”
PROFESSOR GIRAFALES	“Diga quem foi o descobridor do Brasil!”
CHIQUINHA	“O descobridor do Brasil foi Pedro de Lara!”

PROFESSOR GIRAFALES (abaixa a cabeça e coloca a mão na testa) “Olha, eu vou te ajudar um pouco, quem estava a caminho das Índias quando descobriu o Brasil?”

CHIQUINHA “Cristóvão Colombo!”

CHAVES (rindo) “Não seja burra, Cristóvão Colombo foi o dono daquela fábrica de goiabada!”

PROFESSOR GIRAFALES “Chaves, Cristóvão Colombo descobriu a América!”

CHAVES (mexendo com o dedo) “Isso, isso, isso, isso!”

PROFESSOR GIRAFALES “Quem descobriu o Brasil foi Pedro Álvares Cabral!”

Nesse trecho encontra-se, novamente, a *gramática da persuasão*, porquanto as frases sejam curtas, no máximo três linhas; a linguagem seja econômica e de fácil apreensão, o que reforça a noção da textualidade, com piadas infantis, como quando Chiquinha diz ao Professor Girafales: “O descobridor do Brasil foi Pedro de Lara!” ou então, quando Chaves explica que Cristóvão Colombo foi o dono de uma fábrica de goiabadas.

Percebe-se também que o Professor Girafales, apesar de tentar se impor, mostrando ser a autoridade em sala de aula, não tem domínio sobre a turma, porque os alunos falam quando querem, como ocorreu com Chaves, nesse momento, em que chama Chiquinha de burra e diz que Cristóvão Colombo foi o dono de uma fábrica de goiabada.

Mais um exemplo disso, presente em outro momento do episódio, é quando Chaves diz: “O professor lingüiça não sabe ensinar nada, eu falei!” Nessa fala aparece um dos apelidos do Professor Girafales, o que revela certo sarcasmo, pois é um nome mordaz, que se refere a seu aspecto físico e que demonstra a influência de Mario Moreno, mestre da “comédia pastelão”; além do que deixa evidente a falta de autoridade do professor, o desrespeito existente na relação dos alunos com Girafales e a falta de credibilidade dele com os alunos, que não o percebem como bom professor, exemplo a ser seguido e o ridicularizam.

Ademais, ficam evidentes, com essa história, os lapsos de inteligência de Chaves e Chiquinha, a imagem de autoridade que o Professor Girafales tenta passar aos alunos, a destruição dessa imagem pelos alunos, e a aplicação escolar de Nhonho, quase sempre calado e, na maioria das vezes, respeitando o professor.

Assim, pode-se dizer que embora ele se passe na escola, diferentemente dos outros analisados, esse episódio reforça alguns dos elementos observados em todos os demais, tais como a *gramática da persuasão*, já que todas as falas descritas são curtas, sendo algumas seqüências justapostas, como se viu na primeira cena, linguagem econômica e de fácil

apreensão, o que retoma a textualidade, porque as piadas são infantis e captáveis a todos, baseadas no texto, prioritariamente.

Afora isso, há, mais uma vez, a presença da teatralidade, com o humor patético, cheio de tombos e pancadas e a ratificação da proximidade entre o programa e a *commedia dell'arte*, porque, como divisado em todos os episódios até aqui, os personagens são fixos, arquétipos e caracterizados pela indumentária, as tramas são singelas e reiterativas, tanto é que se constituem de piadas infantis e pensamento concreto/primário, usando os discursos em seu sentido literal, aspecto que leva ao riso pelo jogo de palavras.

Resumidamente, pode-se sistematizar essas características dos personagens a partir da seguinte tabela, em que, à esquerda estão os nomes dos personagens e, à direita os elementos marcantes dos mesmos no que se refere a esse episódio específico.

Tabela 28 - Personagens e seus elementos marcantes na sexta história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
CHAVES	Lapsos de inteligência
CHIQUINHA	Lapsos de inteligência
NHONHO	Aplicação na escola
PROFESSOR GIRAFALES	Ser adulto; falsa autoridade

3.10.7 Sétima História: A casimira de Taubaté

Esse episódio/história se passa na Vila e narra sobre o dia em que o Sr. Barriga foi cobrar o aluguel e Seu Madruga disse que tinha o dinheiro para lhe pagar, mas o havia usado para comprar bilhetes de uma rifa de um corte de casimira, porque um amigo muito pobre lhe pedira.

O Sr. Barriga não acreditou no que Seu Madruga lhe disse. Este asseverou que daria o pano como forma de pagar parte do que estava devendo, mas Chiquinha o usou para brincar e acabou sujando-o. Mesmo assim, seu pai o entregou ao Sr. Barriga, que terminou o dia levando o pano manchado, muitas pancadas de Chaves e um bolo no rosto, quando Seu Madruga desejava acertá-lo em Quico.

Após essa descrição, passamos à análise da primeira cena escolhida, em que estão Chaves e Chiquinha e esta o chama para brincar de “comidinha”, mas ele se recusa, iniciando

a maior confusão, que termina com Seu Madruga recebendo uma pancada de Chaves, o qual joga lama nele, querendo atingir Chiquinha.

Tabela 29 – Cena da sétima história em análise I: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
CHIQUINHA (sorrindo)	“Chaves, vamos brincar de comidinha?!”
CHAVES	“Não, porque comidinha é brincadeira de mulher e eu sou home!”
CHIQUINHA (brava enquanto Chaves continua a andar com o carrinho)	“Pois eu não queria mesmo que brincasse de comidinha comigo! Mas eu vou conseguir outro marido que queria brincar de comidinha ta...”
CHAVES (imitando o barulho de um carro, passando por cima da comidinha de Chiquinha e interrompendo-a)	“Hum...Hammm...”
CHIQUINHA (brava)	“Chaves, está estragando os meus bolinhos de lama!”
CHAVES (fala e passa por cima do restante dos bolinhos de lama de Chiquinha)	“Que culpa eu tenho se você coloca eles aonde passa a estrada?!”
CHIQUINHA (fala enquanto Chaves passa por cima de todos os seus bolinhos de lama e joga essa lama em Chaves)	“Ah é! Você vai ver só!”
CHAVES (pegando a lama e fazendo menção de jogá-la)	“Agora vou te fazer engolir isso aqui, viu?!...”
CHIQUINHA (abaixando para não ser acertada)	“Não...”
CHAVES (jogando a lama e acertando sem intenção Seu Madruga, que entra em cena, interrompendo sua fala)	“Vou fazer você...”

Nesse diálogo, logo no início, fica evidente a transmissão de valores, através de uma linguagem baseada na oralidade, já que Chaves explica porque não vai brincar de “comidinha” com a Chiquinha da seguinte forma: “Não, porque comidinha é brincadeira de mulher e eu sou home!”, aspecto este divisado por Kaschner (2006).

A linguagem alicerçada na oralidade retoma o verbal televisivo, de que fala Rocco (2003), pois em ambos há um verbal rigidamente construído para parecer oral, tanto é que

Chaves, em vez de falar “homem”, diz “home”, marca do oral e da cultura latino-americana, pois, como já se viu, a população dessa região entrou na fase audiovisual sem deixar de lado o oral, não por opção, mas, muito mais, por falta de um sistema educacional de boa qualidade.

Além disso, novamente aparece a *gramática da persuasão*, porque as frases são curtas, no máximo quatro linhas; há seqüências justapostas, quando Chaves interrompe Chiquinha para continuar brincando com o carrinho, ou então quando Chaves vai descontar o fato de Chiquinha ter jogado lama na sua roupa e ela grita para não fazê-lo; a linguagem é econômica e de fácil apreensão, retomando a textualidade, visto que as piadas são infantis e captáveis a todos.

Demonstra-se também a teatralidade, pois Chiquinha faz um humor patético, acertando lama na roupa de Chaves e este prossegue na mesma linha, jogando lama no Seu Madruga.

Ademais, o riso aqui provocado é, em parte, moralizante, porquanto ocorre o estabelecimento de valores, a legitimação dos mesmos através da situação em que Chaves estabelece que atividades são de homem (brincar de carrinho) e que atividades são de mulher (brincar de comidinha). Elemento que relembra o riso da antigüidade clássica, em que rir era visto como forma de manter o *status quo* e reafirmar costumes e tradições.

Chegamos, agora, na segunda cena a ser analisada, em que estão Seu Madruga e o Sr. Barriga, e este lhe cobra o aluguel.

Tabela 30 – Cena da sétima história em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
SEU MADRUGA (com raiva depois de bater no Chaves e levar um tapa de Dona Florinda)	“Inferno! Se eu ganhasse pelos desgostos, caramba!”
SR. BARRIGA (abre a mão, como que para receber o dinheiro)	“Pois eu me conformaria que ganhasse para me pagar o aluguel!”
SEU MADRUGA	“Oh, já estamos no dia primeiro?”
SR. BARRIGA	“Nós estamos no dia 25!”
SEU MADRUGA	“Ah, bom, então ainda faltam cinco dias pra pagar!”
SR. BARRIGA	“Não seja palhaço, viu! Já faz 25 dias que você deveria ter me pago o aluguel!”
SEU MADRUGA	“Bom, sabe, eu vou dizer a verdade, Sr. Barriga! Acontece que eu já tinha o dinheiro

- para pagar um mês de aluguel, mas encontrei um amigo muito pobre que tava muito doente, Sr. Barriga, e tava rifando um corte de casimira, então eu comprei dois números!”
- SR. BARRIGA “Olhe, Seu Madruga, se pretende fazer chantagem sentimental, pode tirar...”
- SEU MADRUGA (interrompe o Sr. Barriga) “É pura barriga, senhor verdade, quer dizer... quer dizer, é a pura verdade, Sr. Barriga... Se o senhor quiser ver os bilhetes pode vir comigo que eu mostro...”
- SR. BARRIGA (o interrompe) “Espere, espere, espere... Antes eu vou cobrar o aluguel da Dona Florinda!”
- SEU MADRUGA “Está bem!”

Nessa conversa fica claro que Seu Madruga não paga aluguel, tanto que o Sr. Barriga diz: “Pois eu me conformaria que ganhasse para me pagar o aluguel!”, também fica evidente a esperteza de Seu Madruga, quando este tenta enganar o Sr. Barriga perguntando sobre a data do pagamento: “Oh, já estamos no dia primeiro?”, ao que o outro responde: “Nós estamos no dia 25!”, então Seu Madruga retruca, tentando ludibriá-lo: “Ah, bom, então ainda faltam cinco dias pra pagar!”, e o Sr. Barriga diz, já com raiva: “Não seja palhaço, viu! Já faz 25 dias que você deveria ter me pago o aluguel!”.

A tentativa de trapaça também demonstra, em termos de forma, que o texto por si só já faz rir, retomando a teatralidade, isso porque a piada é infantil e compreensível a todos, o que relembra a perspectiva da *gramática da persuasão*, pelo viés da linguagem econômica e de fácil apreensão, além das seqüências justapostas, como no momento em que o Sr. Barriga diz: “Olhe, Seu Madruga, se pretende fazer chantagem sentimental, pode tirar...” e é interrompido por Seu Madruga que fala: “É pura barriga, senhor verdade, quer dizer... quer dizer, é a pura verdade, Sr. Barriga... Se o senhor quiser ver os bilhetes pode vir comigo que eu mostro...”.

Esta última fala representa um exemplo de quebra de expectativa, pois Seu Madruga confunde o nome do Sr. Barriga com o assunto em voga, invertendo ambos e, assim, dizendo “[...] é pura barriga, senhor verdade”, engano que logo é corrigido.

Toda a argumentação de Seu Madruga o aproxima do herói picaresco, visto que, nos dois casos, a trapaça é usada como técnica de sobrevivência, sendo vista como a única maneira de se viver. Tanto que, mesmo Seu Madruga sugerindo, posteriormente, que o Sr.

Barriga fique com a casimira para poder saldar parte de sua dívida, este tenta passá-la por inglesa, enquanto percebe-se, porque está escrito, que ela é de Taubaté. Ou pior, Seu Madruga tenta escapar do Sr. Barriga, mas esbarra nele, quando pede para Chiquinha dizer a ele que havia saído.

Além dos pontos já elencados, nesse episódio faz-se muito uso de teatralidade, lançando mão de um humor patético, cheio de tombos e pancadas de todos os tipos. Exemplo disso, são as inúmeras pancadas que Sr. Barriga recebe de Chaves; o tapa que Dona Florinda desfere em Seu Madruga e a torta (ou bolo) na cara que Sr. Barriga leva no final da história.

Afora isso, há mais um elemento importante: o melodrama, que se faz presente aqui no momento em que o Sr. Barriga diz a Chaves que ele está obrando mau, referindo-se ao tanto de pancadas que este lhe dá e Chaves responde que é porque tem muitas lombrigas, relacionando “obrar” com “defecar”, e o Sr. Barriga, com fisionomia de compaixão e pena, lhe dá um sanduíche de presunto. Isso retoma a sentimentalidade da matriz melodramática e é representativa da face de bonachão, de “capitalista com coração” do dono da Vila.

Aqui também aparecem, mais uma vez, a importância da comida para o cômico, sobretudo, segundo Bakhtin (2002), o popular; a troca de ofensas, quando Dona Florinda, depois de dar um tapa em Seu Madruga, diz para que o filho não se junte àquela “gentalha”, e a *commedia dell'arte*, pois os personagens são fixos, arquétipos e fundados em suas indumentárias, a história se passa em um mesmo cenário – a Vila – e a trama é singela e reiterativa.

Ao mesmo tempo em que se enumerou todos os elementos percebidos nesse episódio, pode-se resumir as características marcantes dos personagens, no que concerne a essa história, a partir da seguinte tabela, em que, à esquerda, estão os nomes dos personagens e, à direita, os aspectos mais relevantes de cada um.

Tabela 31 - Personagens e seus elementos marcantes na sétima história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
CHAVES	Pancadas sem intenção; falta de comida
CHIQUINHA	Briguenta
QUICO	Garoto mimado; medroso (medo de Chaves)
DONA FLORINDA	Rabugice; falsa superioridade; pancadas (teatralidade)
SEU MADRUGA	Trapaça; pancadas (teatralidade); quebra de expectativa
SR. BARRIGA	Bonachão; bom coração; cobrança de

aluguel

3.10.8 Oitava História: A galinha do vizinho é mais gorda que a minha

Esse episódio/história se passa na Vila e conta sobre o dia em que Dona Clotilde preparou três frangos para Seu Madruga. O primeiro, Chaves pegou porque foi enganado por Chiquinha que disse que eles só iam pegar emprestado, mas sem pedir, pois ele poderia estar enfeitiçado, já que havia sido preparado por uma bruxa. O segundo se perdeu, pois quando Dona Clotilde estava indo à casa de Seu Madruga para entregá-lo, tropeçou em Quico e o deixou cair no chão. E o terceiro, Dona Clotilde colocou-o em cima da mesa da casa de Seu Madruga, mas este nem o viu, visto que Chaves comeu todo o frango.

No meio da história Chiquinha fica doente e acaba não tomando o remédio que Seu Madruga quis lhe dar, engana-o, o faz tomar o remédio para provar que ele é bom e depois joga o restante pela janela.

Mas o episódio só termina quando Dona Clotilde avisa Seu Madruga de que deixou um frango em cima de sua mesa e os dois vão até lá e vêem Chaves com a barriga estufada e com o osso de frango na boca, e mais nada na travessa.

Após essa descrição, passamos à primeira cena a ser analisada, em que Chiquinha convence Chaves a pegar o frango de Dona Clotilde.

Tabela 32 – Cena da oitava história em análise I: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
CHAVES (dentro do barril)	“Quem é?”
CHIQUINHA (rindo com a mão na boca)	“Sou eu, a Chiquinha!”
CHAVES	“Que que foi?”
CHIQUINHA (apontando para a janela de Dona Clotilde)	“Escuta Chaves, já viu o que tem na janela da Bruxa do 71?”
CHAVES (admirado)	“Ah, comida!”
CHIQUINHA (brincando)	“Não, é uma motocicleta!”
CHAVES (cai na brincadeira)	“Me parece comida!”
CHIQUINHA	“Mas claro, porque é comida! É um frango assado!”
CHAVES	“Não dá pra notar que falta alguma coisa!”
CHIQUINHA	“Não, porque não falta nada!”

- CHAVES “Então por que que você disse que era um frango usado?”
- CHQUINHA “Eu não disse usado, eu disse assado, do verbo cozinhar!”
- CHAVES “Ah!”
- CHIQUINHA “Você não gostaria de comer ele?”
- CHAVES (pulando e feliz com a idéia, mas é interrompido quando percebe que Dona Clotilde não lhes daria o frango) “Zás, que eu comia o pescoço e depois as duas asas, e depois eu ia comer... e depois eu ia... Não porque a Bruxa do 71 nunca ia dar pra gente!”
- CHIQUINHA “Só que nós não vamos pedir!”
- CHAVES (pergunta enquanto Chiquinha faz sinal de pegar, roubar) “E então? Não, eu sou pobre mas sou honesto!”
- CHIQUINHA “Honesto! Outro dia não comeu todos os doces que mandei você guardar?!”
- CHAVES “Sou honesto mas não sou fanático! Depois, só você mesma que ia me dar pra guardar uma coisa de comer! ”
- CHIQUINHA “Bom, isso é! Aí, aí Chaves, mas é que nós não vamos roubar!”
- CHAVES “E então?”
- CHIQUINHA “Nós só vamos pedir emprestado!”
- CHAVES “Ah, bom! Se é assim, sim!”

Nesse diálogo utiliza-se, mais uma vez, a *gramática da persuasão*, pois as frases são curtas, no máximo quatro linhas; há seqüências justapostas, sobretudo, quando Chaves, que falava animado com a perspectiva de comer um frango percebe que Dona Clotilde não lhes o daria e interrompe sua fala e depois continua; além da linguagem ser econômica e de fácil apreensão, o que reforça a noção de textualidade de Kaschner (2006), pois a piada é infantil e compreensível a todos.

Essa conversa coloca em voga a idéia de roubo, visto que Chaves entende que pegar sem pedir é roubar e ele se diz honesto, ao que a Chiquinha demonstra que ele não é tão correto assim, porque havia comido todos os doces que ela tinha pedido para que ele guardasse e Chaves deixa nas entrelinhas que quando se trata de comida ele não é confiável, dizendo: “Sou honesto mas não sou fanático! Depois, só você mesma que ia me dar pra guardar uma coisa de comer! ”.

Com esses dizeres percebe-se que Chaves tem dificuldade em divisar o que é certo ou errado, aspecto que fica claro quando, na seqüência, Chiquinha explica que eles vão pegar emprestado, mas sem pedir e Chaves acha que isso é roubo e não aceita. Chiquinha, então, explana, novamente, que isso não é roubo, porque eles não vão comer e sim jogar fora, já que o frango pode estar enfeitado. E aí Chaves concorda em pegar a comida.

Essa dificuldade é mais um elemento que aproxima Chaves e o herói picaresco, pois os dois apresentam essa característica.

Ademais, esse trecho demonstra a importância da comida para o cômico, especificamente, como mostrou Bakhtin (2002), o popular, bem como ocorre com todo o episódio, porquanto ele termine com Chaves satisfazendo sua fome, comendo um dos frangos de Dona Clotilde, sem se importar se ele pertencia a outra pessoa. Ou seja, Chaves não se prende a questões morais quando se trata de comida, em conseguir o mínimo de melhoria de suas condições de vida, obtendo o que comer, assim como ocorre com o herói picaresco, que sobrepõe obstáculos morais para conseguir certa ascensão social.

Aqui também há sarcasmos, pois Chaves e Chiquinha chamam Dona Clotilde por um apelido mordaz: Bruxa do 71, ratificando, novamente, a influência de Mario Moreno, o Cantinflas, comediante mexicano, mestre da “comédia pastelão”.

Para além dessas questões, chegamos à segunda cena a ser analisada, em que Seu Madruga dá um remédio para Quico pensando ser Chiquinha e ele chama sua mãe, Dona Florinda, que desfere outro tapa em Seu Madruga.

Tabela 33 – Cena da oitava em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
SEU MADRUGA (com o remédio na mão)	“Vamos filhinha, vamos, vamos Chiquinha!”
CHIQUINHA (com a mão na boca e desviando de seu pai)	“Não, eu não quero...”
SEU MADRUGA (vai atrás de Chiquinha, pede para que Chaves segure o frasco do remédio pare ele e dá o remédio a Quico por engano)	“Olha, olha, olha... Quer que eu repita?... Olha aqui... Segura isso aqui pra mim... Vai fazer o que eu digo... Abre essa boca!”
QUICO (grita por sua mãe, após tomar o remédio)	“Mamãeeeeeee!”
SEU MADRUGA (correndo de casa,	“Quico, Quico, Quico... Olha Quico...”

querendo fugir de Dona Florinda)	Chaves, se a mãe do Quico perguntar por mim diga que não estou, que sofri um acidente!”
DONA FLORINDA (se preparando para dar um tapa em Seu Madruga e falando de forma sarcástica)	“Como foi que adivinhou?!”
SEU MADRUGA (tenta se explicar, mas é interrompido com um tapa)	“Não, eu... eu...”
DONA FLORINDA	“Vamos Quico, não se junte com essa gentalha!”
QUICO (dando um soco no peito de Seu Madruga, que joga o chapéu no chão e o pisa, com muita raiva)	“Sim, mamãe... Gentalha, gentalha, prrrrr!”

Nesse diálogo aparece a *gramática da persuasão*, já que as frases são curtas, no máximo quatro linhas; há seqüências justapostas, principalmente, quando Seu Madruga vai tentar explicar a situação para Dona Florinda e é interrompido com um tapa; a linguagem é econômica e de fácil compreensão, ou seja, utiliza-se muito a textualidade, com piadas infantis, como o engano do pai de Chiquinha, que dá o remédio a Quico; e compreensível a qualquer telespectador.

Ademais, há também a teatralidade, com um humor patético, cheio de pancadas, tanto que Dona Florinda bate em Seu Madruga, não só nesse momento, como anteriormente, quando ele dá um beliscão em Quico, além de tombos, tal qual o de Dona Clotilde que tropeça em Quico e cai com o segundo frango que havia feito e este toma as características de uma “torta na cara”, assim como já havia comentado Kaschner (2006) sobre o humor do programa, porque o frango cai no rosto da “Bruxa do 71”, tampando-o e colocando-se em seu lugar.

Esse trecho também demonstra o ar de superioridade de Dona Florinda, que chama o Seu Madruga de gentalha e pede para que Quico, seu filho, não se junte a ele, como se os dois fossem melhores do que ele, apesar de morarem no mesmo lugar.

Aqui também se mostra a esperteza de Chiquinha que consegue fugir de seu pai e não tomar o remédio, que acaba sendo dado a Quico, por engano. Aspecto que se ratifica depois, quando Chiquinha pede a Chaves que jogue o remédio fora, pela janela, aproveitando-se do fato de Seu Madruga estar ocupado com Dona Florinda.

Nesse momento repete-se a teatralidade, já que quando Chaves joga o remédio fora, ele acerta a boca de Quico, que cai e toma todo o remédio, o que caracteriza uma “torta na

cara” ou uma pancada, seguida de um tombo, bem como ocorre duas vezes com Seu Madruga, que apanha de Dona Florinda, e com Dona Clotilde, que tropeça em Quico, cai, juntamente com o frango.

Afora esses elementos, o episódio, de uma forma geral, mostra o “carinho” de Dona Clotilde por Seu Madruga, pois ela prepara três frangos para ele; a noção de superioridade que Dona Florinda possui em relação, principalmente a Seu Madruga; o garoto mimado que Quico representa, visto chamar por sua mãe quando está em apuros; a esperteza de Chiquinha que engana Chaves fazendo-o pegar o frango de Dona Clotilde, como se não fosse errado (um roubo) e depois arrancá-lo de sua mão e comê-lo sozinha; a relação de Chaves com a comida, a sua dificuldade de delimitar o certo e o errado e a falta de inteligência, pois Chaves confunde a palavra “assado” com “usado”; e as pancadas que Seu Madruga leva de Dona Florinda.

Essas características podem ser sistematizadas a partir da seguinte tabela, em que são colocados, à esquerda, os nomes dos personagens e, à direita, seus elementos marcantes, no que se refere a esse episódio específico.

Tabela 34 - Personagens e seus elementos marcantes na oitava história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
CHAVES	Falta de comida; dificuldade de diferenciar certo e errado; falta de inteligência
CHIQUINHA	Esperteza (trapaça)
QUICO	Garoto mimado
SEU MADRUGA	Pancadas
DONA FLORINDA	Falsa superioridade; dedicação ao filho
DONA CLOTILDE	Paixão Platônica

3.10.9 Nona História: O despejo de Seu Madruga

Essa história foi decomposta em dois episódios e narra o dia em que Seu Madruga estava prestes a ser expulso da Vila, por falta de pagamento do aluguel, mas acabou permanecendo na casa graças à boa vontade do Sr. Barriga.

3.10.9.1 O despejo de Seu Madruga: Parte 1

Nessa primeira parte do despejo de Seu Madruga, o Sr. Barriga vai à Vila cobrar os alugueis. Seu Madruga tenta fugir dele mais uma vez, falando para Chiquinha dizer a Sr. Barriga que foi a um velório, especificamente de Cristóvão Colombo, e ela acaba o entregando, por engano.

Então o Sr. Barriga vai até a casa de Seu Madruga e exige que ele pague o aluguel, mas este não tem dinheiro e o cobrador manda-o ir embora da Vila. Aí então se desenvolve toda a história: as crianças ficam tristes com a notícia e tudo termina, quando Chaves, Chiquinha e Quico vão ajudar Seu Madruga a empacotar suas coisas e começam a ver fotos antigas.

Após essa descrição, passamos a uma das cenas a ser analisada sobre tal história, em que o Sr. Barriga está na casa de Seu Madruga procedendo o despejo.

Tabela 35 – Cena da nona história em análise I: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
SEU MADRUGA (com fisionomia de sofrimento)	“Está bem, Sr. Barriga, é só empacotar tudo e a tarde eu vou embora da vila!”
SR. BARRIGA	“Muito bem!”
SEU MADRUGA (tentando despertar compaixão no Sr. Barriga)	“Eu vou! E vou para nunca mais voltar!”
SR. BARRIGA (indiferente)	“Assim espero!”
SEU MADRUGA (fazendo voz de choro)	“Quem sabe eu tenha que passar a noite tendo como teto as estrelas do céu!”
SR. BARRIGA (fala com sarcasmo)	“Que pena!”
SEU MADRUGA (com voz de choro)	“E tudo por quê? Por dever 14 meses de aluguel!”
SR BARRIGA (bravo)	“Quinze! Completou hoje!”
SEU MADRUGA	“Completa 15 hoje?!”
SR. BARRIGA	“Sim!”
SEU MADRUGA	“E me bota pra fora invês de fazer uma festa?!”
SR. BARRIGA (irritado)	“Sim!”
SEU MADRUGA (fazendo voz de choro)	“Tá certo, eu irei para sempre!”

Nesse diálogo há a *gramática da persuasão*, porque as frases são curtas, no máximo duas linhas; linguagem econômica e de fácil apreensão, o que retoma a textualidade, já que a piada é infantil e compreensível a todos, além do texto por si só ser motivo de riso.

No que concerne à infantilidade da piada, esta o é porque Seu Madruga tenta enganar Sr. Barriga, dizendo que o fato de dever 15 meses de aluguel é motivo de festa e não de despejo, visto a data estar se completando naquele momento, o que seria motivo de festa, porque significa que há um aniversário.

Essa fala de Seu Madruga: “E me bota pra fora invês de fazer uma festa?!”, demonstra, ao mesmo tempo, sua esperteza, que tenta se fazer presente em toda a conversa, porquanto ele tente despertar o sentimento de pena do Sr. Barriga, fazendo voz de choro, quando fala de ir embora e quando fala de sua dívida.

Isso também refere-se à matriz melodramática, característica da América Latina, pois Seu Madruga tenta reverter a situação através do sentimentalismo, tanto que chora e uma música triste é colocada de fundo, depois que Seu Madruga diz: “Tá certo, eu irei para sempre!”. Além do que o melodrama aparece em frases como: “Quem sabe eu tenha que passar a noite tendo como teto as estrelas do céu!”, dita pelo Seu Madruga.

Contudo, o melodrama não se faz presente apenas na tentativa de Seu Madruga em permanecer na Vila, mas também no sentimento de dó que o Sr. Barriga demonstra após Seu Madruga apanhar de Dona Florinda, por ela achar que ele é responsável pelo choro de Quico. Mas ele aparece quando Seu Madruga diz que há homens sem sorte e Sr. Barriga sugere que poderia esperar uma semana ou um mês para que ele se mudasse e este tenta se aproveitar da situação, mas não consegue prolongar o período e acaba se fazendo de ofendido e o Sr. Barriga aceita que ele se mude imediatamente.

Tal trecho reforça, mais uma vez, a tentativa de Seu Madruga de enganar o Sr. Barriga e ficar na Vila, mesmo sem pagar o aluguel, porém, desta vez, esse intento se mostra mal sucedido e o pai de Chiquinha começa a empacotar suas coisas para mudar de casa, quando é ajudado pelas crianças e eles começam a ver fotos antigas, dando ensejo à segunda parte da história.

Porém, além de todos esses aspectos, essa parte da história apresenta ainda a teatralidade, porquanto Dona Florinda desfira um tapa em Seu Madruga, o que corrobora o humor patético, cheio de pancadas e tombos, que também é representado pela chegada do Sr. Barriga na Vila, recebido por um golpe de bibelô, atirado por Chaves, sem intenção de acertá-lo, seguido de um tombo, o que acontece também no final, quando o Sr. Barriga tropeça em um pedaço de madeira e cai.

Ademais, há a presença das ofensas, sobretudo quando Chaves chama o Sr. Barriga de “velho pançudo e feio”, referindo-se ao excesso de barriga desse personagem, e em represália ao fato dele estar expulsando Seu Madruga e Chiquinha de casa, o que reafirma a relevância das ofensas para o cômico popular, bem como já mostrava Bakhtin (2002) no que concerne ao riso no Renascimento.

Afora isso, aqui também se demonstra o Quico como um garoto mimado e invejoso, porque, na primeira cena, ao ver Chaves brincando com um bibelô improvisado, Quico vai até sua casa e pega o seu, enorme e bonito, além da falta de habilidade de Chaves que derruba os pratos de Seu Madruga no chão e o sarcasmo com relação a este personagem, motivo de riso e ridicularizado por Chaves e Quico, quando estes estão vendo fotos antigas, o que, como se viu, dá ensejo à segunda parte da história, que será analisada em seguida.

3.10.9.2 O despejo de Seu Madruga: Parte 2

Esse episódio representa a seqüência da história do despejo de Seu Madruga. Chama-se “Recordações” e narra o dia em que Seu Madruga estava arrumando suas coisas para sair da Vila e as crianças o ajudavam, acharam um álbum e começaram a recordar de algumas situações, tais como a chegada de Chaves à Vila, vestido com roupas bem maiores que ele, descalço e com uma “trouxinha” nas costas, morrendo de fome e sem lugar para morar.

Além disso, Dona Florinda também mostra um álbum de fotos para Quico e Professor Girafales, quando ela recorda de Federico, seu falecido marido, que morreu em função do naufrágio de seu barco e com o qual Quico é muito parecido.

Nesse clima nostálgico, Dona Florinda demonstra compaixão por Seu Madruga, já que ele está sendo expulso da Vila e o Sr. Barriga sente o mesmo, acaba permitindo que fique e perdoa toda sua dívida.

Após essa descrição, passamos à análise da segunda cena referente a essa história, em que estão Quico, Seu Madruga e Sr. Barriga, e este inventa uma história para justificar a permanência do pai de Chiquinha na Vila e vai embora, contando, depois, ao Professor Girafales que disse tudo aquilo porque se eles (Chiquinha e Seu Madruga) forem embora não têm onde morar.

Tabela 36 – Cena da nona história em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
SR. BARRIGA (olhando o álbum de fotografias de Seu Madruga)	“Puxa! Puxa! Não me diga que esse lutador de boxe é o Seu Madruga?!”
QUICO	“Sim, ele era lutador!”
SR. BARRIGA (se levanta com o álbum nas mãos e admirado)	“É ele!”
QUICO	“Humrum!”
SR. BARRIGA	“É ele!”
SEU MADRUGA (volta da cozinha)	“O que está havendo aí?!”
SR. BARRIGA (caminhando em direção a Seu Madruga emocionado)	“Seu Madruga, Seu Madruga, pode-se dizer que eu lhe devo a minha vida!”
SEU MADRUGA (fala e depois se interrompe em razão da surpresa sobre o que Sr. Barriga disse)	“Bom, não vamo ficar agora discutindo por mixaria, não é?!... O que disse?”
SR. BARRIGA	“Bem, permita que eu explique, veja... Eu vi essa luta aqui...”
SEU MADRUGA (interrompe Sr. Barriga demonstrando surpresa)	“Ah é?!”
SR. BARRIGA	“Acontece que eu estava devendo um dinheirão, quer dizer, naquela época era um dinheirão não é?!...”
SEU MADRUGA (o interrompe)	“Eu sei!”
SR. BARRIGA	“E eu tinha que pagar essa dívida, porque se não pagasse eu iria pra cadeia, Seu Madruga! Foi então que eu vi o senhor e seu talento de lutador, sua constituição física, sua técnica e apostei meu dinheiro, exatamente o dinheiro que eu tinha para pagar minha dívida! Seu Madruga pode ficar na casa, já não me deve nenhum centavo!”
SEU MADRUGA	“É sério?!”
SR. BARRIGA	“Sim!”
SEU MADRUGA	“Bom, mas veja bem, eu vou avisar uma coisa, o senhor tá muito enganado!”
SR. BARRIGA	“Não, não, não...”
SEU MADRUGA	“Sim!”
SR. BARRIGA	“Não...”

SEU MADRUGA (apontando para a foto referente à luta)
 SR. BARRIGA “Sim, sim, sim, é que eu perdi essa luta!”

SR. BARRIGA “Isso mesmo, eu vi bem o senhor e apostei no outro!”

PROFESSOR GIRAFALES (após ouvir escondido a conversa na casa de Seu Madruga)
 SR. BARRIGA “Sr. Barriga, me desculpe mas não pude evitar de ouvir o que disse lá dentro, e se bem me lembro, o senhor me disse um dia que nunca na vida havia assistido uma luta de boxe!”

SR. BARRIGA “Efetivamente eu nunca assisti a uma luta de boxe!”

PROFESSOR GIRAFALES “Mas, então...”

SR. BARRIGA “Professor, se essa gente sair daqui, onde vão viver?!”

Nesse diálogo aparece, novamente, a *gramática da persuasão*, pois as frases são curtas, embora haja algumas falas mais longas, estas são compostas de vários períodos curtos; há seqüências justapostas, sobretudo, quando o Sr. Barriga conta porque ele lhe deve a vida, já que é interrompido algumas vezes e Seu Madruga introduz outras falas; a linguagem é econômica e de fácil apreensão, o que relaciona-se à textualidade de Kaschner (2006), porque é o próprio texto, as falas, que provocam o riso; as piadas são infantis, como quando o Sr. Barriga, após observar o lutador que Seu Madruga era, apostou em seu adversário e ganhou dinheiro, enquanto se pensava que ele havia apostado no pai de Chiquinha; compreensíveis a todos.

Ao mesmo tempo, esse trecho demonstra Sr. Barriga como bonachão e de “bom coração”, visto que ele abre mão de receber todos os aluguéis atrasados de Seu Madruga e permite que ele fique na Vila, o que significa uma transmissão de valores de desapego, além de reforçar a matriz melodramática, por aí estar embutido um sentimento de compaixão, representado pela última fala do Sr. Barriga: “Professor, se essa gente sair daqui, onde vão viver?!”.

A transmissão de valores presentes nesse episódio, de uma forma geral, traz, mais uma vez, à tona o riso com face moralizante, ou seja, o riso como instrumento de moralização da sociedade e, conseqüentemente, de coesão social, assim como na Antigüidade Clássica, porque aqui se objetiva mostrar de que forma se deve agir, indicar um caminho, enfim, dirigir o corpo social, legitimando as crenças, tradições e pensamentos “politicamente corretos” que regem o agrupamento social ao qual pertence esse programa.

Para além disso, nessa história percebe-se a teatralidade, com um humor patético, cheio de tombos e pancadas, como se vê na cena em que Seu Madruga contava às crianças como ele desferia seus golpes e acaba acertando o Sr. Barriga, que entrava em sua casa naquele momento.

Divisa-se também o uso do pensamento concreto e primário, que não confere sentido figurado aos discursos, mas sim sentido literal, como, por exemplo, quando Seu Madruga disse que batia como uma mula, na época em que era lutador, e Chaves completou: “O senhor dava coice!”, entendendo “mula” em seu sentido formal e desencadeando o riso pelo jogo de palavras que representa sua resposta.

Outro exemplo ocorre logo em seguida, quando Seu Madruga mostra suas luvas às crianças e diz que estas eram as luvas que ele usou quando ganhou a coroa, e Quico infere: “O troféu era uma velha?”, relacionando “coroa” a uma pessoa idosa, como corriqueiramente denomina-se uma pessoa de mais idade, sem entender que se tratava de um campeonato.

Contudo, exemplos desse uso não faltam, o que quer dizer que crianças como Chaves, Chiquinha e Quico, mas, sobretudo, os garotos têm dificuldade de entender o que se diz. Eles são vítimas de lapsos de inteligência, bem como Chiquinha, que logo no início da história, na primeira parte, mente para o Sr. Barriga sobre o paradeiro do pai, mas este não acredita e ela, para provar que está dizendo a verdade, acaba chamando por seu pai e entregando que ele está em casa.

Ademais, nessa segunda parte, Dona Florinda demonstra algum sentimento de compaixão por Seu Madruga, pois não está feliz por ele deixar a Vila e está preocupada com a perspectiva de que ele não tem lugar para morar. Além do que ela conta um pouco sobre seu marido e mostra, ainda na primeira parte, que seu maior desejo e felicidade será o dia em que ela sair daquela Vila, que está cheia de gentilhas e assim continuará mesmo com a saída de Seu Madruga, referindo-se a Chaves.

Mais um aspecto: o Professor Girafales aparece na segunda parte da história, indo visitar Dona Florinda, mas brigando com o Sr. Barriga, trocando ofensas com ele, o que retoma a importâncias das injúrias para o cômico popular, como postulou Bakhtin (2002), além de demonstrar seu amor pela mãe de Quico e apresentar a quebra de expectativa, já que chama Dona Florinda de “Dona Aposentada”, trocando seu nome pelo assunto que estava discutindo com o Sr. Barriga, que o ofendeu, chamando-o de “professorzinho aposentado”, aspecto que ratifica o sarcasmo, pois este é um “apelido” mordaz, assim como o que o professor havia conferido ao dono da Vila: “velho gordo”.

Todas essas características dos personagens divisadas, tanto na primeira quanto na segunda parte dessa história, podem ser resumidas na seguinte tabela, em que à esquerda estão os nomes dos personagens, à direita, os elementos marcantes dos mesmos no que se refere à história do despejo de Seu Madruga.

Tabela 37 - Personagens e seus elementos marcantes na nona história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
CHAVES	Falta de moradia; fome
CHIQUINHA	Falta de inteligência
QUICO	Falta de inteligência; garoto mimado
SEU MADRUGA	Trapaça; pancadas; sentimentalismo (melodrama)
DONA FLORINDA	Rabugenta; sentimento de compaixão; proteção ao filho; paixão platônica
SR. BARRIGA	Bonachão; capitalista de “bom coração” (melodrama); pancadas
PROFESSOR GIRAFALES	Paixão Platônica

3.10.10 Décima História: O exame de admissão

Esse episódio/história narra o dia em que as crianças – Chaves, Chiquinha, Quico, Nhonho e Pópis – tiveram que fazer um último exame para saber quais poderiam se matricular, já que eles haviam sido reprovados.

Tal narração começa com uma discussão entre Seu Madruga e Dona Florinda sobre um lixo que estava no pátio da Vila, a qual será a primeira cena a ser analisada.

Tabela 38 – Cena da décima história em análise I: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
SEU MADRUGA (após levar uma pancada de Dona Florinda e imaginando a vassoura como uma espada)	“Ah, é assim é? Em guarda, vamos lá, em guarda...”
DONA FLORINDA (fazendo menção de acertar a vassoura em Seu Madruga)	“Não seja palhaço!”

SEU MADRUGA (protegendo-se da possível vassourada, com a mão na cabeça) “Não, não... Ai, ai, ai, ai....”

DONA FLORINDA (brava e gritando) “E da próxima vez isso não vai ficar assim! Se tornar a por o lixo na frente da minha casa eu arrebento a vassoura na sua cabeça!”

SEU MADRUGA “Não, não, um momentinho eu não estava pondo o lixo na frente da sua casa...”

DONA FLORINDA “Ah, não me diga! Então?!”

SEU MADRUGA “Estava juntando ele aqui no meio do pátio pra depois ir jogar na lata da Florinda, lá na rua!”

DONA FLORINDA “Espera um pouquinho, escuta aqui, o que o senhor quer dizer com a lata da Florinda?!”

SEU MADRUGA “Não, não, eu quis dizer na lata do lixo da Florinda!”

DONA FLORINDA (brava e fazendo menção de acertar outra pancada em Seu Madruga) “Cachorro!”

SEU MADRUGA (tentando se proteger da vassoura de Dona Florinda e sendo interrompido pela chegada de Quico) “Não, não...eu...ai, ai, ai...”

Nesse diálogo aparece, assim como nos demais, a *gramática da persuasão*, porque as frases são curtas, no máximo três linhas; há seqüências justapostas, como quando Seu Madruga diz: “Ah, é assim é? Em guarda, vamos lá, em guarda...”, referindo-se à pancada que tinha recebido antes e fazendo alusão a uma luta de espadas, e Dona Florinda o interrompe falando: “Não seja palhaço!”, ou então quando Seu Madruga explica: “Não, não, um momentinho eu não estava pondo o lixo na frente da sua casa...” e Dona Florinda quebra sua fala mais uma vez: “Ah, não me diga! Então?!”. Além do que a linguagem é econômica e de fácil apreensão, reforçando a noção de textualidade, em que o texto por si só faz rir, com piadas infantis e compreensíveis a qualquer pessoa.

Aqui também está em voga a rabugice de Dona Florinda; a teatralidade, com um humor patético, cheio de tombos e pancadas de todo tipo, como a que a mãe de Quico desferiu em Seu Madruga, e sobretudo a esperteza de Seu Madruga, que planejava juntar o lixo no meio do pátio para depois jogar no lixo de Dona Florinda, aproveitando-se da situação, assim como deixa claro sua fala: “Estava juntando ele aqui no meio do pátio pra depois ir jogar na

lata da Florinda, lá na rua!”. Isso aproxima esse personagem do herói picaresco, pois ambos percebiam na trapaça a única forma de sobreviver.

Esse trecho apresenta, ao mesmo tempo, a ofensa, já que Dona Florinda chama Seu Madruga de “cachorro”, demonstrando a importância que esse aspecto tem para o cômico, principalmente, conforme Bakhtin (2002), o popular, o que aproxima o programa do humor popular, aspecto recorrente em outras histórias.

Afora esses aspectos, chegamos à segunda cena a ser analisada, em que estão Chiquinha, Nhonho, Quico, Pópis, Professor Girafales e Chaves, que entra chorando em sala porque havia comprado maçãs para o professor, mas as havia comido.

Tabela 39 – Cena da décima história em análise II: personagens e falas

PERSONAGENS	FALAS
PROFESSOR GIRAFALES	“Bem, vamos começar!”
CHIQUINHA	“Não, espera, falta o Chaves!”
NHONHO	“Ah, profê, profê, ele foi até a quitanda para lhe comprar uma maçã!”
PROFESSOR GIRAFALES	“E onde Chaves arranhou dinheiro para comprar uma maçã?!”
NHONHO	“Fui eu que emprestei! Ele disse que ia amassar a minha cara!”
CHIQUINHA (falando para Nhonho)	“O Chaves disse que ia amassar ainda mais a sua cara?!”
NHONHO (fechando os punhos com se fosse dar um soco)	“Sim, ele disse: ou me empresta dinheiro ou amasso a sua cara!”
CHIQUINHA (rindo)	“Ah, bom...é!”
CHAVES (entra em sala chorando e com o talo de uma maçã na mão)	“Pi, pi, pi, pi, pi....”
PROFESSOR GIRAFALES	“Não Chaves, não se preocupe, fez muito bem em comer a maçã!”
CHAVES (com voz de choro)	“Mas era pru senhor!”
PROFESSOR GIRAFALES	“Não importa!”
CHAVES (mostrando a outra maçã que estava escondida)	“Mas eram duas!”
PROFESSOR GIRAFALES	“Tanto faz!”
CHAVES	“E se tivesse sido três?!”
PROFESSOR GIRAFALES	“Tudo bem!”
CHAVES (pega uma das maçãs da mesa do professor)	“Obrigado!”

Nesse diálogo há, via de regra em todos os outros, a *gramática da persuasão*, já que as frases são curtas, no máximo duas linhas; linguagem econômica e de fácil apreensão, como corrobora a noção de textualidade, com piadas infantis, como essa de Chaves, que pega uma maçã do Professor Girafales, aproveitando-se da situação de estar chorando, para o Professor Girafales sentir pena dele, e de uma suposição: “E se tivesse sido três?!”, ao que o professor responde: “Tudo bem!” e Chaves pega uma maçã da mesa do professor, dizendo: “Obrigado!”. Além do que o texto por si só já é motivo de riso.

Aqui também está presente a relação de Chaves com a comida, o que ratifica a relevância do alimento para o cômico popular, bem como da teatralidade, com um humor patético, cheio de tombos e pancadas de todo tipo, como demonstra Nhonho, quando conta que Chaves pegou o dinheiro com ele para comprar uma maçã ao professor, sob as seguintes condições: “Fui eu que emprestei! Ele disse que ia amassar a minha cara!”.

Outro ponto importante, relacionado a um dos primeiros aspectos levantados: piada infantil, é a esperteza de Chaves, pois ele utiliza de uma suposição e da pena do Professor Girafales para possibilitá-lo comer mais uma maçã. Isso coloca em voga, mais uma vez, a matriz melodramática, porquanto Chaves chora e cria um clima de sentimentalismo que comove o professor e este acaba se dispondo a dar outra maçã a ele.

Para além desses elementos, o episódio, de forma geral, demonstra o uso do pensamento concreto e primário, sobretudo no início, pois se utilizam os discursos no sentido literal, como quando Seu Madruga é chamado de burro e Chaves diz: “Burro nada, porque seu pai não é burro mesmo! Ele não se parece quase nada com um burro, viu?! Só um pouquinho assim, no focinho!”, tomando burro como animal e não enquanto ofensa, como é o caso, produzindo o riso pelo jogo de palavras que tal inversão representa.

Outro exemplo disso ocorre quando Dona Florinda diz: “Um momento, o Quico tem muito mais cérebro que todos vocês juntos!”, Chiquinha retruca: “Sim, mas não basta ter um, também é preciso usá-lo!” e Quico fala: “Quer dizer que eu não uso meu cérebro?... Ouviu essa mamãe, o meu cérebro tá novinho, novinho!”, não entendendo que Chiquinha refere-se à falta de inteligência dele e não, como ele supõe, que a falta de uso quer dizer que o cérebro está novo. Essa inversão é justamente o que provoca o riso, pelo jogo de palavras.

Ao mesmo tempo, essa história mostra a paixão platônica de Dona Florinda e Professor Girafales, quando ela vai à escola levar seu filho e os dois ficam encantados, canta a música característica desse momento e o professor toca a mão dela quando esta entrega uma outra maçã para ele, já que Chiquinha, trapaceiramente, pega a maçã de Quico e a entrega ao professor como se fosse dela; além da falta de inteligência de todas as crianças; a aplicação na

escola de Nhonho, que acerta uma das perguntas do Professor Girafales; a arrogância e presunção do Professor Girafales que diz às crianças que enquanto elas tiverem os livros nas mãos serão pessoas com ele, de bem e honradas, mas elas não querem ser como ele, o que demonstra a falta de autoridade do professor, tanto que quando ele termina de falar elas jogam os livros no chão.

Tais características, além das demais já descritas, podem ser sistematizadas na tabela seguinte, em que estão, à esquerda, os nomes dos personagens e, à direita, os elementos marcantes de cada um, no que se refere a essa história específica.

Tabela 40 - Personagens e seus elementos marcantes na décima história analisada

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS CORRELATAS
CHAVES	Falta de inteligência; falta de comida
CHIQUINHA	Falta de inteligência; esperteza (trapaça)
QUICO	Falta de inteligência
NHONHO	Falta de inteligência; aplicação na escola
SEU MADRUGA	Trapaça; pancadas
DONA FLORINDA	Paixão Platônica; rabugice; pancadas (teatralidade)
PROFESSOR GIRAFALES	Paixão Platônica; falsa autoridade; arrogância

3.11 SITUAÇÕES, PERSONAGENS, FALAS E HISTÓRIAS: OS ECOS DO PROGRAMA

Após as análises de dez episódios selecionados, cabe, ainda, aglutinar as características encontradas, que formam uma espécie de eco, já que se repetem, via de regra, em todas as histórias, ou pelo menos, na grande maioria delas.

Um dos aspectos que se repetem em diferentes momentos é a presença da *gramática da persuasão*, com frases curtas; seqüências justapostas; linguagem econômica e de fácil apreensão, isso porque tais elementos são próprios, como se viu, do verbal televisivo, do qual, o programa em voga, é mais um representante.

Em função disso, confirma-se a textualidade percebida por Kaschner (2006), pois todas as piadas vistas no programa são infantis e compreensíveis a todos, o que demonstra

que, no caso desse humorístico, para além da importância de cada personagem, o texto por si só já é razão para riso, asseverando o talento de Roberto Gómez Bolaños em escrever.

Essa facilidade de entendimento ocorre muito em decorrência do uso constante do pensamento concreto e primário, que trabalham com os discursos no sentido literal, e realizando jogos de palavras, que, na maioria das vezes, é o que desencadeia o riso, por exemplificar a falta de inteligência de alguns personagens, como as crianças, de forma geral: Chaves, Quico, Chiquinha e Nhonho.

O riso do **Chaves** se remete a uma série de aspectos divisados no primeiro capítulo, que se refere a uma trajetória do riso ao longo da história, entre eles: o riso moralizante, o riso psicanalítico, o riso trágico e a banalização do riso ocorrida neste e no século passado. No primeiro caso, refere-se à transmissão de valores que o programa realiza, pois aqui visa-se mostrar as desigualdades sociais, mas legitimando a estrutura, mostrando quais atitudes são corretas e quais são erradas, enfim, procurando, através da ridicularização, do escárnio e do sarcasmo, deixar claro o papel de cada um dentro dessa sociedade, mesmo que nesse tocante, especificamente na América Latina – região de origem do programa – as funções sociais são um tanto controversas, já que esta é uma área profundamente marcada por “descontinuidades”, como disse Martín-Barbero (2006).

Com isso se quer dizer que o riso moralizante se apresenta nesse momento como uma paródia, porquanto se mostre as disparidades, o lugar que cada um ocupa e os valores “politicamente corretos” que regem a sociedade, porém tais elementos não levam à alteração da estrutura vigente na Vila e/ou na Escola, visto que, ao final de cada história reestabelece-se a dinâmica anterior ao evento que provocou o distúrbio temporário, ratificando a incapacidade de modificar a situação atual, assim como faz a paródia, segundo estudo de Ramos (1995).

Portanto, essa atração provoca um riso paródico e de sátira social, tal qual o romance picaresco e como se viu através das análises, entretanto, com base conservadora, bem como se percebe na paródia, a qual não visa mudar nada, apenas deixa ver as situações, colocando-se como incapaz de mudar algo.

No que se refere ao riso psicanalítico, este se apresenta quando rimos – telespectador – do que nos era inibido, realizando uma economia de gasto psíquico, como ocorre quando percebemos os lapsos de inteligência de Chaves, Quico e Chiquinha, ou quando aparecem as trapaças de Chiquinha e Chaves, nesse caso, relacionadas, na maioria das vezes, à comida, o que se reitera nas histórias e reafirma a relevância do alimento para o cômico popular, aproximando esse programa “de massa” da cultura popular e exemplificando a ligação entre massa e popular percebida por Martín-Barbero (2006).

Já o riso trágico, ou seja, rir das tragédias ao invés de sentir compaixão, é algo presente nas figuras de Seu Madruga e Chaves, um por representar o fracasso o outro por ser a imagem humana da miséria, a qual, em alguns momentos, é construída sob a perspectiva do melodrama, em que se mostra, com sentimentalidade, a falta de moradia, a falta de comida e a orfandade do protagonista.

Ademais, esses dois personagens também se relacionam no que se refere ao herói picaresco, assim como Chiquinha, pois os três têm na trapaça a maneira de obter o que desejam, o que representa certa ascensão social, sobretudo para Chaves, que, na maioria do tempo, consegue comer bolos, maçãs, doces, a partir desse expediente.

Contudo, Chaves ainda possui outras características que o aproximam ainda mais do herói picaresco: a falta de moradia, que o torna um ser itinerante, pois, como se viu, cada dia ele dorme em uma casa diferente; a trapaça, já comentada e o desejo de, pelo menos, uma ascensão social mínima, que nesse caso, representa a oportunidade de se alimentar. Isso faz com que se pense o Chaves como um herói picaresco, enquanto um exemplo de anti-herói, por ele ser fraco, atrapalhado, humilhado e, sobretudo, irônico, bem como enumerou Brombert (2001) acerca dos anti-modelos de heróis.

Outro aspecto importante é a teatralidade, presente na maioria das histórias, principalmente com as brigas entre Seu Madruga e Dona Florinda, concluídas com um tapa desferido no primeiro, e a chegada do Sr. Barriga na Vila, quando este é recebido com uma pancada de Chaves, seguida de um tombo (desmaio). Isso retoma também a importância das ofensas para o cômico popular, exemplificadas também pelos apelidos mordazes que os personagens recebem, que são expressões, ao mesmo tempo, do sarcasmo e da influência de Mario Moreno, o Cantinflas, mestre da “comédia pastelão”.

Afora isso, as histórias corroboram as descrições dos personagens, já que é possível perceber essas caracterizações, via de regra, em todos os momentos, a não ser com personagens menos relevantes como Nhonho, mas que, mesmo assim, tem a falta de inteligência e a aplicação na escola, ratificadas no episódio/história do exame de admissão.

Essa confirmação das descrições dos personagens é importante, pois demonstram a proximidade entre o programa e a *commedia dell'arte*, por asseverar que eles são arquétipos, tipos caracterizados pela indumentária e os atores que os interpretam são sempre os mesmos, ou seja, os papéis são fixos; além do cenário, quase sempre, ser o mesmo: a Vila, às vezes, aparece a Escola, ou um ambiente externo (como no caso do episódio de Acapulco), mas isso é raro, visto que a grande maioria das histórias se passa na Vila; as tramas são singelas e reiterativas, como se viu com a *gramática da persuasão* e a textualidade.

Tais aspectos, tramas singelas e reiterativas, retomam a perspectiva da repetição, importante ao **Chaves**, já que ele se constitui de episódios repetidos pelo fim das gravações, em 1992, e bastante elucidativo acerca do sucesso do programa, pois, como já comentado, a repetição confere segurança a quem assiste, sendo possível prever o que acontecerá, o que, em um mundo onde tudo é provisório, garante um lugar onde possam existir certezas, dando maior tranquilidade e bem-estar às pessoas, no caso, aos telespectadores. Fato que ocorre, normalmente, com os programas televisivos, porque a repetição é própria desse tipo de linguagem, assim como mostrou Rocco (2003), do qual **Chaves** é apenas mais um representante.

Contudo, não é só a repetição que explica o sucesso de **Chaves** ou todos os elementos até aqui apontados, mas também a noção de promessa, enquanto modelo televisivo, construído por Jost (2004), porquanto se possa dizer que o programa em questão cumpre sua promessa, estando dentro desse novo modelo televisivo, visto fazer rir, bem como se espera de um humorístico, para além da idéia de conservadorismo presente no programa.

Ou seja, não importa que essa atração seja conservadora, interessa apenas que ela cumpra com o escopo para o qual foi criada: fazer rir, e isso **Chaves** realiza bem, como provam os índices de audiência, e há muitos anos, desde 1984, como mostra a história do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), emissora que o transmite há mais de 20 anos. Por isso, deve-se tratá-lo enquanto um produto cultural e não dentro da noção de indústria cultural, que rebaixa todos os produtos das comunicações de massa, o que não ajuda em nada a perceber a relevância desse programa, acetuando-se as ressalvas que existem em termos técnicos.

Além de provocar a risada, o programa **Chaves** ainda consegue, como Wolton (1996) observava acerca da televisão geralista, produzir um laço social entre aqueles que o assistem, mostrando que o meio televisivo é capaz de unir, conferir certa coesão social, assim como percebia Bucci (2000), para o qual a TV era responsável até mesmo pela construção da identidade brasileira, tal qual já aconteceu com o riso, pois, através dele se buscou, contou Saliba (2002), produzir um tipo nacional e é justamente nessa junção entre riso e televisão que aparece o programa em voga, o qual demonstra sua grande importância cultural sobretudo no Brasil, visto como “o país da piada pronta”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

...E AS EXPLORAÇÕES CONTINUAM

A principal motivação desta dissertação foi compreender como se estabelece a relação entre o programa **Chaves** e a literatura picaresca, pois se tem a perspectiva de que esse humorístico possui uma grande relevância cultural para além do conceito de indústria cultural, que rebaixa qualquer produto das comunicações de massa a baixa cultura.

Essa noção resulta de uma pesquisa anterior que tratava do mesmo objeto, apenas mudando o foco: voltando-se à América Latina, porquanto se tinha a idéia de que esse programa transmitia uma imagem dessa região, fosse ela caricaturada ou não.

Em função dessa investigação é que se iniciou esta dissertação, trabalhando o programa **Chaves**, e particularmente o seu personagem principal, dentro da picaresca, como se este se apresentasse como uma readaptação da mesma para a televisão, algo que já existia na literatura com o nome de *neopicaresca*.

Isso porque durante a pesquisa precedente notou-se que o personagem principal desse humorístico podia representar um anti-herói, mas se perguntava: de que tipo? Quando se chegou à picaresca, já que esta apresenta muitas relações com a América Latina e possui um herói, construído como um antimodelo.

Em razão disso, a dúvida fundamental dessa pesquisa era: o programa **Chaves** e seu personagem central podem ser considerados resquícios da literatura picaresca? Ou seja, o programa pode ser visto como uma novela picaresca? E seu personagem central pode ser um herói picaresco?

Com essas questões em mente, coube realizar a construção dos capítulos. No primeiro construiu-se uma trajetória do riso, o que nos ajudou a divisar como este é utilizado pelas diferentes sociedades e de que maneira a intelectualidade o vê. Notou-se, então, que o riso assume várias faces, desde elemento moralizador, como ocorreu na Antigüidade Clássica, ou aspecto que deve ser extirpado da sociedade por representar uma das características do homem decaído, que deveria chorar em função de sua condição, mas que ri, como pensavam os fundadores da Igreja; ou ainda como aceitável desde que fosse para ridicularizar o pecado ou se satisfazer com o bem, tal qual este passou a ser utilizado na Idade Média, pela Igreja, já que esta divisava que não havia como colocá-lo à margem; ou então meio de libertação, de economia de energia psíquica necessária para manter uma inibição, de punição para um desvio, de resposta às questões fundamentais da vida e, também, atestado de superioridade.

Enfim, o riso pode assumir inúmeras funções, mas, geralmente, é usado como forma de legitimação da estrutura social, seja moralizando, seja punindo, o que lhe confere o poder de controle, muito mais, do que a potência que tem de ser instrumento de libertação, como na renascença, principal período em que o riso foi assim utilizado e demonstrou toda a sua possibilidade de produzir uma nova visão de mundo, uma “verdade popular não-oficial”, contrária à cultura dominante e muito mais apta a receber o diferente, até porque lida com os opostos, com as dicotomias.

Em consonância com esse poder libertador tem-se a psicanálise de Freud, que nos ensina que podemos superar uma inibição através da risada, ou o riso como resposta ao nada da existência, fato que pode explicar porque ele se banalizou em pleno século XXI e antes disso, já no XX, porquanto seja a representação da velocidade, da síntese, da fragmentação e do deslocamento de sentido, o que em um mundo líquido, onde as verdades são provisórias, torna-se bastante comum, daí se considerar a contemporaneidade como uma realidade humorística.

Essa “sociedade humorística” mostra ainda mais sua relevância caso pensemos no Brasil, pois muitos o vêem como “o país da piada pronta” ou então que o riso não encontraria lugar aqui, pelo fato de nossa realidade superar qualquer piada, chiste ou elementos afins. E por que pensar no Brasil? Porque falamos especificamente de um programa de humor mexicano, mas com grande aceitação em terras tupiniquins, tanto é que utilizamos sua versão nacional para o estudo, já que esta é a melhor representação de seu sucesso, há mais de 20 anos sendo transmitido, quase ininterruptamente.

A junção entre riso e televisão nos leva ao segundo capítulo, onde foi discutida uma série de aspectos, desde o aparato conceitual que forma o meio televisivo até o programa em si.

Num primeiro momento nos detemos sobre a televisão, problematizando a noção de “massa” e mostrando que a divisão entre esta e o popular é algo que atualmente não se utiliza mais, já que há um imbricamento entre esses dois termos, sobretudo no caso da televisão latino-americana, ainda mais quando se pensa no melodrama, que seria, para alguns, a ponte que estabelece essa ligação, ou na oralidade, marca da sociedade dessa região, que chegou a era audiovisual sem se desfazer da cultura oral, muito mais em razão da má qualidade do sistema educativo, que não permitiu essa passagem.

Essa conclusão é importante porque o programa **Chaves** é fruto dessa realidade, ou seja, carrega muito da tradição oral, representada pelo verbal televisivo, rigidamente construído para parecer oral, o que apenas ratifica a idéia que se tem em relação ao atraso ou

às “descontinuidades” presentes na América Latina, e o coloca ainda mais dentro dessa dinâmica exemplificada não só na “pobreza técnica” dessa atração, mas também em seu vocabulário e em seus personagens.

Disso então decorre que exista uma proximidade entre Brasil e América Latina, não só nesses aspectos, mas também com o **Chaves**, que aqui aportou, vindo do México, pelas mãos de Sílvio Santos, um dos maiores comunicadores do Brasil e dono do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), canal que possui o direito de transmissão do programa.

No começo, em função das dificuldades financeiras dessa emissora, ele se mostrava barato e ajudava a preencher parte da grade de programação; depois, em razão do sucesso que o mesmo atingiu, o qual é motivo de averiguação, vez que o programa se constitui de reprises, pois deixou de ser produzido em 1992. Em termos de forma é muito simples, o que também se verifica em seu conteúdo. Então, muitos se perguntam: Qual é o motivo de tanto sucesso?

Não há, como se viu, um único motivo, mas vários: estes vão desde o fato dele ser constituído de episódios, desprendendo o telespectador, até uma série de elementos enumerados em um total de sete, são eles: a ingenuidade, provocando o riso por meio do “humor branco”, composto de situações banais; a simplicidade, tanto no cenário, quanto na linguagem ou nas tramas, cheias de repetições; o humor fundamentado na textualidade e na teatralidade, além do pensamento concreto, do jogo de palavras, da quebra de expectativa e da proximidade com a *commedia dell'arte*; a humanidade, visto serem atores adultos que interpretam crianças; a imaginação, único lugar onde o personagem Chaves pode ascender socialmente, pois a realidade não lhe permite isso; a interação, porque todos os personagens interagem entre si e; a transmissão de valores, porquanto o programa consiga disseminar valores de forma sutil, por meio do riso.

Todos esses elementos, porém, não são capazes por si só de explicar esse sucesso. Somente a junção de tudo já falado, além de outros aspectos, como a repetição e a dublagem, conseguem justificar sua permanência após tantos anos. Isso porque a repetição é capaz de confirmar a presença, dando maior segurança ao ser, por já se saber, ou pelo menos, se prever o que acontecerá. Já a dublagem conseguiu encontrar um humor que estava latente no original, produzindo algo que fosse condizente com a realidade nacional, daí seu grande êxito, sobretudo na primeira fase, o que não se repetiu nas demais.

Ademais, têm-se os personagens que possuem grande relevância à atração, sobretudo porque são seres infantilizados e apresentam características particulares que dão vida ao sucesso de **Chaves**. Dona Florinda, por exemplo, é uma senhora que, anteriormente, foi rica, mas, com a morte do marido, viu-se forçada a se mudar para a vila, o que a leva a se

considerar melhor que todos, em razão de sua situação pregressa. Dona Clotilde, senhora que teme a solidão e, em decorrência disso, procura um casamento, primeiro com Seu Madruga, depois com o carteiro Jaiminho. Professor Girafales, intelectual do humorístico, frustrado, que não pode se casar com seu grande amor, Dona Florinda, porque não consegue sustentar uma família com seu salário de professor. Esse personagem pode também ser percebido como uma sátira aos intelectuais latino-americanos, “presunçosos” de sua inteligência, mas incapazes de manterem-se por meio de seu trabalho.

Já Quico, filho de Dona Florinda, é uma sátira à falta de inteligência e ao “garoto mimado”. Chiquinha é a malandra, a trapaceira, que se sempre é descoberta no desfecho dos episódios. Nhonho representa o garoto rico, que não faz parte daquele cenário de pobreza da Vila, mas que está presente enquanto um entrelaçamento entre esses dois mundos, em que o âmbito rico é ridicularizado a todo momento pelo ser mais pobre entre todos, Chaves, o qual é destituído de tudo, família, alimento, moradia.

Percebe-se, então, que esse programa é a representação de um hibridismo cultural, ou seja, são culturas diferentes que se cruzam a todo instante, promovendo, na verdade, a interpenetração de culturas e a formação de outra, resultante, justamente, desse processo de aproximação das diferenças e convivência das mesmas, onde as situações que perturbam tal realidade, logo no início de cada história, são desfeitas e se restabelece a “normalidade” anterior ao distúrbio, logo no final.

Contudo, essa normalidade é, na realidade, uma pseudo normalidade, pois o programa demonstra o absurdo das situações cotidianas e é exatamente neste ponto que se unem picaresca e grotesco, pois para além da sátira social, todos os personagens são grosseiros, sem educação e participantes de estruturas familiares fragmentadas, uns sem pai outros sem mãe e Chaves, protagonista, destituído de todas as condições de vida, órfão, se escondendo em um barril, dormindo cada dia em uma casa da Vila e comendo quando se apropria de um alimento que não lhe pertence.

Todas essas análises concomitantes com a tentativa de se justificar o sucesso desse humorístico foram o grande ensejo para o terceiro capítulo, onde, por meio da análise de 10 episódios, buscou-se perceber os elementos até aqui apontados, sobretudo, como se disse, a relação entre **Chaves** e a *neopicaresca*. Além do que se realizou a descrição dos personagens mais importantes, num total de nove: Chaves, Chiquinha, Quico, Nhonho, Seu Madruga, Dona Florinda, Sr. Barriga, Professor Girafales e Dona Clotilde.

Nesse momento ratificou-se a relação entre o programa e a *commedia dell'arte*, pois se percebeu que todos os personagens eram arquétipos, tipos caracterizados por suas

indumentárias, as histórias são singelas e reiterativas e o cenário é, quase sempre, o mesmo: a Vila, às vezes, a Escola, principalmente no período clássico, durante a década de 1970.

Ademais, notou-se a presença da *gramática da persuasão*, com frases curtas, seqüências justapostas, linguagem econômica e de fácil apreensão, assim como se constrói o verbal televisivo, tal qual a textualidade, anteriormente comentada, e o uso do pensamento concreto e primário, comum também à televisão.

Mas, o mais relevante, com essas análises foi possível perceber a proximidade entre a picaresca e o programa, não só porque este realiza uma sátira social, mesmo que conservadora, mas também no que concerne ao protagonista, que apresenta características do herói picaresco, bem como ocorre com Chiquinha e Seu Madruga, no que se refere à trapaça, o que garante ao último uma relação diferente com o Brasil, já que ele é a representação do malandro, do “jeitinho brasileiro”.

Ao mesmo tempo, essa atração ainda apresenta a importância do alimento e das ofensas para o cômico popular, o sarcasmo, através dos apelidos mordazes dos personagens, e a matriz melodramática, presente em situações que mostram a falta de moradia, de comida e a orfandade de Chaves (personagem), permeadas de sentimentalidade, tendo de fundo uma música triste, além de asseverar o riso trágico e conservador, pois, embora a situação desse personagem desperte compaixão, em nenhum momento ela é modificada, ou qualquer outra situação de vida é alterada, restabelecendo-se sempre a condição anterior ao momento que deu ensejo ao episódio e que perturbou a estrutura ali vigente.

Contudo, mesmo sendo um riso conservador, o programa possui uma importância cultural que vai além de qualquer ressalva técnica que se possa fazer, cabendo percebê-lo dentro dessa perspectiva, caso contrário, se torna muito difícil entender porque ele permanece há tanto tempo e, ainda assim, conquistando altos índices de audiência, os quais levam a uma outra pergunta: qual é a leitura que o público faz ao assistir o **Chaves**? Questão essa que, em sua abrangência, merece maior aprofundamento e discussão, abrindo perspectivas para novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

Livros

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história pensamento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. (Coleção antropologia social).
- ALLUM, Nicholas C.; BAUER, Martin W. & GASKELL, George. *Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento – evitando confusões*. In: BAUER, Martin W. & GASKELL, George (editores). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 5ª ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2002. p. 17 – 36.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2ª ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1981.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BIBLIA. Português. **Eclesiástico**. Traduzida pelos missionários Capuchinhos. Lisboa: Stampley Interprises, 1974. 43p. Edição da Palavra Viva.
- BOLAÑOS, Roberto Gómez. **Diário do Chaves**. Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- BRASIL, André. *Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador*. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Organizadores). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 88 – 102.
- BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia, 1830 – 1980**. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BUCCI, Eugênio. *Antropofagia patriarcal*. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 111 – 131.

- CASSETTI, Francesco & DI CHIO, Federico. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Tradução de Charo Lacalle Zalduendo. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999. (Instrumentos Paidós – Colección dirigida por Umberto Eco).
- CASHMORE, Ellis. **...e a televisão se fez!** Tradução de Sônia Augusto. São Paulo: Summus, 1998. (Novas buscas em comunicação; v. 58).
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 6ª ed. Petrópolis – Rio de Janeiro: Vozes, 1994. (volume 1: artes de fazer).
- DAMATTA, Roberto. *O modo de navegação social: a malandragem e o “jeitinho”*. In: _____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 93 – 105.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis – RJ: Vozes, 1993.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. 6ª ed., 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates – Filosofia).
- FERRÉS, Joan. **Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas**. Tradução de Ernani Rosa e Beatriz A. Neves. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos).
- FRANCO, Paulo; JOLY, Luís; THULER, Fernando. **Chaves: foi sem querer querendo?** São Paulo: Matrix, 2005.
- FREIRE, Gilberto. **Americanidade e latinidade da América Latina e outros textos afins**. Brasília – DF: UnB, 2003.
- FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Traduzido do alemão e do inglês, sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Volume VIII).
- GAY, Peter. *O humor mordaz*. In: _____. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud**. Tradução de Sergio Gomes de Paula e Viviane de Lamare Noronha. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 371 - 425. (Volume 3: O cultivo do ódio).
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

- GRUZINSKY, Serge. **A guerra das imagens: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492 – 2019)**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção Teoria)
- JOST, François. **Seis lições sobre a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- KASCHNER, Pablo. **Chaves de um sucesso**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2006.
- KEHL, Maria Rita. *Humor na infância*. In: KUPERMANN, Daniel & SLAVUTSKY, Abrão (org.). **Seria trágico se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005. p. 51 – 79.
- KEHL, Maria Rita. *Televisão e violência do imaginário*. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 133 – 151.
- KUPERMANN, Daniel & SLAVUTSKY, Abrão. *Apresentação*. In: _____ (org.). **Seria trágico se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 7 – 15.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri - São Paulo: Manole, 2005
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4ª ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988. (Coleção Polêmica).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. Tradução de Jacob Gorender. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.
- MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política**. 2ª ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Debates – Filosofia).
- MEZAN, Renato. *A “Ilha dos tesouros”: relendo a piada e sua relação com o inconsciente*. In: KUPERMANN, Daniel & SLAVUTSKY, Abrão (org.). **Seria trágico se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005. p. 129 – 198.

- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico: Sílvio Santos e o SBT**. São Paulo: Olho d'água, 1995.
- OLIVEIRA, Luiz Eduardo Prado de. *O humor na cura analítica*. In: KUPERMANN, Daniel; SLAVUTZKY, Abrão (Orgs.). **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 257 – 276.
- OROZ, Sílvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. Tradução de Herrera Filho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1971.
- OTTE, Georg. *Comunicação e recepção em Walter Benjamin*. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (organizadores). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- RAMOS, José Mario Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1995.
- ROCCO, Maria Thereza Fraga. **Linguagem autoritária: televisão e persuasão**. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Comunicação & Informática).
- ROSE, Diana. *Análise de imagens em movimento*. In: BAUER, Martin W. & GASKELL, George (editores). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 5ª ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2002. p. 343 – 364.
- ROUQUIÉ, Alain. *Introdução*. In: _____. **O extremo-ocidente: introdução à América Latina**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1991. p. 21 – 36. (Coleção Base; volume 1).
- SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Existe uma estética do Terceiro Mundo?* In: _____. **Que horas são?: ensaios**. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 127 – 128.
- SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- SKINNER, Quenti. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Tradução de Alessandro Zir. São Leopoldo – Rio Grande do Sul: Unisinos, 2002.

SLAVUTSKY, Abrão. *O precioso dom do humor*. In: KUPERMANN, Daniel & SLAVUTSKY, Abrão (org.). **Seria trágico se não fosse cômico**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005. p. 201 – 228.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1984. (Vozes do mundo moderno, v. 16).

_____. **A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira**. 10ª ed. Petrópolis – Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

_____. **A máquina de Narciso**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1994. (Biblioteca da Educação, Série 5, Estudos de linguagem; v. 3).

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

UGIER, Aida. *Vende peixe-se: uma clínica com humor*. In: KUPERMANN, Daniel & SLAVUTSKY, Abrão (org.). **Seria trágico se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005. p. 229 – 256.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Mito e política**. Tradução de Cristina Murachco. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O Dionísio mascarado das Bacantes de Eurípedes*. In: VIDAL-NAQUET, Pierre & VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 335 – 360.

XAVIER, Ismail. *Melodrama ou a sedução da moral negociada*. In: _____. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Capítulo 3, p. 85 – 99.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Coleção ponta, volume 4).

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1996. (Temas; v. 52).

Documentos⁵⁹

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **A troca de bolos.**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **O cachorrinho.**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **A fonte dos desejos.**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **Um banho para Chaves.**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **Vamos ao cinema.**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **Uma aula de história.**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **A casimira de Taubaté.**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **A galinha do vizinho é mais gorda que a minha.**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **O despejo do Seu Madruga - parte 1.**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **O despejo do Seu Madruga - parte 2 (Recordações).**

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **O último exame (exame de admissão).**

Documentos Eletrônicos

BARCELLOS, Claudia; MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Diálogos midiológicos – 6, comunicação e mediações culturais.** Disponível em:

< <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/rbcc/article/viewFile/798/581>>. Acesso em: 20 de maio de 2007.

CASA CH. **“Los supergenios de la mesa cuadrada”.** Disponível em:

<http://www.chavesechapolin.net>. Acesso em: 10 de novembro de 2006.

CASA CH. **Programa Chespirito.** Disponível em: <http://www.chavesechapolin.net>. Acesso em: 10 de novembro de 2006.

CHAVESMANIA. **História das séries.** Disponível em: <http://www.chavesmania.com.br>. Acesso em: 13 de novembro de 2006.

CHAVESMANIA. **História no Brasil.** Disponível em: <http://www.chavesmania.com.br>. Acesso em: 13 de novembro de 2006.

⁵⁹ Esta parte é composta pelos episódios que foram analisados na elaboração da dissertação. Esses episódios são de autoria de Roberto Gómez Bolaños e fazem parte do arquivo pessoal da autora desse trabalho científico.

CHAVESMANIA. **Chapolin**. Disponível em: <http://www.chavesmania.com.br>. Acesso em: 15 de novembro de 2006.