

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Bruno de Castro Lino

**A ESTEREOTIPAGEM NA REPRESENTAÇÃO CÔMICA – A MULHER
NO HUMOR DA TV GLOBO DE 1970 A 1981**

**Santa Maria, RS
2019**

Bruno de Castro Lino

**A ESTEREOTIPAGEM NA REPRESENTAÇÃO CÔMICA – A MULHER NO
HUMOR DA TV GLOBO DE 1970 A 1981**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa de Mídias e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação**.

Orientador: Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS
2019

Lino, Bruno de Castro
A ESTEREOTIPAGEM NA REPRESENTAÇÃO CÔMICA – A MULHER NO
HUMOR DA TV GLOBO DE 1970 A 1981 / Bruno de Castro Lino.
2019.
213 p.; 30 cm

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2019

1. Estereótipo 2. Representação 3. Gênero 4. Comédia 5.
Programas Humorísticos I. Tomaim, Cássio dos Santos II.
Título.

Bruno de Castro Lino

**A ESTEREOTIPAGEM NA REPRESENTAÇÃO CÔMICA – A MULHER NO
HUMOR DA TV GLOBO DE 1970 A 1981**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa de Mídia e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação**.

Aprovado em 29 de Março de 2019:

Cássio dos Santos Tomaim, Dr. (UFSM)

Mônica Almeida Kornis, Dra. (FGV)

Fernando de Figueiredo Balieiro, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Prof. Cássio dos Santos Tomaim pela sua confiança, conselhos e orientações. Ter sido seu orientando foi uma ótima experiência para a minha vida acadêmica e pessoal.

Do mesmo modo agradeço aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM. Os debates e aprendizados que tive tanto em aula quanto fora dela contribuíram significativamente para a concretização deste trabalho.

Não poderia deixar de agradecer ao Sr. Jorge Luís Mota Gonçalves. Sua sensibilidade permitiu-me conciliar trabalho e pesquisa, sem prejuízo para ambos.

Finalmente agradeço a minha companheira Éboni Marília Reuter, por caminhar junto comigo, compartilhando pesquisas, angústias, dúvidas, alegrias, carinho e gatos.

RESUMO

A ESTEREOTIPAGEM NA REPRESENTAÇÃO CÔMICA – A MULHER NO HUMOR DA TV GLOBO DE 1970 A 1981.

AUTOR: Bruno de Castro Lino

ORIENTADOR: Cássio dos Santos Tomaim

Este trabalho visou identificar como as mulheres foram estereotipadas nos programas de humor da TV Globo da década de 1970 até 1981, em específico os programas *Faça Humor*, *Não Faça Guerra* (1970), *Satiricom* (1974), *Chico City* (1977) e *O Planeta dos Homens* (1980 e 1981). Com a metodologia da análise fílmica aplicado a particularidade de fragmento e repetição da estética televisiva, empreendeu-se uma análise interna e externa conjuntamente, baseada em Penafria (2009) e Aumont e Marie (2004). Através de uma pesquisa bibliográfica e de matérias do jornal O Globo na década de 1970, a análise externa investigou as matrizes culturais que formaram o gênero de humor na TV Globo. Conduzidos pelo mapa das mediações de Martín-Barbero (2015), verificamos os impactos históricos, estéticos e narrativos do Teatro de Revista, da Chanchada e do humor radiofônico nos programas analisados. Ainda investigou-se o impacto da Censura do Governo Militar, bem como dos movimentos feministas e de mulheres conhecidos como a “segunda onda”, na rotina de produção desses programas. Também foi identificado que os programas se apresentavam como uma instância de comédia masculinizada, tendo como principais protagonistas comediantes homens. Para a análise interna, localizamos a comédia, enquanto gênero televisivo, como produtora e reprodutora de estereótipos, elucidando como os processos de representação do estereótipo atravessam a dimensão do humor, qualificando o conceito de estereotipagem. A estereotipagem cômica pode ser pensada na representação do Outro (WOODWAARD, 2003), através do fetichismo (BHABHA, 1998), enquanto exterior constitutivo de uma identidade (HALL, 1996; 2016), em um ambiente de condensação e transgressão (ECO, 1990), que se assenta no reconhecimento das normas ou na correção do sujeito ou grupo representado (BERGSON, 2001). Organizados em 4 (quatro) categorias segundo uma hierarquia que considera percepções de protagonismos da mulher em cada quadro cômico, observou-se um mosaico de representações na análise interna, notando alguns padrões: a mulher enquanto esposa infiel, enquanto sedutora fatal, enquanto consumistas e em procura de um homem, respondendo a um ideário masculino sobre o feminino. Ao passo que foi percebido no programa *O Planeta dos Homens* (1980 e 1981) alguns quadros em que apresentavam piadas do ponto de vista feminino, revelando um ambiente em disputa.

Palavras-chave: Estereótipo. Representação. Gênero. Comédia. Programas Humorístico.

ABSTRACT

THE STEREOTYPING IN COMICAL REPRESENTATION – THE WOMEN IN COMEDY TV SHOWS OF GLOBO TELEVISION FROM 1970 TO 1981.

AUTHOR: Bruno de Castro Lino
ADVISOR: Cássio dos Santos Tomaim

This study aimed to identify how women were stereotyped in comedy TV Shows from the 1970s shown on TV Globo. Specifically, TV Shows *Faça Humor*, *Não Faça Guerra* (1970), *Satiricom* (1974), *Chico City* (1977) and *O Planeta dos Homens* (1980 and 1981). With film analysis methodology applied to particularity of fragment and repetition of television aesthetics, an internal and external analysis was undertaken jointly based in Penafria (2009) and Aumont & Marie (2004). Through bibliographic research and articles in newspaper O Globo in 1970s, the external analysis investigated cultural matrixes that formed the genre of comedy in TV Globo. Guided by the first map of the cultural mediations of communication thought by Martín-Barbero (2015), we verified the historical, aesthetic and narrative impacts of Teatro de Revista, Chanchada and radio humor in TV Shows analyzed. The impact of Military Government Censorship, as well as feminist and women's movements known as the "second wave", on the routine production of these programs was also investigated. It was also identified that the TV Shows presented themselves as an instance of masculinized comedy, having as main protagonists men comedians. For internal analysis, we put the comedy (television genres) as producer and reproducer of stereotypes, explaining how processes of representing the stereotype cross the comical dimension, qualifying stereotyping concept. This concept was put on the perspective of the Other representation (WOODWAARD, 2003), through fetishism (BHABHA, 1998), in identity construction across constitutive outside (HALL, 1996; 2016), in an condensation and transgression environment (ECO, 1989) which is used to recognize norms or to correct of the represented subject or group (BERGSON, 2001). Organized into 4 (four) categories according to a hierarchy that considers perceptions of women's protagonist in each comical scene, a mosaic of representations was observed in internal analysis, noting some patterns: the woman as an unfaithful wife, as a fatal seductress, as consumerists and in searching a man, responding to a male ideology about the female. While it was noticed in TV Show *O Planeta dos Homens* (1980 and 1981) some sketches and double acts which presented jokes from female point of view, revealing a space in dispute.

Key-words: Stereotype. Representation. Gender. Comedy. TV Shows.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Mapa das Mediações.....	55
Figura 02 – “Theatro Nacional de Occasião”, desenho feito pelo pintor Di Cavalcante em 1929.....	60
Figura 03 – Série de propagandas composto por cartazes dos programas analisados.....	89
Figura 04 – Reportagens sobre <i>Chico City</i> , veiculado em 15/04/1973 e <i>Faça Humor, Não Faça Guerra</i> em 01/04/1973.	91
Figura 05 – Revista Status nº 58, ano desconhecido, maio de 1979.....	97
Figura 06 – Reportagem sobre mulheres em <i>O Planeta dos Homens</i>	98
Figura 07 – “segunda vez, senhor” fala o mordomo ao homem desconfiado de sua traição em <i>Faça Humor, Não Faça Guerra</i> (1970)	141
Figura 08 – A Mulher do Padilha.....	143
Figura 09 – <i>Satiricom</i> parodiano Secos e Molhados.....	148
Figura 10 – Montagem de Madame Zorra em <i>Planeta dos Homens</i> de 1981.....	152
Figura 11 – Mulheres dançando na abertura de <i>Faça Humor, Não Faça Guerra</i>	153
Figura 12 – Fragmento da abertura de <i>Satiricom</i>	154
Figura 13 – Fragmentos da Abertura de <i>Chico City</i> , mostrando a imagens da cidade do Rio de Janeiro, personagens do Chico Anysio e mulheres de biquíni.....	155
Figura 14 – Quadro de <i>O Planeta dos Homens</i> (1981).....	156
Figura 15 – “Mamãe, se ninguém quis beijar aquela mulher, é o bobo aqui que vai ter que beijá-la pelo resto da vida?” <i>Faça Humor, Não Faça Guerra</i> (1970)...	159
Figura 16 – Jô e as mulheres.....	163
Figura 17 – A pelada e o caipira.	165
Figura 18 – Quadro de <i>Faça Humor, Não Faça Guerra</i>	168
Figura 19 – Maria Rosa ajoelhada no canto inferior, enquanto o padre a olha de maneira maliciosa em <i>O Planeta dos Homens</i> (1981)	171
Figura 20 – Os três planos finais do quadro sobre empregada doméstica em <i>Satiricom</i>	177
Figura 21 – Últimos fotogramas do quadro 4 (à esquerda) e do quadro 22 (à direita) em <i>O Planeta dos Homens</i> (1981)	180
Figura 22 – Bozó à esquerda com Julieta, à direita Maria Angélica suspirando com o quadro de Bozó em segundo plano.	189
Figura 23 – Últimos fotogramas do quadro 13, de <i>Satiricom</i> , e 5, de <i>O Planeta dos Homens</i> (1980)	192
Figura 24 – Sequência do ato do esquete de <i>Planeta dos Homens</i> (1981).....	193
Figura 25 – Fotogramas finais de cena analisada de <i>O Planeta dos Homens</i> (1981).....	194
Figura 26 – “Sozinha?”. Fotograma final do quadro 22 de <i>O Planeta dos Homens</i> (1981)	200

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	–	Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de <i>Faça Humor, Não Faça Guerra</i> , na vertical.....	113
Quadro 1.1	–	Segunda parte da visão em linha do tempo de todo episódio de <i>Faça Humor, Não Faça Guerra</i> , na vertical.....	114
Quadro 2	–	Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de <i>Satiricom</i> , na vertical.....	120
Quadro 2.1	–	Segunda parte da visão em linha do tempo de todo episódio de <i>Satiricom</i> , na vertical.....	121
Quadro 3	–	Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de <i>Chico City</i> , na vertical.....	125
Quadro 3.1	–	Segunda parte da visão em linha do tempo de todo episódio de <i>Chico City</i> , na vertical.....	126
Quadro 4	–	Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de <i>O Planeta dos Homens (1980)</i> , na vertical.....	130
Quadro 4.1	–	Segunda parte da visão em linha do tempo de todo episódio de <i>O Planeta dos Homens (1980)</i> , na vertical.....	131
Quadro 5	–	Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de <i>O Planeta dos Homens (1981)</i> , na vertical.....	134
Quadro 5.1	–	Segunda parte visão em linha do tempo de todo episódio de <i>O Planeta dos Homens (1981)</i> , na vertical.....	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 ESTEREÓTIPO, IDENTIDADE E HUMOR.....	21
1.1 O ESTEREÓTIPO QUE É SOCIAL E POLÍTICO.....	26
1.2 A COMUNICAÇÃO DO ESTEREÓTIPO COMO REPRESENTAÇÃO DO OUTRO.....	31
1.3 A ESTEREOTIPAGEM CÔMICA.....	41
2 DAS MATRIZES CULTURAIS AOS FORMATOS INDUSTRIAIS - O NASCIMENTO DO GÊNERO TELEVISIVO DO HUMOR NA TV GLOBO.....	50
2.1 DO TEATRO DE REVISTA À CHANCHADA - AS MATRIZES CULTURAIS.....	55
2.2 FORMATOS INDUSTRIAIS: A PASSAGEM PARA TELEVISÃO.....	63
2.3 CENSURA ENTRE A SÁTIRA SOCIAL E A PSICOLÓGICA – HOMENS ENGRAÇADOS E MOÇAS BONITAS.....	78
2.3.1 <i>As belas mulheres e os geniais homens do humor</i>	88
3 SEDUTORAS, INFIÉIS E À PROCURA DE UM HOMEM – AS MULHERES NO HUMOR.....	100
3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	103
3.2 QUADROS CÔMICOS.....	110
3.2.1 <i>Faça Humor, Não Faça Guerra</i>	111
3.2.2 <i>Satiricom</i>	118
3.2.3 <i>Chico City</i>	124
3.2.4 <i>O Planeta dos Homens</i>	129
3.3 A MULHER E O HUMOR DOS TIPOS.....	137
3.3.1 A(s) mulher(es) como tema de piadas entre homens.....	140
3.3.2 A(s) mulher(es) como cenário.....	153
3.3.3 A(s) mulher(es) como escada.....	157
3.3.4 A Comediante.....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	203
REFERÊNCIAS.....	209

INTRODUÇÃO

Na série humorística *Escolinha do Professor Raimundo*, no início dos anos de 1990, um pequeno trecho mostra o personagem-aluno Bertoldo Brecha, interpretado por Mário Tupinambá, fazendo a seguinte anedota ao responder o Professor Raimundo (Chico Anysio) que o perguntara qual eram as duas línguas mais faladas do mundo: “Homem, seu menino, as duas línguas mais faladas do mundo são da minha mulher e o da minha sogra”. Segundos de uma narrativa que condensa toda uma cultura histórica de representação de um traço das mulheres para o efeito do riso. A mulher, como esposa e sogra, é reduzida a um traço que corresponde a assertiva “mulheres conversam demasiadamente”, na confusão proposital do jogo do duplo-sentido entre “língua-órgão” e “língua-idioma”.

Outro fragmento, duas décadas depois, num esquete do canal do *Porta dos Fundos*, na plataforma *Youtube*, mostra uma chefe mulher chamando atenção de um funcionário homem por ele está se vestindo inadequadamente de forma “provocante”, evidenciado na fala da personagem da seguinte maneira: “Rogério, essa blusa de algodão com esse biquinho do peito sobressaindo... tudo bem que eu sou casada, mas você sabe como é, a carne é fraca, né? O esquete claramente aborda um problema real que tange o cotidiano de mulheres no mercado de trabalho, o efeito cômico se dá na inversão do papel social estabelecido, transgredindo de forma a inverter os estereótipos dos papéis sociais instituídos. O que nos interessa é que esses dois fragmentos são testemunhas de um território em disputa: o da comédia. O primeiro utiliza dos estereótipos para reproduzi-los, com uma característica que desqualifica as personagens dizendo que as mulheres falam demais; o segundo utiliza dos estereótipos para questionar uma norma e criticá-la, expondo os abusos das relações patronais entre chefes homens e mulheres subordinadas. Não é objetivo central dessa pesquisa mensurar as mudanças do senso de humor (apesar dos resultados tecer sobre esse aspecto) em um recorte temporal amplo em relação às representações das mulheres, mas esses dois fragmentos servem para demonstrar o primeiro passo de observação que nos fez empreender as reflexões necessárias para a construção do nosso objeto de pesquisa.

Isso tem haver ao que Propp (1992), em uma pequena passagem, nos provoca a pensar a história através do que era cômico ao longo dos tempos. Nesse sentido, considera-se, ao menos, duas negativas. A primeira é que ao humor não cabe uma essência que se reproduz igualmente nas culturas e, portanto, que o cômico não está inerte às relações sociais e culturais do seu tempo e espaço. Portanto, considera-se que não há temas necessariamente engraçados *de per si*, afastando, assim, a comédia como um epifenômeno da cultura que ela

está inserida, sendo as escolhas do/da humorista influenciadas por um tecido social que as atravessam e que logo se inscrevem nas noções de um “senso de humor”. Propp (1992, p. 32) vai mais longe ao evidenciar que cada cultura, e entre cada cultura, suas camadas sociais, possui “um sentido diferente de humor e diferentes meios de expressá-los”. Isso define que o riso está condicionado a uma coletivo que o cerca.

A comicidade é tudo aquilo que tem como intenção fazer rir, e o riso, por sua vez, é um tipo de prazer que, para alguns autores e humoristas, é uma exclusividade dos primatas. Nos interessa a reflexão do que ocorre depois do prazer do riso, o que permanece quando a graça, que é fugaz na medida de sua gargalhada, se encerra. O riso: prazer; a comicidade: intenção; o humor: a dimensão; nenhum desses é realizado ou apresentado “só para fazer rir”, mas sempre com uma intenção de fundo de tentar sair impune. Realizar o movimento de entender as relações sociais através do que é cômico, faz-nos problematizar essa relação intrínseca entre estereótipo e humor e suas consequências, considerando que comediantes respondem a uma lógica de interações culturais, vivências cotidianas e relações de poder quando escolhem seus temas, seus alvos e, invariavelmente, suas críticas.

Assim, decidimos voltar um pouco mais no tempo, no sentido de ir nos primeiros programas de uma escola de humor que se consagrou durante muitos anos na televisão brasileira. Falamos mais especificamente no humorismo da TV Globo, que teve como base os seus programas iniciados na década de 1970, que possuem de um lado nomes como o de Jô Soares, Renato Corte Real, Max Nunes e Agildo Ribeiro, e de outro Chico Anysio e Carlos Manga. Apesar das dificuldades de acesso a esse material, buscou-se realizar um recorte que compreendesse ao menos quatro programas que vai de 1970 a 1981. Estabelecendo investigar as representações estereotipadas da mulher nesses programas, bem como entender que tipo de comédia era essa praticada por esses, que foram os primeiros a utilizarem e, por consequência, desenvolverem, para um humor que antes era teatral e radiofônico, linguagens próprias dos meios televisivos, implicando em um então novo modo de apresentar as piadas na época.

Três desses programas (*Faça Humor, Não Faça Guerra, Satiricom e Planeta dos Homens*) pertencentes a um mesmo núcleo de autores, comediantes e protagonistas, possuindo assim consideráveis semelhanças. E outro tendo como protagonista Chico Anysio, acarretando em um tipo de humor mais autoral:

- I. *Faça Humor, Não Faça Guerra*: com um programa completo exibido em 1970. Exibido de 1970 a 1973. Na época substituiu o programa Dercy de Verdade (1967-1970). Tinha como principais roteiristas Jô Soares, Renato Corte Real, Max Nunes e

Luís Orione. Segundo o Dicionário da TV Globo (2001, p. 643) “os quadros exploravam de forma criativa as possibilidades da linguagem televisiva” influenciados com a chegada do *videoteipe*”;

- II. *Satiricom*: com um programa completo exibido em 1974; Exibido de 1973 à 1975 Com os mesmos roteiristas e atores do programa anterior, dava continuidade a estética do primeiro, acrescentando paródias de programas da época. Ainda segundo o Dicionário da TV Globo (2001, p. 649) Jô Soares considerava o programa como “uma crítica a comunicação: brincava com as novelas, o jornalismo e o noticiário”;
- III. *O Planeta dos Homens*: com dois programas completos, um exibido em 1980 e outro em 1981. Veiculado entre 1976 e 1982. Na mesma linha dos outros dois programas anteriores, o Dicionário da TV Globo (2001, p. 650) explicita que o programa “baseava-se em fatos contemporâneos, estruturando-os em esquetes ou pequenas comédias”. Predominantemente o programa teve os mesmos roteiristas e produtores dos dois programas anteriores, mas, que no programa referente a 1981, teve a saída de Jô Soares na equipe de roteiristas e a entrada de Luiz Fernando Veríssimo e na produção tinha a primeira mulher: Maria dos Anjos Hasselman.
- IV. *Chico City*: com um programa completo exibido em 1977. Exibido de 1973 a 1980, era composto por quadros de personagens criados pelo humorista Chico Anysio. No ano de 1977 tinha redação de Mário Luiz Vaz e do próprio Chico Anysio. Ainda segundo dicionário (2001, p. 646) “a ideia era reproduzir numa cidadezinha (Chico City) – através da paródia – os acontecimentos do mundo real”. Tinha um humor com narrativas mais complexas do que os outros três, possuindo quadros mais longos e personagens mais elaborados.

É inevitável, numa primeira reflexão, colocar a questão se a comédia, como gênero televisivo, depende intrinsecamente de expor estereótipos sociais, apesar de não ser exclusividade desse gênero televisivo. Como bem assinalou Henri Bérghson (2001, p. 77), a mais de um século atrás: “a comédia pinta caracteres com que deparamos antes, com que deparamos ainda em nosso caminho. Ela assinala semelhanças”, pois ir muito profundamente às especificidades, às causas íntimas, é por fim o que o efeito tinha de risível. Em resumo, é essa a operação da cena cômica: uma redução de todo um acúmulo de memória social condensada em segundos de diálogos e encenações. O estereótipo então funcionaria, como sintetizou Elias Saliba (2002, p. 16), como um *prêt-à-porter* da comédia. A estereotipagem, assim, como um processo de representação da alteridade (HALL, 2015), quando atravessa o espaço do cômico, enquanto gênero televisivo, se constitui através do fetichismo, conceito

observado por Bhabha (1998), em um ambiente de condensação, em que é percebida uma transgressão de determinada ordem estabelecida, que ora serve para reconhecer, reafirmando ou criticando as normas, ora serve para corrigir o ente ou grupo representado.

Esses estereótipos esbarram em outros dois elementos que concernem ao contexto do recorte temporal pensado para análise. Fora exatamente nessa época (década de 1970) que de um lado se reconfigurou os movimentos feministas e de mulheres, e de outro se estabeleceu muitas lutas no campo econômico, político, legal, cultural e dos costumes, aumentando os debates sobre os papéis sociais femininos estabelecidos em diversos circuitos (PEDRO, 2012) em relação com uma sociedade submetida a uma ditadura civil-militar, em meio a ascensão da televisão como um meio massivo, marcada pela censura e um conservadorismo moral (NAPOLITANO, 2017).

Assim foram construídos os problemas de pesquisa, que concernem na observação, em particular no que diz respeito à produção desses programas, de um predomínio de comediantes homens (diretores, roteiristas, atores). Assim podemos indagar se isso pode ser um sinal que demonstre um viés masculino para o discurso no humor, construindo um traço de alteridade sobre a mulher? É importante frisar que no decorrer da história humana, o gênero cômico sempre esteve ligado ao caos, à injúria e ao profano, um ambiente de transgressão autorizada, carnavalizada, mas que tem como função primordial, segundo Umberto Eco (1989), de reconhecer/reafirmar regras sociais e corrigir suas dissonâncias. Neste sentido, como se dá e se deu essa relação entre o humor brasileiro e a mulher nos meandros de um gênero que possui um tipo de representação tão específico, levando em consideração o contexto moral da ditadura civil-militar brasileira?

Essa problemática revela o propósito de perceber como esses programas televisivos, enquanto instância de produção criativa masculinizada, produziram traços de uma alteridade para uma audiência imaginada de maneira universal e, por isso mesmo, pensada também de forma masculinizada. Isso tira de perspectiva a tentação de analisar apenas as piadas machistas em si e coloca em análise todo um conjunto de representações que pertence a uma época específica, que concerne a uma memória sobre os estereótipos femininos construídos ao longo das últimas décadas. Nesse sentido, os processos que decorrem na construção de identidade subjetivas requerem, como observou Joël Candau (2014, p.84), um sistema mais ou menos organizado de classificação e ordenação do mundo. Uma vez estabelecido uma ordem memorizada, o indivíduo, inconscientemente ou conscientemente, pode construir de forma sociocultural, e por meios próprios, sua identidade. No entanto, para o autor, o

estereótipo é um sintoma de um problema de identificação, pela confusão moderna¹ dos sistemas de classificação. Ainda no mesmo trecho, aponta para importância do tempo como aspecto fundamental para construção de narrativas que embasam as identidades.

A perda de capacidade de classificar é insuportável tanto para indivíduos quanto para os grupos: assim, os estereótipos serão, muitas vezes, muletas de um pensamento classificatório frustrado (...). Do ponto de vista das relações entre memória e identidade, a maneira pela qual esse pensamento classificatório vai se aplicar à categoria do tempo será fundamental, pois (...) as representações da identidade são inseparáveis do sentimento de continuidade temporal (identidade narrativa, apelo à tradição, ilusão de permanência, fidelidade mais ou menos forte a seus próprios engajamentos, mobilização de traços historicamente enraizados no grupo de pertencimento etc.) (CANDAUI, 2014, p.84).

Não obstante, Stuart Hall (1996) observa que a identidade é também um jogo de diferenciações. Essas diferenças organizam o mundo em estrita relação com o “outro” em um sistema quase sempre binário (homem-mulher, homossexual-heterossexual, branco-negro, feminino-masculino, etc.). À grosso modo, essas relações com o que ele chama de “exterior constitutivo” tendem a criar dominações. Por isso é importante, no que tange a construção social e a formação de identidades, a análise dos discursos produzidos.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma ‘identidade’ em seu significado tradicional” (HALL, 1996, p.109 e 110).

Temos de um lado, assim, um aspecto de construção identitária baseada na classificação do outro que o diferencia; e, de outro lado, a estereotipagem como operação dessa classificação, específica de um modo de vida hodierna em nossa cultura. Nessa introdução, consideramos imperativo especificar melhor o conceito que utilizamos de cultura em relação ao conceito de identidade a fim de evitar possíveis ambiguidades. Em um contexto de estabelecer justamente essas concepções, distinguindo-as, Grimson (2010) oferece um ponto de partida em que a cultura é o lugar onde incidem as práticas cotidianas, crenças e significados e a identidade é aonde nos localizamos nesse espaço, no sentido de se referir “a um sentimento de pertencimento a um coletivo” (2010, p. 3). Nesse sentido, a cultura tem relação ao hábito, aos modos de vida, e mais que isso: a uma forma de ver e significar o mundo. Dessa forma, Grimson (2010) se aproxima de Raymond Williams na medida em que

¹ O que o próprio Joël Candau (2014) define como “iconorria” que pode ser definida como uma profusão de imagens, informações e mensagens próprias do mundo contemporâneo que, produzidas de maneira jamais vistas na humanidade, segundo o autor, geram, ao mesmo tempo, uma certa indiferença e posteriormente esquecimento; e uma proliferação de traços que pode levar a alguma confusão nos sistemas de classificação mencionados no texto acima.

se entende a cultura como algo ordinário. Gomes (2011), ao ler a obra de Raymond Williams, em outro contexto, identifica o aspecto largo de seu conceito de cultura, com o propósito de resolver a complexa questão da classe trabalhadora inglesa do século XX:

Dizer que a cultura é ordinária significa afirmar que, de algum modo, a sociedade “está lá fora”, mas é permanentemente construída pelos indivíduos. A cultura tem dois aspectos ou duas faces, uma que se refere ao conjunto de valores, normas, prescrições, projeções em que os membros de uma sociedade são educados, e, ao mesmo tempo, novos sentidos que surgem e são testados (GOMES, 2011, p. 33).

Williams (2003) estabelece aí uma ruptura com outros conceitos que ele mesmo chamou de cultura ideal e documental para se filiar à definição social de cultura, evidenciando um triplo aspecto que são a aprendizagem, o artístico e o “comportamento ordinário” (WILLIAMS, 2003, p.51) , em que a sua análise, nesse sentido, procura esclarecer “os significados e valores implícitos e explícitos de um modo específico de vida, uma cultura específica” (2003, p.52). Destacamos assim três aspectos sobre cultura para este trabalho: 1 - a cultura é anterior ao indivíduo (nesse caso à identidade). Grimson (2010, p. 2) ressalta essa impossibilidade de escolha do lugar e da cultura ao nascermos. O indivíduo assim não tem o poder sobre “crescer em sociedades com forte racismo ou desigualdade de classe e de gênero, ou em sociedades mais igualitárias”; 2 - a cultura não é rígida e imutável, pelo contrário, sofre mudanças com o tempo, por mais rápido ou lento que possa parecer. Nesse sentido as abordagens essencialistas da cultura não conseguem explicar as heterogeneidades e contradições inscritas numa só e erram ao naturalizar as relações entre cultura e identidade, no sentido que a segunda deriva simplesmente da primeira. Além do fato de muitas culturas serem marcadas pela mestiçagens, migrações (cultura em diáspora) e hibridações, ou seja a cultura não pode ser encarada como algo homogêneo (GRIMSON, 2010); 3 – a cultura consiste invariavelmente numa relação de poder, tanto no seu interior, quanto nas relações entre culturas, produzindo, dentro e fora delas, desníveis, no qual hegemonias e subalternidades (no sentido *gramsciano* dos termos) podem ser encontradas quando se percebe que “a diversidade da condição social corresponde a uma diversidade cultural na qual se manifesta a participação desigual dos diversos setores na produção e na fruição dos bens culturais” (GONZÁLES, 2016, p. 70 e 71). Essas relações de poder são produzidas e armazenadas simbolicamente através da cultura, apreendidas e disputadas no interior dela e vão influenciar decisivamente no processo identitário.

Voltando àquele conceito inicial de identidade em que Candau (2014) articula com a memória, enquanto Hall (1996) articula com o “outro”, com a diferença, não obstante Sodré (2000, p. 32) corrobora para esses posicionamentos ao dizer que a identidade designa “um

complexo relacional que liga o sujeito a um quadro contínuo de referências, constituído pela interseção de sua história individual com a do grupo onde vive”. Essa primeira abordagem colora o esboço de um aspecto psicossocial do sujeito que para suprir suas carências e se localizar no mundo, precisa realizar escolhas que são influenciadas consciente/inconscientemente pela sua trajetória de vida, suas memórias, seu círculo social, etnia, suas crenças, sua profissão, orientação sexual, gênero, assim por diante. Então, ao realizar uma representação de si mesmo, em última instância, é narrar sua própria identidade. Nesse aspecto, Sodré (2000, p. 34), relata que a identidade de alguma pessoa é “sempre dada pelo reconhecimento de um outro”, ou seja, “a representação que o classifica socialmente”.

Então, a comédia não sai impune às relações entre sociedade, cultura e identidade. Para funcionar, tal qual uma piada, ela precisa de “pré-entendimentos” e “pré-formações” que evidencia arquétipos e cria outros. Ou seja, o humor é social, pois também sempre se relaciona com uma “outridade”, sempre terá um alvo, mesmo que seja o próprio comediante: todo riso é um riso de um grupo (BERGSON, 2001). As “estratégias de comunicabilidade” dos programas de humor, utilizando um termo de Martín-Barbero, são em parte explorar as sensações de riso conhecidos de uma cotidianidade cultural: as matrizes culturais que imbricam nos formatos industriais. Ela necessita jogar com os elementos mais fixos da cultura que está inserida. Portanto, é analisando a dimensão do humor que se percebe as marcas mais fixas de uma cultura, sendo uma espécie de triunfo dos estereótipos. Assim, identificar como as mulheres eram estereotipadas nesses programas de humor é por um lado revelar os traços, em relação ao que era culturalmente engraçado, sobre como o gênero era pensado na década de 1970, nesse contexto de ditadura civil-militar e reconfiguração dos movimentos de mulheres e feministas no Brasil (SARTI, 2004), e, por outro, revelar os papéis sociais marcados pelo gênero instituídos naquela época e o que pode permanecer residual em nossa cultura hodierna. Sendo assim o objetivo geral dessa pesquisa é identificar como as mulheres foram estereotipadas nos programas de humor supracitados. Tendo como objetivos específicos compreender os processos da linguagem da narrativa cômica predominantes nesses programas de humor, observar como se deu o processo de estereotipagem da mulher na construção da narrativa cômica de cada quadro analisado e revelar os estereótipos reproduzidos e produzidos nos quadros analisados em relação ao contexto sociocultural da época.

Para isso procurou realizar uma metodologia na perspectiva de uma análise fílmica aplicada à especificidades da televisão (repetição e fragmento), que compreende uma análise interna, quando designadamente se abrangerá a linguagem humorística, e externa

conjuntamente, buscando entender de que forma a mulher é estereotipada na narrativa cômica nas piadas produzidas por esses programas. Selecionando os quadros em que as mulheres são retratadas nas piadas, vale dizer que o *corpus* que pretende ser estudado pode ser dividido e organizado em quatro categorias, que correspondem a uma hierarquia da visibilidade feminina percebida nos quadros dos programas humorísticos. São elas:

1 - A mulher como tema da piada entre homens (quando mulheres não aparecem no quadro, mas são o tema de piadas empreendidas por homens);

2 – A mulher como cenário (apoio, figuração e cenário);

3 – A mulher como escada (quando a mulher participa do quadro realizando “as deixas” para que o homem acione as piadas);

4 – a mulher comediante (quando a comediante mulher protagoniza o quadro cômico e como isso ocorre).

Estabelecido estas categorias para análise dos programas humorísticos de TV, é preciso fazer a ressalva de que entendemos que os estereótipos e os processos de estereotipagem se relacionam de forma transversal a essas categorias. Assim, temáticas dos estereótipos podem se repetir em todas as categorias, que nos permite traçar a relação desses graus de visibilidade feminina com os estereótipos identificados.

Dessa maneira, esse trabalho pretende preencher, ainda que de forma incipiente, a lacuna em relação aos estudos da comédia brasileira, trazendo sua importância para o debate público na concepção de visões de mundo, inscritas no senso comum, construído ao longo da história desse gênero. Essa pesquisa assenta-se na linha Mídias e Identidades Contemporâneas, do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Respondendo assim a necessidade de produzir uma reflexão acerca da construção de matrizes identitárias pelas representações midiáticas.

No primeiro capítulo, intitulado “Estereótipo, identidade e humor”, partimos do conceito de comicidade em Bérghson (2001), em sua comicidade de caráter, para chegar aos diversos conceitos de estereótipo em Lippmann (2008), Barthes (2010) para nos posicionarmos em favor dos conceitos de estereótipo-como-fetiche em Bhabha (1998). Assim discutimos os processos de estereotipagem em Hall (2016), como uma forma de representação da alteridade através do fetichismo. Defendemos, assim, o caráter carnavalesco de transgressão autorizada da comicidade em Umberto Eco (1989) e seus mecanismos estéticos de transgressão em um espaço narrativo de representação condensada, de economia do esforço, de forma a relacionar com os processos de estereotipagem, para perceber como

ocorre esse tipo de representação em seu eixo cômico, apresentando a ideia da estereotipagem cômica.

No capítulo 2, “Das matrizes culturais aos formatos industriais – o nascimento do gênero televisivo de humor na TV Globo”, utiliza-se o conceito de gênero televisivo de Martin-Barbero para compreender como, historicamente e textualmente, se constituiu o gênero do humor na televisão brasileira, lançando mão de um percurso histórico que atravessa o Teatro de Revista, as Chanchadas no cinema e os primeiros programas de humor na televisão, compreendendo que esse espaço construído é um espaço de luta por representação. Mencionamos ainda a conjuntura dos programas referente aos movimentos de mulheres e feministas, além da constituição da TV Globo no contexto de ditadura civil-militar brasileira. Em seguida, procedemos com uma análise externa dos programas, com um *corpus* que compreende matérias do jornal O Globo da época em que os programas foram exibidos, bem como biografias de comediantes, atrizes e atores que participaram do programa, procurando compreender como a instância produtiva visibilizava (ou invisibilizava) as mulheres comediantes, atrizes, cantoras e modelos dos programas.

No capítulo 3, “As mulheres e o humor”, está a análise dos quadros como obra audiovisual, a partir de metodologia específica aplicada a esses programas humorísticos, em que se procurou evidenciar os estereótipos produzidos e reproduzidos sobre o feminino e as mulheres, numa discussão que considera a estereotipagem na representação cômica, suas continuidades e rupturas, apontando em cada quadro suas dinâmicas e suas formas. Também procuramos estabelecer correlações entre essas representações cômicas da mulher (e do feminino) com o momento histórico em que elas foram exibidas, principalmente no que tange os papéis sociais femininos e suas transformações ao longo da década de 1970.

Ao final do estudo entendemos que os processos que decorrem da estereotipagem na representação cômica pode, sobretudo, compreender certo *ethos* social que estão implicados na piada empreendida no quadro televisivo, e por isso os estereótipos alcançados na nossa análise estão de acordo com o papel social instituído às mulheres, inseridas numa cultura patriarcal, ajudando a moldar um exterior constitutivo de uma identidade masculina pela diferença, mesmo que se reconheçam elementos de descontinuidades e contradições, percebidos ao longo dos programas. Reforça-se, portanto, a ideia de que o humor desses programas foi ao mesmo tempo transgressor e conservador, sendo o segundo pano de fundo para o primeiro.

A comédia é um tema abrangente e podemos falar sobre ela em vários aspectos, em larga escala, mesmo quando demarcada em um único filme ou programa de televisão.

Escolhemos realizar um recorte (histórico e cultural) que compreende uma relação específica, atingindo o feminino em um contexto brasileiro da década de 1970. Esse recorte, no entanto, não espera sanar todas as problemáticas possíveis sobre essas duas dimensões. Até mesmo porque, ao contrário dos temas sobre mulher, feminismo e suas relações interseccionais, a comédia televisiva, muitas vezes, tem sido negligenciada como um objeto de estudo na pesquisa em comunicação, inclusive no que se refere a sua importância na construção de matrizes identitárias. O desafio desse trabalho, portanto, foi trazer o gênero como uma ferramenta de análise para uma perspectiva teórica que assimile o humor praticado por esses programas televisivos na problemática da representação feminina.

1 ESTEREÓTIPO, IDENTIDADE E HUMOR

Uma primeira questão a ser respondida: que tipo de humor estamos lidando? Isso é importante, pois há inúmeras formas de rir, que diz respeito as muitas e variadas estéticas do cômico, estudadas por toda sorte de filósofos, pesquisadores e praticadas por inúmeros humoristas ao longo do tempo. Não obstante, os vários tipos de humor se atravessam, dialogam-se e, muitas vezes, tornam-se extremamente parecidos. Mais importante do que diferenciar o que é sátira, paródia e ironia, por exemplo, é olhar para os nossos objetos empíricos e identificar, dentro do universo do cômico, o que torna mais protuberante para a questão da representação para a nossa análise. No caso dos programas humorísticos da TV Globo, produzidos entre anos de 1970 e 1980, trata-se, evidentemente, de um tipo de humor muito característico da cultura brasileira que possui, antes de tudo, uma história. Elias Saliba ao investigar o cômico e o risível nas representações humorísticas sobre o Brasil, no espaço temporal que vai da Belle Époque brasileira até o final da década de 1930, identificou, refletindo acerca de uma piada do começo do século XX, que "o estereótipo é uma espécie de *prêt-à-porter* do humorismo, que, por sua vez, se alimenta desta sua intrínseca vocação de juntar fragmentos do passado e concentrá-los naquele instante rápido e fugidio da anedota" (SALIBA, 2002, p. 16).

Não é monopólio do gênero cômico o uso de estereótipos como forma de representação. Mas é em sua fórmula de construção narrativa, para o seu efeito, de redução e brevidade² que a afirmação de Saliba (2002) acima torna-se cada vez mais verdadeira. Mas nem sempre o humor se vale de estereótipos. Há outras formas de representação cômica que não são caracterizadas pelo uso desse tipo de representação. Nessas, a princípio, mesmo que ainda assim use, indica uma libertação da comédia do estereótipo. É importante considerar essas outras representações como o *nonsense*, *slaptisck* ou *pastelão*, e até o contemporâneo tipo de humor de silêncio ou constrangimento. Contudo, não é o caso dos nossos programas, o que torna necessário entender como surgiu o conceito de estereótipo, que, muitas vezes, é apresentado com um significado que encerra em si mesmo, que já está inscrito como um conceito estabelecido.

O termo estereótipo surge nas Ciências Humanas e Sociais na década de 1920, sendo que quase um século de discussões e debates de certa maneira alteraram os sentidos que tem esse termo ao longo do tempo. Por isso é necessário entender a historicidade do conceito, seus

² Linguagem essa que será discutida mais a frente.

sentidos e significados, a fim de que possamos delimitar o que entendemos por estereótipo em sua relação com a comicidade dos objetos dessa pesquisa, e assim nos posicionar.

Quando pensamos na relação do humor e estereótipo, citar Henri Bergson torna-se imprescindível, pois colocamos o cômico em sua perspectiva social. Um dos motivos que leva George Minois (2003) considerar a teoria sobre o riso e o cômico de Henri Bergson (2001 [1899]) fatalmente marcado pelo surgimento da sociologia é a consideração do autor de que o riso corresponde a uma ambientação social. Para o filósofo a noção de comicidade está intrinsicamente ligada aos costumes e ideias de cada grupo. Assim ele delineou o aspecto social do cômico. De outro lado, há também uma dimensão social (e cultural) do estereótipo. Porém, percebe-se que na época em que Bergson se debruçou sobre o aspecto social do riso, o estereótipo ainda não era uma categoria para explicar esse fenômeno cultural. Sua etimologia composta por *Stéreo*, que significa sólido, e *typos*, que significa impressão, compõe a ideia de “impressão sólida”, algo muito próximo do conceito de gravura. Quando Bergson estudava o riso no fim do século XIX, o termo estereótipo era usado para nomear uma placa metálica em relevo (juntamente com outra placa: o clichê) usada para impressões gráficas do início do século XIX (HARPER, 2017). O estereótipo, enquanto processo da indústria gráfica, portanto, fora posteriormente apropriado pelas Ciências Sociais para servir de conceito metafórico, no sentido de explicar o fenômeno da construção de uma imagem socialmente pré-definida de um grupo social, que dele é extraído um tipo, que é reproduzido a exaustão e que se inscreve na constelação de signos culturais de uma sociedade.

Pensando nisso, com cuidado de evitar anacronismos, se Bergson entendeu o cômico em sua “natureza” social, é de se esperar que ele tenha inferido o fenômeno que nomeamos de estereótipo em outro conceito relativamente próximo. A ideia aqui fora investigar qual seria esse conceito. Novamente, Minois (2003) nos dá uma primeira pista, ao discorrer sobre a “regulação automática da sociedade” e o “automatismo do comportamento” como “fonte do cômico” percebe um movimento característico presente por todo o texto de Bergson e muito próximo ao que entendemos por estereótipo:

O disfarce faz parte da transformação que rebaixa um ser humano ao estado de máquina, simplificando sua aparência, reduzindo-a há alguns traços que levam ao extremo a lógica de um caráter. Tudo o que, o aspecto exterior, contribui para desumanizar o para invocar um disfarce é, portanto, cômico (MINOIS, 2003, p. 523)

Bergson (2001) divide seu estudo sobre o riso em três ensaios sobre a comicidade: “comichidades das formas e movimentos”, “comichidade das situações e palavras” e por último “comichidade de caráter”. Há claramente uma hierarquização do menos para o mais complexo, segundo o que o autor considera a complexidade pelo nível de trabalho e inteligência

empregados para elaboração do cômico em cada um desses tipos. A primeira, corresponde a uma comicidade mais “fácil”, as comicidades risíveis por si mesmas. A segunda, a “comicidade das situações e palavras”, corresponde a uma comicidade que possui uma complexidade verificável, trata-se das anedotas e trocadilhos que compreendem certas técnicas específicas. A última, a “comicidade de caráter”, equivale às comicidades que são elaborações complexas, que requerem observações precisas sobre grupos e pessoas, endereçadas com o objetivo de fazer rir, como as presentes nas grandes comédias do teatro e na literatura, segundo o próprio autor.

É a *comicidade de caráter* ou *de caracteres*, que, para entendê-la, requer compreender uma premissa basilar na obra de Bérqson (2001). É aquela, previamente abordada, que entende a sociedade (a vida social) como engrenagens mecânicas, automatizadas, de ações e reações padronizadas e, de alguma maneira, previsíveis. O riso, para o filósofo francês, passa por um ruído nesse automatismo do tecido social, sem deixar de também ser algo automático. Em linhas gerais, o cômico, para o autor, quebra as normas sociais que acostumamos reproduzir e ver, mas o movimento dessa ruptura tem que ser percebido de tal maneira que se pense ser análogo ao próprio automatismo social. Existe aí uma “menor diferença” entre a norma e a ruptura. Por isso a comicidade, para Bérqson, não pertence nem a vida real e nem a arte, fica entre elas, numa intersecção. A ruptura sempre terá como referência maior a norma em que rompe.

Isso condiciona o que ele chamou de “comicidade de caráter”. É quando a comédia se volta para alguém, alguma pessoa e, por consequência, grupos, desviando das palavras (trocadilhos), das situações e dos movimentos (físicos). Trata-se, portanto, de uma representação cômica, que pressupõe um tipo de operação muito próxima ao conceito de estereótipo e da tipificação, no capítulo anterior definida como um dispositivo dos Teatros de Revista (o Malandro, a Mulata, o Português...). O caráter, em Bérqson, pode ser definido como tudo aquilo que revela, na rigidez social, pronto em nós. Os símbolos mais rígidos que desvelam a essência de cada sujeito:

Em certo sentido, poder-se-ia dizer que todo caráter é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de já feito em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Será aquilo pelo que nos repetimos. E será também, por conseguinte, aquilo pelo que outros nos poderão imitar. O personagem cômico é um tipo. (BERGSON, 2001, p. 111)

Dessa maneira, como uma caricatura, a comicidade de caráter vai se aproximando do estereótipo. Cada caráter, na realidade, pode ser acentuado, escondido ou suavizado, a fim de compor uma imagem tipificada. Mas, essencialmente, um caráter só se torna cômico se

observar três características para o filósofo francês: insociabilidade, insensibilidade e automatismo. Insociabilidade pois, para o autor, para um personagem ser cômico não interessa ser moral ou imoral, bom ou mau, tão pouco é observada sua “índole”. O que importa para o riso é a necessidade do caráter ser insociável, o que significa que há de ter algum vício, desvio, “defeito”, o menor que seja para que sua representação seja reduzida a isso. As crianças baixas, altas demais, gordas ou muito magras geralmente são alvos de gozações que produzem certo apelidos na convivência escolar, que podem ser considerados os exemplos mais notáveis dessa representação que Bérghson se refere. Portanto, o vício, ou “defeito”, desvio ou até as virtudes rígidas não podem comover o espectador. Isso também é uma condição do riso, é a necessidade de indiferença, ou repulsa, de quem irá rir ao caráter representado. Por fim, é necessário que esse desvio seja ativado no caráter de forma que pareça incontrollável, como se fizesse parte da natureza do sujeito risível, é o automatismo, pois “só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizável” (BERGSON, 2001, p. 109)

O que mais importa na inferência de Bérghson (2001, p.111) ao entendimento do fenômeno de estereótipo é quando o seu conceito de comicidade de caráter alcança uma dimensão da “alta” comédia, pois a comédia não só tira sarro com um desvio idiossincrático de uma pessoa, mas elege um caráter que pode ser encontrado de maneira geral em um grupo. Como afirma o autor, “pintar caracteres, isto é, tipos gerais é portanto a meta da alta comédia”. Bérghson é consciente que não é só a comédia que descreve generalidades e que consegue expor personagens que muito se assemelham a pessoas reais. Igualmente a tragédia faz muito bem isso. Mas ainda há uma diferença crucial para o autor: essas generalidades, que não estão na esfera do cômico, carregam, apesar de sua universalidade, individualidades que são reveladas pelo autor, que possuem um aspecto que tem relação com o que autor considera ser o objeto da própria arte, a realidade que se apresenta ao artista. Por isso, para Bérghson (2001, p. 122), na comédia, “a generalidade está na própria obra. A comédia pinta caracteres com que deparamos antes, com que deparamos ainda em nosso caminho. Ela assinala semelhanças. Tem por alvo expor tipos diante de nós. Criará até, se preciso, tipos novos”.

A partir do conceito de Bérghson (2001), podemos então dizer que no campo da comédia o estereótipo pode ser encontrado muito facilmente, assim como os caracteres pensados pelo autor. A comédia configura-se, para tanto, responsável por reproduzir e criar alguns dos estereótipos sociais, em arquétipos cômicos que se repetem em várias peças de humor ao longo do tempo. A comicidade, antes de tudo, pode ser compreendida como uma racionalidade que pressupõe uma mirada, um olhar sobre o mundo. Não há exatamente temas

que são, em sua natureza, cômicos. Seus atores e suas ações estão muito mais nos movimentos de linguagem do que nos objetos (pessoas, coisas ou palavras) que são seus alvos. Isso implica que os humoristas respondem a uma lógica de interações culturais, vivências cotidianas e relações de poder quando escolhem os seus temas. Para isso, Bérghson (2001) observa que é preciso manter uma superficialidade nessa mirada para o efeito cômico:

Inteiramente diferente é o gênero de observação donde nasce a comédia. Trata-se de uma observação exterior. Por mais curioso que o autor cômico possa ser dos ridículos da natureza humana, não irá, penso eu, ao ponto de procurar os seus próprios. Aliás, ele não os encontraria: só somos risíveis pelo aspecto de nossa pessoa que se furta à nossa consciência. É, pois, sobre outros homens que essa observação se exercerá. Mas, por isso mesmo, a observação assumirá um caráter de generalidade que não pode possuir quando o exercemos sobre nós. Porque, instalando-se na superfície, não atingirá mais que o envoltório das pessoas, aquilo por onde várias delas se tocam e tornam-se capazes de se assemelhar. Não irá além disso. E mesmo que o pudesse, não o quereria, porque nada teria a ganhar. Penetrar muito fundo na personalidade, relacionar o efeito exterior a causas muito íntimas, seria prejudicar e finalmente sacrificar o que o efeito tinha de risível. (BERGSON, 2001, p.126)

Assim são criadas não só personagens que nelas estão condensadas inúmeros traços em um só, como a representação cômica daquele “tipo”, mas também os arquétipos (aos exemplos do judeu avaro, da loira burra, do baiano preguiçoso, do caipira inocente, e outros correlatos) como consequência, realizando uma função útil de correção daquele caráter insociável, defendida pelo autor da seguinte maneira: “O riso castiga certos defeitos mais ou menos como a doença castiga certos excessos, atingindo inocentes, poupando culpados, visando a um resultado geral sem poder fazer a cada caso individual o favor de examiná-lo separadamente” (BERGSON, 2001, p. 147). Assim, o espaço do humor se constituiu como um espaço bem definido, que tem a comicidade, enquanto narrativa, a sua intenção de fazer rir. Pois nem tudo que os humoristas preveem ser cômico provoca o riso, mas a intenção está inscrita. O riso, por sua vez, é uma descarga física que corresponde ao um prazer. O que fazemos com o riso é o que interessa para Bérghson. Há sempre, quando falamos de humor, um julgamento brando de suas representações. A frase “é só uma piada” revela o quanto os humoristas e toda sorte de pessoas que fazem piadas têm a intenção de sair sempre impune a qualquer ato. O humor como um espaço de luta e o riso como correção funciona tanto como instrumento de desigualdades quanto de resistências. Assim, percebe-se que, ao encarar a sociedade através de sua comicidade, Bérghson inferia o que podemos entender, sem anacronismos, por estereotipagem, ou pelo menos uma de suas faces, em seu aspecto cômico. A “comicidade de caráter” nos dá as primeiras pistas do que chamaremos a seguir de estereotipagem cômica.

1.1 O ESTEREÓTIPO QUE É SOCIAL E POLÍTICO

Vimos anteriormente que pensar o humor em relação à sociedade traz consigo conceitos que se esbarram, sistematicamente, ao uso da palavra estereótipo, que é um termo corrente em várias disciplinas. Mas ainda é preciso chegar a um significado que estabeleça uma relação mais próxima possível, de um lado, aos sistemas de representação que alcançaremos mais a frente e, de outro, ao formato de estereótipo próprio do cômico. Convém pensar, como já mencionamos aqui, sua etimologia, que retém a evidente metáfora do seu primeiro uso nas oficinas gráficas, como um dos instrumentos de impressão, até o que se estabeleceu no sentido próprio dos dicionários como uma “ideia ou convicção classificatória preconcebida sobre alguém ou algo, resultante de expectativa, hábitos de julgamento ou falsas generalizações”³.

Um passo a frente é pensar o termo como um fenômeno de um tempo, sendo eminente em um modo de vida marcado pelo surgimento da modernidade. Não que as ideias fixas nunca existiram nas culturas de outrora, mas como os estereótipos sociais tornaram parte significativa dos processos de raciocínio, de compreensão do mundo, nítido de um tempo, alcançada em um sistema complexo de representações, estabelecido a partir do final do século XIX. É certo que cada área de conhecimento, da psicologia a linguística, produziu uma semântica própria ao sentido dessa palavra ao longo dos anos, mas não podemos negar o impacto produzido inicialmente pelo livro *Opinião Pública (1922)* de Walter Lippman, ao utilizá-la não só enquanto ideias fixas, mas no sentido de mapas mentais, que estabelecem um ritmo de urgência para processar o mundo que nos é apresentado, na frenética vida imersa numa profusão de informações, cena comum da modernidade. Nesse sentido, para o jornalista e pesquisador estadunidense, o estereótipo está relacionado a uma economia do esforço aliado ao um interesse de manutenção do *status quo* estabelecido, bem expressa na sua afirmação, em que diz “na confusão, brilhante, ruidosa do mundo exterior, pegamos o que nossa cultura já definiu para nós” (LIPPMAN, 2010, p.86). Isso traz algumas consequências: na nossa vivência ao se deparar com os fenômenos cotidianos, sempre observamos “um traço que marca um tipo muito conhecido, e o resto da imagem preenchemos com os estereótipos que carregamos em nossas cabeças” (LIPPMAN, 2010, p. 91). Assim o autor vai dissecando o termo que podemos identificar em duas perspectivas, uma primeira em relação a uma concepção individual de estereótipo (quase psicológico) e uma segunda sócio-política.

³ De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, verbete “estereótipo”, encontrado em sua versão *online* disponível em <houaiss.uol.com.br/pub>, acessado em 03/07/2018.

Na primeira frente, para o autor, o estereótipo guarda uma dupla função: a primeira é uma “economia do esforço” ao se pensar os estereótipos numa perspectiva do olhar individual sobre o outro. Para o jornalista, as pessoas não se aprofundam nas especificidades individuais, pois isso é exaustivo, e, por isso, as classificações são inevitáveis num modo de vida (moderna) em que as decisões são tomadas em súbito, sem um exame mais aprofundado. As rotulações, então, acontecem numa adjetivação dos sujeitos, levando em consideração traços que marcam tanto sua trajetória de vida (onde nasceu, em que lugar estudou, em que lugar mora, etc.) quanto características (físicas, por exemplo) e preferências. Para Lippmann, o repertório dos estereótipos são mantidos na medida que se atribuem a eles um grau de verdade e realismo, e um “valor de credulidade” é constituído sem nenhum cuidado ao um rigor científico que ateste, por exemplo, se certa nacionalidade nipônica é mais afeta ao trabalho ou não.

A segunda função, segundo o autor, diz respeito a defesa, e nesse caso é uma defesa da posição social do sujeito, geralmente em situação privilegiada. Ao analisar a defesa de Aristóteles pela manutenção de um sistema escravocrata na Grécia Antiga, Lippmann chega à conclusão que o padrão é comumente imposto sobre um processo de naturalização. No exemplo de Aristóteles, o filósofo grego argumentou que existem naturalmente pessoas afetas ao trabalho braçal e outras à vida civil. Desse modo, os questionamentos que desafiem uma “ordem social” é desafiar a “potestade” dos estereótipos sociais:

qualquer distúrbio dos estereótipos parece ser um ataque no fundamentos do universo. É um ataque nos fundamentos do nosso universo, e, onde grandes coisas estão em risco (...). Um padrão de estereótipo não é neutro (...). É a garantia de nosso autor respeito, é a projeção sobre o mundo de nosso sentido, do nosso próprio valor, nossa própria posição e nossos próprios direitos. Os estereótipos estão, portanto, altamente carregados com os sentimentos que estão presos a eles. São as fortalezas de nossa tradição, e atrás de nossas defesas podemos continuar a sentir-nos seguros na posição que ocupamos. (LIPPMANN, 2010, p.96-97)

Na segunda abordagem identificada, Lippman expande seu conceito de estereótipo de forma a abranger as condutas, ou códigos sociais e os ideais políticos, articulando o conceito de imagens pré-fixadas aos campos das idealizações (abstrações), identificando, para isso, os conceitos históricos de sua época e como eram apresentados de maneira estereotipada. Quando demonstra os sistemas de códigos sociais, ele revela o caráter ilusionista do estereótipo ao dizer que “quando um sistema de estereótipos é bem fixado, nossa atenção é chamada para aqueles fatos que o apoiam, nos afastando daqueles que o contradizem”

(LIPPMAN, 2010, p. 115). Reforçando o valor de verdade dissimulada e improvada. Não há justiça, pois “o julgamento precedeu a evidência” (LIPPMAN, 2010, p.116).

Os preconceitos, fenômeno resultante dos estereótipos, é alimentado justamente por essa aparente neutralidade do padrão estereotipado. O efeito da adjetivação dos sujeitos, dito anteriormente, é essa postergação de seu significado, no sentido de dá legitimidade as ações (discriminatórias) oriundas das leituras estereotipadas da alteridade.

Passando agora para outro campo de estudo, o da semiologia de Roland Barthes, em que o autor francês contribuiu para pensar o estereótipo como uma debilitada descrição que “recusa, simultaneamente, a explicação e a fenomenologia” (2009, p. 125). No livro *Mitologias*, Barthes, ao fazer uma análise de fotos de paisagens espanholas do *Guide Bleu* (uma série literária de viagens), chega a uma conclusão que difere em alguns pontos com a de Lippmann:

Para o *Guide Bleu*, os homens só existem como "tipos". Na Espanha, por exemplo, o basco é um marujo aventureiro; o levantino, um alegre jardineiro; o catalão, um hábil comerciante; e o cantábrico, um montanhês sentimental. Eis-nos aqui perante o vírus da essência, que está no fundo de toda a mitologia burguesa do homem (por isso a encontramos com tanta frequência). Desse modo, a etnia hispânica é reduzida a um vasto balé clássico, uma espécie de *commedia dell'arte* muito prudente, cuja tipologia improvável serve para mascarar o espetáculo real das condições das classes e profissões (BARTHES, 2009, p. 125).

O “vírus da essência” são todas essas características pré-moldadas de sujeitos que pressupõe ações passadas e futuras. Ações que não precisam ser necessariamente vistas, mas são a todo momento repetidas e reproduzidas em representações midiáticas, reduzindo características complexas a traços hipervalorizados. O “vírus da essência” compõe, assim, de maneira geral, a construção das personagens cômicas nos programas de humor – como são os casos, por exemplo, da recorrente “loira burra” que também é sexualmente acessível⁴, o judeu “pão duro”, o muçulmano “homem bomba”, o baiano preguiçoso, o negro “bem dotado” e pervertido, o caipira inocente, o cearense invariavelmente engraçado, o nordestino retirante e o gaúcho “veado”. A essa “mitologia”, Barthes datará seu nascimento no século XIX, como um resultado do surgimento do pensamento burguês de “comprar o esforço, a reter dele a imagem e as virtudes, sem suportar seus inconvenientes” (2009, p. 123).

⁴ Verifica-se esse padrão da estereotipagem da “loira burra” no gênero cômico tanto no Brasil, o que é revelado pelos trabalhos de Silvio Possenti (UNICAMP), quanto nos Estados Unidos da América: a pesquisadora feminista Kathleen Rowe em sua publicação *The Unruly Woman – gender and genres of laughter* (1995), dedica um capítulo inteiro à recorrente personagem do “tipo” Loira Burra, analisando suas representações em filmes cômicos e programas de tevê estadunidense, reconhecendo que esse tipo de personagem é comumente apresentado com uma personalidade superficial, interesseira, dependente do homem e sexualmente disponível. Possenti, no seu livro *Humor Língua e Discurso* (2014) relaciona esse estereótipo ao um simulacro da mulher autônoma e livre, deturpado por uma representação machista.

O que para Lippmann era uma quase natural “preguiça” de refletir, ou uma impossibilidade de fazê-lo pela rapidez da vida moderna, Barthes vê como um negócio de quem tem o poder de produzir o estereótipo (poder de representar) para quem está disposto a “comprar esse produto”. Portanto, agora, não se trata de uma “economia do esforço”, mas sim, de um mercado de representações, em que os principais atrativos são as marcas caricaturadas, traços acentuados, outros inventados, exageros e sublimações. Por isso, que no livro *O Prazer do Texto*, sob uma tentativa de realizar uma filosofia do prazer pela fruição da leitura, o semiólogo francês categoriza o estereótipo como um reino imposto por uma cultura pequeno-burguesa que marca “o fim das metáforas” (BARTHES, 2010, p.51), pois com o estereótipo, e suas categorias pré-determinadas, uma criativa comparação implícita entre dois elementos não se faz mais necessário na representação burguesa. O reino citado é governado pela “linguagem da repetição”, e por isso é próprio de uma cultura burguesa, pois todas as instituições dessa cultura têm uma mesma estrutura repetidora que reproduzem os estereótipos sociais: “são máquinas reprisadoras” (BARTHES, 2010, p.52). Sendo assim, segundo o autor, para que o estereótipo funcione é necessário, antes de tudo, uma racionalidade burguesa.

É em sua “naturalização” que o estereótipo, para Barthes, “é a via atual da ‘verdade’, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado” (BARTHES, 2010, p.57). Há uma impossibilidade no significado do estereótipo que é deliberadamente ignorado: as lacunas entre os traços que não são preenchidos. Para o semiólogo francês isso é proposital, pois a repetição exaustiva dos estereótipos, marcas que fraquejam a fruição – termo caro para o autor – é uma estratégia de buscar uma fruição artificial, baseada nos estereótipos. Tanto para Barthes, quanto para Lippmann, os estereótipos são uma configuração de normas sociais que categorizam o mundo de forma expressa que achata a complexidade dos indivíduos e dos grupos sociais. Mas essas duas definições de “estereótipo” não são suficientes para pensarmos esse termo como um processo de representação específico para o humor, apesar de colorir um primeiro esboço. É necessário coloca-lo agora em uma relação de poder.

É nesse sentido que vemos em Homi Bhabha nossa próxima contribuição, pela qual nos associamos. Isso porque, a partir da sua discussão sobre o papel do estereótipo para o discurso colonial, ele traz uma perspectiva com outro olhar, que reconhecemos ser bem específico, mas que podemos fazer uma primeira aproximação com os processos de representação e podore. Assim, Bhabha evidencia o que o estereótipo é em sua função primordial:

um aparato que se apoia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas. *Sua função estratégica predominante é a criação de um espaço para 'povos sujeitos' através da produção de conhecimento em termos dos quais se exerce vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer. Ele busca legitimação para suas estratégias através da produção de conhecimento do colonizador e do colonizado que são estereotipados mas avaliados antiteticamente* (BHABHA, 1998, p.111, grifo nosso).

Bhabha nesse sentido menciona o seu duplo valor de estabilidade e repetição. Está dentro do que ele chama de estratégia discursiva do colonialismo, algo que não necessita de comprovação. O estereótipo entra no senso comum, de forma estratégica, sem que se observe sua veracidade. Sua natureza é complexa e contraditória e ao mesmo tempo, em que pese estar numa dimensão que reduz e condensam os sujeitos, o

estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade; é uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação, que ao negar o jogo da diferença (...), constitui um problema para a *representação do sujeito* (BHABHA, 1998, p.117)

O autor então aproxima estereótipo a noção de fetiche (voltaremos a essa relação na próxima seção). Assim o estereótipo está dentro do imaginário, construído nas representações que marcam as significações. Para o autor, o estereótipo é encarado de forma narcisista e agressiva e por isso sempre há falhas em sua elaboração/constituição, mas é ocultando essa falta que o estereótipo sobrevive. Bhabha lembra que para a significação do estereótipo ser bem sucedida é preciso “uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos” (1998, p.120). Nesse sentido o estereótipo é uma visão estrategicamente limitada da alteridade. Assim como a identidade, o estereótipo precisa ser narrado, representado e repetido como nos casos que o próprio autor exemplifica:

sempre as mesmas histórias sobre a animalidade do negro, a inescrutabilidade do Cule ou a estupidez do irlandês têm de ser contadas (compulsivamente) repetidamente, e são gratificantes e aterrorizantes de modo diferente a cada vez (BHABHA, 1998, p. 120).

Justa uma concepção dessa natureza, de estereótipo como fetiche, que permite uma ruptura da noção de Lippman de estereótipo como economia do esforço. Mais do que isso, Bhabha entendeu a função primordial do estereótipo, que concerne às relações de poder que envolve as representações, suas consequências materiais e subjetivas do sujeito. É o estereótipo como um fixador da diferença que está convenientemente a favor de uma estratégia bem definida, ainda que inconscientemente, das hegemonias em sociedades hierarquizadas. Faz parte de um processo que também é ideológico, que visa naturalizar o estereótipo e seus efeitos no tecido social, a favor de não se perceber as estruturas de poder.

Isso faz de certa maneira os sujeitos implicados nessa estrutura, seja eles opressores ou oprimidos, reproduzirem os estereótipos inscritos no senso comum.

Isso nos permite aproximar o conceito de estereótipo aos seus processos de representação. Pois é dentro do discurso que se legitimam, em desigualdades simbólicas, as desigualdades percebidas materialmente dentro do contexto vivido. Como um exemplo claro, Freire Filho (2004) delinea o estereótipo enquanto ativador de “pânico social”, pois é a partir do estereótipo contado e recontado, repetido e reproduzido, exaustivamente nos meios massivos, que é provocada a sensação de que alguns grupos sociais, por exemplo, são “naturalmente” mais perigosos que outros, influenciando políticas de segurança pública. Por isso torna-se essencial entender como, e para que, esses processos de representação do estereótipo acontecem.

1.2 A COMUNICAÇÃO DO ESTEREÓTIPO COMO REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

A fim de nomear a forma de representação do estereótipo fora preciso adicionar um sufixo que se refere a ação ou a resultante da ação: *estereotipagem*. Sendo assim, Stuart Hall (2016, p. 196) entende a estereotipagem como a forma de representação do estereótipo, que é marcado pela redução, essencialização, naturalização e uma fixação da diferença. Essa diferenciação provoca uma cisão que compreende uma dupla função, ora de reconhecimento, ora de exclusão binária, separando o “nós” (bons, normal, aceitável, nativo) do “d’ eles” (maus, anormal, inaceitável, exótico). Faz acontecer uma ordem social e simbólica que busca uma pureza marcando no outro o não-puro - algo muito parecido aos processos que se referem a “comicidade de caráter”, que apresentamos anteriormente a partir de Bérson. A estereotipagem, segundo Hall, “tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder” (2016, p. 192). Logo, o etnocentrismo, o racismo, o machismo e o colonialismo são exemplos de estruturas que demasiadamente produzem estereotipagens:

Na estereotipagem, então, estabelecemos uma conexão entre representação, diferença e poder. No entanto, é preciso sondar mais profundamente a natureza deste. Muitas vezes, pensamos no poder em termos de restrição ou coerção física direta, contudo, também falamos, por exemplo, do poder na representação; poder de marcar, atribuir e classificar; do poder *simbólico*; do poder de expulsão ritualizada (HALL, 2016, p. 192)

O princípio da diferença como marcação da identidade, pensado por Woodward (2014), é em sua maioria binário e tende a criar uma relação hierárquica de poder entre os termos (masculino/feminino, claro/escuro, dia/noite, bom/mau, preto/branco, estrangeiro/nativo, eu/outro etc). Em resumo, quando dividimos algo de forma binária, e

contrastamos os dois termos, inclina-se a formar qualificadoras de um e desqualificadoras do outro, e assim estabelecer relações desiguais de valor. É na representação que este significado acontece e é ensinado. Quando se fala em relação de poder e produção de significado é, em última instância, uma definição de posições de sujeitos por quem tem o poder de excluir e incluir nos sistemas de representações:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem quero ser? Os discursos e os sistemas de representações constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir do qual podem falar. Por exemplo, a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero. (WOODWAARD, 2014, p.18)

Quando falamos de estereótipos tocamos peremptoriamente nas construções de identidades. É por isso que destacamos o conceito de exterior constitutivo de Stuart Hall (1996). Não é só sobre as semelhanças entre grupos que se estabelece um ponto de identificação cultural entre os indivíduos que fazem parte desses. É preciso ir além, nas narrativas que não dizem respeito a esses grupos, ou melhor dizendo: as narrativas dos outros que esses grupos produzem e reproduzem. Tão importante quanto os pontos em comum para a sutura dessas identidades são os pontos de diferença. Quando falo do que eu não sou eu, estou me definindo a partir da minha definição do Outro. Esse movimento ocorre, como observa Hall (1996), dentro do discurso, em estratégias específicas que têm como pano de fundo uma relação de poder. Não é apenas se definir e definir o outro. É também um ato de exclusão e de inclusão, um ato de representar e não representar, um ato de qualificar e desqualificar. Todas as identidades são formadas por esse tipo de ato, que tende a construir posições-de-sujeito:

Se uma suturação eficaz do sujeito a uma posição-de-sujeito exige não apenas que o sujeito seja “convocado”, mas que o sujeito invista naquela posição, então a suturação tem que ser pensada como uma articulação e não como um processo unilateral (HALL, 1996, p. 112).

Isso demonstra o poder da identidade de definir um ponto de encontro (sutura) tanto de forma subjetiva, tanto de forma material dentro de uma determinada lógica de poder. Por isso é uma convocação para assumir os lugares de fala, os lugares que determinados sujeitos podem realizar certos atos e assumir certos discurso e outros não. Isso nos leva a uma reflexão óbvia, mas importante para este ponto: a estereotipagem de quaisquer sujeitos não serve, ou pelo menos não deveria servir, para produzir uma identificação desses mesmos sujeitos com essas representações. Vale dizer, por exemplo, que a princípio, nas narrativas de certo humorismo brasileiro, as mulheres loiras não se identificam com o arquétipo da loira burra,

nem os baianos acham que a preguiça é uma característica da personalidade compartilhada por toda a baianidade. O maior problema é que certamente, dentro do universo de qualquer grupo estereotipado, há exemplos, por menor que seja, que confirmam o estereótipo. Ou, quando não, há certas características de grupos, ou indivíduos, que são acentuados na estereotipagem, do qual não são características estas que importam para sua representação enquanto grupo social, mas é importante para o exterior constitutivo de quem está na hegemonia do discurso.

O corpo feminino, e a construção social de sua beleza, por exemplo, não é por si algo que desqualifica as mulheres, mas acaba por estereotipá-las quando as representações publicitárias, por exemplo, reduzem sistematicamente a visibilidade de mulheres a um traço que responde a um padrão de corpo hipersexualizado. A menor correlação já é suficiente para realizar as generalizações precipitadas, sempre numa falácia indutiva, que se apoia numa amostra limitada, selecionada de maneira estratégica para atender a um tipo específico de produção de significados. Essa produção, como vista acima, atende a uma formação de uma identidade, ou melhor dizendo, de uma não-identificação que serve aos sujeitos que estão completamente fora do estereótipo representado, e que, não raro, são os mesmos grupos que possuem o poder de representar.

Em um olhar que mire as questões de gênero mais gerais nas cenas cômicas aqui pensadas, é possível delinear o que marca mais simbolicamente o feminino e o masculino nas piadas de forma binária. Guardados os devidos distanciamentos entre a teoria colonial e a pós-estruturalista, Judith Butler (2003) pode nos trazer uma primeira pista. Ao comentar as divergências entre Luce Irygaray e Simone de Beauvoir, Butler, em linhas gerais, defende que não só o gênero é construído numa dimensão cultural, mas também a própria noção de sexo (masculino/feminino). Assim como Woodward (2004) menciona em seu texto, para Butler (2003) a identidade de gênero é a resultante da realização do indivíduo, não há aqui uma essência irredutível que determina internamente o gênero de cada pessoa. Em nossa cultura, portanto, é a partir do discurso sobre o sexo que se condiciona o gênero. O sexo antecede e define o gênero e o gênero dá sentido ao sexo. Esse significado é sempre marcado em relação ao outro em um sistema de hierarquia e oposição⁵.

⁵ A historiadora Maria Luiza Heilborn (2000) chama atenção para dois momentos da percepção sobre a diferença entre sexos em estudos de Thomas Laqueur. O primeiro momento, antes do século XVIII, era um modelo vertical de sexo (*one sex-model*) em que corpos femininos e masculinos pertenciam a mesma substância humana, sendo o corpo masculino seu estágio natural mais “bem acabado”, ao passo que o feminino “sua versão mais diminuída e interna” (HEILBORN, 2000, p. 54), de forma que a transição do indivíduo entre sexos não era considerada um absurdo. Essa percepção foi modificada na virada para o século XIX em um segundo momento, por uma série de transformações políticas e ideológicas, em que se buscou na natureza uma origem essencial de

A consequência disso é uma “matriz de inteligibilidade” heterossexual, pois, a forma com a qual são construídas essas identidades “coerentes” produz também uma sexualidade normativa: o sujeito “normal” que nasce com pênis tem que ser “homem”, ao passo que só pode se relacionar com mulheres. Assim como a língua, o sujeito aprende, imita e reproduz as ficções sobre o que é ser homem ou ser mulher. A lógica interna de domínio da identidade de gênero é hierárquica, qualificando o masculino em relação ao feminino, ligando-se a outro aspecto desse arranjo. Esse aspecto está de acordo com a ideia feminista de que os sujeitos da História sempre fora produzido de maneira masculinizada. Por isso o “homem” se funde à própria noção de gênero, dando-lhe um valor universal. Assim o masculino é investido na posição de totalizante, representado de maneira ampla, global e comum, ao passo que o feminino é investido na qualidade de específico. Assim percebe-se a ideia do feminino como uma expressão do campo do privado (doméstico), e o masculino como expressão do campo do público.

Isso marca esse “binarismo” em relação as demarcações do feminino e masculino, o gênero como substância que é formado numa relação de poder que gera hierarquias, em que existe uma valoração maior ao que é naturalizado como pertencente ao masculino sobre o feminino, constituindo assimetrias e desníveis entre os gêneros. Uma delas é explicitado numa crítica a Beauvoir em relação a sua concepção do corpo feminino como instrumento de libertação. Butler assinala a dualidade cartesiana corpo/mente que sustenta submissões, hierarquias políticas e psíquicas em várias dimensões, uma delas é sobre o gênero:

A mente não só subjuga o corpo, mas nutre ocasionalmente a fantasia de fugir completamente à corporificação. As associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e corpo e feminilidade, por outro, são bem documentados nos campos da filosofia e do feminismo. Resulta que qualquer reprodução acrítica da distinção corpo/mente deve ser repensada em termos da hierarquia de gênero e essa distinção tem convencionalmente produzido, mantido e racionalizado (BUTLER, 2003, p. 32).

Destarte, dentro de uma perspectiva de gênero, sob o posicionamento de Butler a respeito da perpetuação ideológica sobre o gênero, desejo e sexualidade, aplicado ao humor televisivo, torna-se, para nós, importante citar o trabalho de Renan Araújo Gomes em coautoria com Maria Aires Gomes (2015), que investiga o discurso praticado pelos esquetes de Valéria Vasques no programa *Zorra Total* (2015), numa perspectiva foucaultiana de análise. *Zorra Total* é um programa que consideramos herdeiro da “tradição” de humor construída pelos programas aqui analisados. A personagem cômica em estudo se tratava de

diferença imutável. Era instalado uma percepção horizontal dos sexos, *two sex-model*, em que se demarcava de forma muito delimitada que o órgão sexual definiria o homem e a mulher.

uma transexual, e a premissa do estudo aqui mencionado compreendia “a constituição identitária a partir do conceito de *performatividade* butleriano” (GOMES; GOMES, 2015, p. 383). No qual colocam as hegemonias em um processo de rompimento, devido ao que eles apontam como “deslize performático”, que coloca em destroncamento essas hegemonias. Considera-se essas hegemonias enquanto um jogo, um sistema, que visa reproduzir o que ao longo da história são os signos que tornam um sujeito fixamente homem ou mulher, sem a possibilidade de afloramento de sujeitos fluidos.

O que importa, grosso modo, para os autores, é perceber como se deu essa *performatividade* em “deslize” na personagem Valéria Vasques, levando em consideração o humor. Melhor dizendo, como é possível identificar, nas narrativas cômicas engendradas pelos esquetes, como a personagem transexual em questão passou de uma condição masculina para a uma feminina? A reflexão proposta parte do que Butler apreende da “linguagem como um campo institucional delimitador das experiências condicionadas a relação binária entre masculino e feminino, descritas como ficção linguística do sexo” (GOMES; GOMES, 2015, p. 392). Assim, a via cômica do processo de transexualização da personagem Valéria faz com que ela se assuma assertivamente uma mulher heterossexual, ao mesmo tempo que deixa claro sua transgressão na expressão “Ai, como eu sou Bandida!”. Para os autores, essa transgressão ocorre por causa de uma origem pobre da personagem e pela forma precária e “incompleta” de sua cirurgia de transgenitalização, no que os autores criticam como um empreendimento heteronormativo de adequação corporal, fundamentada na ideia da regulação do corpo ao gênero binário instituído. Assim, segundo os autores:

Nesse sentido, acreditamos que Valéria assume uma posição contra hegemônica de outridade feminina, pois incorpora a parodística imitação de uma mulher heterossexual original, que, porém, é fantasmática. A personagem faz isso por meio de uma rearticulação das regras, assumindo o controle do próprio corpo, efetuando-lhe mudanças que seriam totalmente rejeitadas pela matriz. O teor de comicidade que se produz nessa paródia é inerente à própria construção caricata, burlesca e grotesca da personagem. (GOMES; GOMES, 2015, p. 395)

No texto humorístico, a Valéria, que antes era Valdemar, se tornou mulher e, por consequência, tornou-se também uma “bandida”. O trabalho citado nos provoca a pensar o gênero também sobre os aspectos mencionados pelos autores: de performance e outridade, mas não necessariamente na perspectiva da flutuação entre o binarismo do gênero, pois, no nosso estudo, percebe-se que o gênero é encarado de maneira fixa nos programas, com muros muito bem delimitados, mesmo quando certa fluidez é representada em uma piada sobre o grupo musical Secos & Molhados, ou quando personagens mulheres que são interpretadas por comediantes homens. Quando isso ocorre em nossos programas, as personagens não se

apresentam como transexuais, mas como cisgêneros. O que torna cômico suas performances é seu caráter de paródia e caricatura com os “trejeitos” considerados essencialmente femininos por esses comediantes. Portanto, nos interessa mais entender esse humor como uma dimensão masculinizada de identificação e reprodução de discursos hegemônicos de gênero.

Desse modo, entendemos que quando um humor masculinizado lança um olhar sobre a mulher a partir do seu corpo, esse humor, ao mesmo tempo, lança uma visão de si (masculino) em relação a sua “natural” habilidade de “inteligência” e “sagacidade”. Vale dizer que as piadas sobre mulheres fazem menção ao seu corpo e a sua sexualidade, ao passo que as piadas sobre homens aludem a sua inteligência, lógica e raciocínio (trocadilhos, duplos-sentidos, burlas, *gag*, etc.). Pensando em exemplos recorrentes no humor, apresentam-se os tipos cômicos do malandro e o da loira burra. O primeiro é constituído pelos seus golpes de esperteza, e o segundo é constituído pela sua beleza e falta de inteligência. A esse movimento, Stuart Hall (2016) entende está relacionado com as práticas de representação, que formam uma racionalização do outro, “profundamente envolvida nas operações de poder” (HALL, 2016, p.195). Quem tem o poder de representar tem também o poder de marcar simbolicamente o outro como o específico e a si mesmo como o universal. Para exemplificar isso de forma simples, vamos considerar que as piadas sobre mulheres em programas de humor podem ser uma forma de certa masculinidade racionalizar uma feminilidade numa relação de poder que se estrutura na cultura do patriarcado. Desse modo, as piadas sobre o feminino devem elencar estereótipos que estão no imaginário coletivo de uma masculinidade.

Hall (2016) chama a atenção para o caráter circular dessa relação de poder. Quando a estereotipagem reconhece a existência do outro para depois negá-la como parte do “sujeito universal”, ela implica os sujeitos do poder, bem como aqueles que estão submetidos a ele. Esse efeito de divisão e ambivalência está ligada ao que o próprio sociólogo entende ser uma característica que remete a fantasia e a projeção: o fetichismo.

Já mencionamos, muito rapidamente, a relação de estereótipo e fetiche a que Bhabha (1998) converge, em uma análise do discurso colonial⁶, com o que ele chama de “estereótipo-como-sutura”. O autor corrobora com a análise aqui apresentada situando seu conceito de estereótipo como um modo de representação da alteridade. Para entendê-lo é preciso, sobretudo, perceber a ambivalência do discurso colonial a que o autor submete a análise, e nos serve como modelo, porque esse discurso, assim como vários outros discursos

⁶ Muito articulado com Frantz Fanon, Bhabha expõe alguns traços do discurso colonial através da estrutura do racismo e demonstra como o discurso colonial utiliza o estereótipo para delinear os discursos das verdades usadas para reproduzir o poder exercido pelo colonizador.

hegemônicos, está sobre um racionalismo que predispõe, estrategicamente, um regime de verdades incontestáveis, mesmo ante a fragilidade de seus pressupostos. O “estereótipo-como-sutura” está, portanto, entre uma espécie de economia do prazer e desejo, e uma economia de poder, e de dominação. O que explica esses movimentos é a relação entre estereótipo e fetiche, em que Bhabha analisa da seguinte maneira:

dentro do discurso, o fetiche representa o jogo simultâneo entre a metáfora como substituição (mascarando a ausência e a diferença) e a metonímia (que registra contiguamente a falta percebida). O fetiche ou o “estereótipo” dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma (BHABHA, 1998, p. 116).

O fetichismo serve então para definir a especificidade operacional da estereotipagem. No sentido freudiano, em linhas gerais, o fetichismo é o deslocamento do falo ausente (na mulher) para outra parte do corpo, objeto ou comportamento. O falo, por sua vez, não se resume apenas ao órgão genital masculino. Sua composição para Freud (e, posteriormente, por Lacan) é mais complexa do que isso. Diz respeito a um campo simbólico em que é projetada num objeto uma força quase mágica que traz consigo uma potência de interesse, mais próxima ao sentido primordial do termo, como feitiço (fetiche). No contexto colonial, a que Bhabha (1998) se referiu, foi pensado o conceito de fetichismo de forma racial/cultural/social, no seguinte sentido: quando o sujeito colonial (leia-se aqui, qualquer sujeito em posição hegemônica) reconhece uma característica que o identifica com o grupo dominante, essa se torna universal (falo presente). Contudo alguns não possuem tal característica (falo ausente), e, a partir dessa diferença, é praticada uma representação que tem a finalidade de negar. Segundo o autor,

O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. (...) Isto porque a cena do fetichismo é também a cena da reativação e repetição da fantasia primária - o desejo do sujeito por uma origem pura que é sempre ameaçada por sua divisão, pois o sujeito deve ser dotado de gênero para ser engendrado, para ser falado. (BHABHA, 1998, p. 116 e 117).

Esse objeto carrega uma força oculta que geralmente diz respeito aos tabus, ao que é proibido, ao que não pode ser tocado, em que o outro estereotipado é mascarado, satisfazendo o desejo de reconhecê-lo, ao mesmo tempo em que o nega. Um duplo movimento que carrega uma estratégica contradição que se explica pela forma dependente de construção identitária em um desnível de poder. A estereotipagem é uma via em que o poder de representar encontra uma forma de expressar o seu fascínio àquilo que se entende que deva ser rejeitado para certa

hegemonia. É nesse sentido que a estereotipagem consegue dialogar com os tabus sociais, o expondo, sempre deslocado, sem grandes consequências para o pensamento hegemônico em contato com o que é diferente e ao mesmo tempo perigoso para a sua manutenção.

O fetiche é a chave de interpretação do estereótipo em Bhabha, pois é encarado como um significante que ganha sentido a partir de uma diferenciação em relação ao outro. Assim, o outro só pode ser representado pela sua diferença, pela sua especificidade, pelo que lhe falta, pelo o que lhe afasta do universal/aceito e, finalmente, pelo o que é objeto de desejo. No contexto do gênero isso pode ganhar uma dimensão ainda mais complexa, pois a própria noção de fetiche é ontologicamente e historicamente construída a partir das “diferenças sexuais” entre homens e mulheres. Mas o que podemos perceber é que, no contexto dos programas de humor aqui analisados, o humor masculinizado escolheu representar a mulher, muitas vezes, em sua infidelidade e sedução. Isso pode ser parcialmente explicado pelo aspecto psicanalista do estereótipo em Bhabha, em que implica todos os sujeitos inscritos nas relações de poder. Assim, o que poderia ser uma representação de uma mulher “livre” ou sexualmente ativa, é na realidade uma forma de externar o desejo sexual masculino, numa normatividade heterossexual, ao mesmo tempo que diferencia a mulher do homem a partir desse desejo, criando uma hierarquia. É também uma maneira de negar a própria sexualidade feminina de caráter livre em relação ao desejo pelos homens.

Por outro lado, quando as relações de poder são questionadas, ou quando a representação torna interessante para tal, e a estereotipagem é utilizada na direção do poder estabelecido, podemos perceber que certas resistências podem até repetir as operações do estereótipo (redução, fixação, fetichismo), mas, assim como verificaram Shohat e Stam (2006) os resultados são diferentes. É preciso entender a partir dessas demonstrações de resistência à estereotipagem hegemônica que o conceito de estereótipo de Shohat e Stam não alcança o caráter de fetiche de Bhabha, tornando conceitos diferentes, apesar de próximos. Mas é importante notar que, como veremos a seguir, assim como Bhabha delineou, o estereótipo é algo que ocorre ainda que inconscientemente, ou melhor dizendo, transcende as intenções e estratégias das estruturas de poder. Por isso, os processos que questionam o estereótipo recorrem, segundo os autores, à questão da representação e do realismo e quem tem esse poder de representar o real, que é sempre construído.

Hoje em dia, há lutas por representações, que por um lado evidenciam as caricaturas sociais, étnicas, raciais e de gênero engendradas pelas mídias que estão de acordo com o lado dominante da cultura, e por outro, tentam, em um campo de batalha simbólico, introduzir de forma mais justa os grupos politicamente e socialmente oprimidos ou até então excluídos nos

sistemas de representação midiática, pois há um mal estar quando se percebe que “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” (SHOHAT & STAM, 2006, p.270). Fato observável quando se percebe, por exemplo, o número de homens na produção, na direção e no roteiro dos programas humorísticos da TV Globo, como apresentado no capítulo anterior.

Utilizando Bakhtin, os autores demonstram que o real é constituído dentro de um discurso historicamente definido e culturalmente determinado para um sujeito também historicamente e culturalmente definido e determinado. Se a linguagem é mediadora do que se pode saber sobre as coisas do mundo, os signos são o caminho dessas relações entre os sujeitos que produzem e apreendem sentidos. Não é então a fidelidade que é a questão central do real problematizado pelos autores, mas uma construção ideológica e orquestração de discursos ideológicos. As artes, por exemplo, “é uma representação não tanto no sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes (SHOHAT & STAM, p.265). Desse modo, destaco três questões dos estereótipos midiáticos apresentados nos estudos realizados por Shohat e Stam (2006): estereótipo como estigma; o “bom” estereótipo e o que vamos chamar de “tratamento midiático do preconceito”.

O primeiro é esse tipo de estereótipo evidenciado, por exemplo, quando se fala diretamente dos jeitos e trejeitos que se dizem ser de certos grupos e que são generalizados: as “marcas do plural”. Esse tipo de representação é justamente um sintoma da marcação da diferença quando grupos hegemônicos deliberadamente produzem as representações de grupos minoritários, o que Shohat e Stam argumentam ser “um princípio semiótico de que algo ‘está no lugar’ de outra coisa” (2006, p. 268). Esse estereótipo como distorção alcança um grau de estigma (marcas sociais negativas) quando, ao representar um comportamento não aceito moralmente ou socialmente produzido por membros desse grupo, há uma imediata generalização, tida como sintomática do grupo. Exemplo quando indígenas são representados em programas de humor brasileiro como preguiçosos ou com hábitos excessivamente arcaicos e rudimentares. Shohat e Stam reconhecem que há também representações negativas dos sujeitos pertencentes aos grupos hegemônico, mas

esses grupos não precisam se preocupar com ‘distorções e estereótipos’, pois imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações. Um político corrupto branco não é visto como a ‘vergonha da raça’ e escândalos financeiros não são vistas como consequência do poder branco. Entretanto, cada imagem negativa de um grupo ‘minoritário’ se torna, na lógica da hermenêutica da dominação, imbuída de significado alegórico como parte do que Michael Rogin chamou de “excesso de valor simbólico” dos oprimidos (Shohat e Stam, 2006, p.269).

O segundo já é um primeiro efeito relacionado com uma certa negociação pela luta por uma representação dos grupos minoritários. O resultado é um eufemismo moralista que visa uma correção mascarada ainda dentro do discurso hegemônico, como se representar um estereótipo “positivo” do ponto de vista social de um grupo minoritário fosse resolver todo problema histórico herdado, exemplificado nos personagens homossexuais de boa índole e mulheres bem-sucedidas que ainda são umas boas mães e esposas nas telenovelas. Para Shohat e Stam (2006), essas “boas” representações esvazia o sentido das lutas de forma equivocada, uma vez que são alegorias maniqueístas que ainda traz consigo, de maneira negociada, a hierarquia social.

O terceiro é relativo as próprias discussões sobre discriminação no âmbito da mídia. É um segundo efeito das lutas pela representação. Ao tentar abordar o problema, gerado por essas demandas, a mídia muitas vezes esbarra com a limitação da narrativa que individualiza o preconceito embasado em próprios estereótipos do “opressor”. Ao representar os excessos de racismo, por exemplo, se esquece dos pequenos atos racistas: “o racismo é reduzido a um problema de atitude individual, e não ao um discurso que se auto reproduz e gera novas atitudes racistas (SHOHAT & STAM, 2006, p. 293). Ao representar um personagem extremamente misógino, se esquece dos pequenos atos machistas. “A premissa oculta da análise do estereótipo é o individualismo, na medida em que o personagem individual – e não categorias sociais mais amplas (...) – permanece como o ponto de referência” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 293). Isto evidencia de um lado uma luta incessante dos grupos hegemônicos de permanecer no espectro dominante da cultura, e de outro não reconhecerem suas formas preconceituosas de dominação através da violência simbólica. Isso nos mostra, de fato, que a função social primordial dos estereótipos e do ato da estereotipagem é uma forma de realizar o controle social, e não um simples erro de percepção.

Assim se configura o ato da estereotipagem como uma estratégia discursiva dentro de uma relação de poder, que tem como operação reduzir o sujeito ou grupo ao um traço, comportamento ou objeto, através do fetichismo, que tem como função marcar uma diferença numa relação identitária que serve tanto para reconhecer aquele grupo, quanto para negá-lo. No humor, a estereotipagem é facilmente percebida, e os estereótipos são largamente usados na composição das piadas. Mas há ainda uma forma própria de estereotipar. É o que veremos a seguir.

1.3 A ESTEREOTIPAGEM CÔMICA.

Além de considerar o cômico como um espaço em que circulam estereótipos, já que podemos perceber a estereotipagem de maneira transversal em relação ao espaço do cômico, fica a questão: como o cômico atravessa a estereotipagem? Como veremos adiante, no cômico cabem muitas formas de estereotipagem, algumas compondo o contexto da cena, nem sempre focadas no riso. Mas perceber o cômico atravessando a estereotipagem requer pensar uma maneira singular de operação bem marcada pelo o efeito do riso, é quando o próprio estereótipo fornece os signos frios que alavancam o efeito patético, ou seja, é quando a própria estereotipagem é a comicidade. Pensaremos isso em relação a comicidade televisiva, notado enquanto gênero.

O humor é um ato comunicacional facilmente reconhecível em seu gênero e efeito, pois ele joga com os elementos mais fixos de uma cultura na intenção de provocar um de seus prazeres mais vulgares: o riso. Desde a mais simples piada, é delimitado um espaço (e tempo) condensado, mas os elementos acionados carregam em si um grande acervo de memórias, conceitos e afetos estáveis de sua cultura. No entanto, esses aparecem paradoxalmente em sua forma mais superficial, justamente respondendo aos limites de espaço impostos pela narrativa do humor. É nesse ambiente que podemos considerar os estereótipos como um desses elementos acionados pelo humorismo em nossa cultura.

Há outra percepção comum ao gênero do humor. É aquela que entende que a comédia tem um caráter transgressor. Mas quando se vai ao fundo aos processos de estereotipagem nas representações cômicas que se percebe que não se trata de uma quebra ou ruptura total da hegemonia, ou da ordem social. É mais próxima de uma ruptura autorizada, uma permissão zombadora, uma subversão esperada e até de certo modo controlada. Umberto Eco (1989) ao tentar compreender o carnaval, faz uma estrita ligação com o cômico, que em muito se assemelha, o que de certa maneira Bergson já mencionava em relação ao riso como instrumento de correção, como assinalamos no início. No pensamento de Eco:

O carnaval pode existir somente como uma transgressão autorizada (...). Enquanto o antigo carnaval religioso estava limitado no tempo, o carnaval moderno inumerável está limitado no espaço: reservados a certos lugares, ruas, ou enquadrado na tela da televisão. É neste sentido que a comédia e o carnaval não são instâncias transgressoras reais, ao contrário: representam exemplos de reforço das regras. Nos lembram a existência delas. (ECO, 1989, p. 17)

Surge assim a dimensão da comédia como um espaço em que pequenas transgressões não só são permitidas, como esperadas. Para exemplificar de forma simples e bem clara esse racionalismo cômico, observaremos o esquete do programa *Satiricom* (1974), em que Jô Soares interpreta um médico às avessas, o “Homus Poluídos”. Ao atender o telefone com indumentárias excêntricas e futuristas, recebe um pedido de socorro de uma mãe (Berta Loran):

[Mãe]: Dr., Aconteceu uma coisa horrível!
 [Homus Poluídos]: O quê que foi minha senhora?
 [Mãe]: Imagina o senhor que meu filho engoliu água!
 [Homus Poluídos]: Água? Água Pura?
 [Mãe]: É Doutor, o que eu faço?
 [Homus Poluídos] Olha, vai dando dois comprimidos de ácido cianídrico e um copo de formicida que eu vou voando pra aí!

Esse ato duplo mostra uma forma básica do cômico, e por isso muito utilizada: a inversão. Consiste em transgredir uma ordem estabelecida, de forma a colocar um elemento no lugar do outro, mas que no final das contas, assim como Umberto Eco adverte, serve pura e simplesmente para reconhecer essa ordem. O exemplo torna extremamente superficial para colorir esse espaço de transgressão: a água - que possui um valor de salubridade - na piada tem o mesmo sentido do que, na ordem “natural” ou “normal” das coisas, de um veneno, ao passo que os elementos altamente tóxicos (como o ácido cianídrico, famoso por ter sido usado nas câmaras de gases do nazismo) adquirem o sentido de remédio, solução.

Quando os processos de estereotipagem (redução, deslocamento e fetichismo) atravessam esse espaço, percebemos que ocorre o mesmo movimento descrito acima: há, de certa maneira, transgressões percebidas que, no final das contas, ocorrem para reconhecer certas regras sociais. A comédia não só utiliza os estereótipos sociais prontos para compor os elementos que preestabelece o momento do riso da piada. Mas, quando essa é praticada como piada, também produz estereotipagens à sua maneira, com especificidades que dizem respeito a própria noção do cômico.

O primeiro aspecto que devemos observar, e que já mencionamos várias vezes, é que a dimensão do cômico é quase sempre um espaço condensado. Aspecto esse que explica as utilizações dos estereótipos sociais para compor a narrativa cômica. Não cabe nessa dimensão toda a complexidade de uma representação mais “realista” ou complexa, e por isso o humor pega as ideias mais prontas de uma cultura para utilizá-las. A percepção freudiana do humor ser um ato de regressão contribui para esse pensamento, visto que o próprio Freud (1905) debruçou sobre o assunto. Ao assinalar sobre as técnicas do chiste, Freud percebeu que habita o cômico uma economia de energia para o efeito do riso. O humor procura produzir o maior

número de significados em um menor esforço, em um menor espaço. Assim, Freud percebe que o essencial para o chiste é o que ele chama de brevidade. É necessário para a composição de uma piada uma considerável abreviação dos elementos que as compõe, mas acrescido dessa abreviação um outro elemento que causa uma disruptura, contrastando com o primeiro. O exemplo mais visível é o trocadilho. Nesse tipo de chiste sempre há pelo menos dois elementos contrastante que num espaço de brevidade são condensados em um só, mas que mantém os dois significados díspares perceptível para o efeito do riso, a guilhotina verbal. Assim podem ser enumerados os duplos-sentidos e as inversões. Minois, ao discorrer sobre a concepção freudiana de humor, como uma economia de energia, assinala que

o humor é, assim, um processo de defesa que impede a eclosão do desprazer. Ao contrário do processo de recalque, ele não procura subtrair da consciência o elemento penoso, mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor. Cômico, chiste, humor; essas três fontes do riso repousam sobre o desejo de poupar, sobre a satisfação de fazer uma economia (MINOIS, 2003, p. 526)

Se nos processos de estereotipagem vistos anteriormente, alicerçados em Bhabha e Hall, é necessário realizar deslocamentos e reduções através do fetichismo, no humor, se faz o mesmo quase que naturalmente. O que ocorre, no entanto, é que representar algo que não deve ser representado se torna muito mais fácil com a desculpa de fazer rir. O humor, nesse aspecto, permite a representação de assuntos ora delicados ou socialmente sensíveis. Os tabus de determinada cultura e suas potestades, por exemplo. Com a máscara (ou desculpa) do humor, esses temas podem circular quase que livremente nas piadas, pois encará-los na ótica do cômico (sem grandes consequências) alivia o desejo de apresentá-los, ao mesmo tempo que os localizam em um local específico, carnalizando-os, mantendo-os longe da moral vigente. O prazer do riso, a descarga de energia realizada, produz uma reconfortante sensação de que, apesar de representado, esse assunto não vai transpor a dimensão do humor.

A estereotipagem no espaço do cômico nos oferece esses indícios na medida de como ao mesmo tempo a representação cômica é e não é transgressora. Um duplo movimento realizado por um mascaramento. Assim como no carnaval, colocando máscaras, todos podem ser o que quiserem na medida do cômico, “pode-se cometer qualquer pecado e ainda permanecer inocente” (ECO, 1989, p. 12). Eco ainda destaca os meios massivos de comunicação como importante instrumento de controle social, baseando no que é engraçado, no ridículo, ou seja, “na carnalização contínua da vida” (ECO, 1989, p. 12). Cabe lembrar que o espetáculo cômico é um negócio eficiente e lucrativo no *show business*.

O espaço do carnaval é a avenida e o tempo o feriado nacional, o espaço da comédia é o seu próprio gênero e o tempo o espaço na programação da TV. Quando é carnaval todos estão autorizados a sair às ruas, se divertir e ser quem não se pode ser. Quando começa o programa de humor todos estão autorizados a rir. Assim, a estereotipagem cômica, ou seja, a estereotipagem dentro da dimensão da comédia, ou melhor ainda, a estereotipagem realizada pela comédia, pode ser pensada como um espécie de representação, em que se reduz o sujeito a um traço (fetichismo), mas de forma a perceber uma transgressão, uma ruptura próprio do gênero cômico, que serve para reconhecer algumas normas/regras culturais, ora reafirmando, corrigindo e/ou desqualificando o sujeito estereotipado; ora, quando intencionalmente, criticando as próprias normas.

Uma das formas de transgressão das normas, reconhecendo-as para criticá-las, pode ser o que a pesquisadora feminista estadunidense Kathleen Rowe Karlyn⁷ cunhou como *unruly woman*. Ideia apoiada em um ensaio intitulado “Comedy, Melodrama and Gender: Theorizing the Genres of Laughter” (1995) que, em linhas gerais, considera, dentro do contexto estadunidense, que se o melodrama, enquanto tragédia, é um território aonde homens são heróis em uma narrativa eticamente conveniente às normas sociais patriarcais, a comédia, enquanto narrativa carnavalesca, é um território aonde as mulheres podem e são autorizadas a realizar rupturas dessas normas, tendo a comédia romântica americana um espaço proeminente feminino de representação. Não é o caso dos programas de nossa análise. Como vamos ver, defendemos que a comédia praticada ali, no nosso contexto, se apresenta como um território masculinizado. Ainda que, em alguns momentos, reconhecemos momentos em que piadas são feitas de maneira feminizada.

Porém, Kathleen Rowe elaborou uma categoria que explica as personagens tanto do cinema quanto da televisão que se adequam ao carnavalesco tipo de representação da comédia, que lida pela sua transgressão grotesca, é definida pela autora, utilizando dos termos de Bahktin, como a mulher indomável⁸. Através dessa categoria a autora se propõe analisar diversas personagens das mais variadas obras audiovisuais (programas de televisão, publicidade e filmes) que através do seu corpo, riso e discurso, criam no espetáculo grotesco da comédia uma representação que afronta as normas patriarcais. Segundo Rowe,

a ideologia sustenta que a mulher “bem comportada” tem o que Helene Cixous descreveu como “compostura divina”. Ela é silenciosa, estática, invisível -

⁷ Pesquisadora de *cinema studies* estadunidense, em um campo que concerne aos estudos feministas de obras audiovisuais, especificamente de comédia. Pesquisou no centro de Cultura da University of Oregon, aonde produziu um amplo estudo sobre a representação feminina nas comédias americanas no cinema e na televisão.

⁸ Preferimos traduzir o adjetivo “unruly” por “indomável” visto o contexto das análises presentes no livro, mas como os dicionários sugerem podem também ter o sentido de rebelde, desobediente, indisciplinada e até ferosa.

"composta" e "radiante", apesar da vida agitada, do sistema e do poder social. Isso não se repete com a mulher indomável. Através de seu corpo, seu discurso e seu riso, especialmente na esfera pública, ela cria um espetáculo disruptivo de si mesma. Os *tropos* da desobediência são frequentemente codificados com misoginia. No entanto, eles também são uma fonte de poder em potencial, especialmente quando eles são recodificados ou reenquadrados para expor o que essa compostura esconde. Em última análise, a mulher indomável pode ser vista como protótipo da mulher como sujeito - transgressora acima de tudo, quando reivindica seu próprio desejo⁹. (ROWE, 1995, Locais do Kindle 598-605, tradução nossa).

Podemos refletir, a partir da percepção de Rowe (1995), que quando o humor se torna um espaço feminino de identificação e construção de sujeitos, a natureza de representação do feminino dessa comédia tenta levar para além dos limites impostos pela regulação dos papéis sociais de gênero, deslocando as mulheres dos lugares comuns e, muitas vezes, afrontando a hegemonia patriarcal. É por isso que se torna importante, para a autora, a estética grotesca na narrativa de personagens femininas. Pois essa estética na comédia televisiva é decifrada em linhas gerais como uma categoria estética que pratica “uma irrupção do ‘natural’ da mimese”, rebaixando, exagerando, transgredindo e animalizando (PAIVA; SODRÉ, 2002, p.26). No conceito de Bakhtin, que a autora utilizou, encontrou um significado que tomou como guarita o carnavalesco. Pois é a partir dessa relação que o grotesco “subverte as hierarquias, as convenções e as verdades socialmente estabelecidas” (PAIVA; SODRÉ, 2002, p.59). Praticando uma inversão do que é o mais importante a ser mostrado na representação: as partes feias, os orifícios, protuberância e tudo aquilo que se opõe ao que é “sacro”, belo o e perfeito.. Portanto, a imagem grotesca guarda, ao mesmo tempo, um reconhecimento do que é “normal” dentro do campo da imitação imagética natural para alterá-lo de forma caricata.

Percebe-se, portanto, que a estereotipagem praticada por um humor feminino é ainda transgressor, mas crítico às normas, colocando-as na posição de protestadas, visando sua correção ou eliminação. O argumento de Rowe (1995) coloca a personagem Miss Piggy, do seriado *The Muppets*, como um exemplo de sua análise. A agressividade dela é sua maior característica e, segundo a autora, produziu uma identificação com as garotas maior do que em função de suas características culturalmente femininas. Isso porque a autora identificou que “Miss Piggy não esconde o poder, dureza e agressividade de sua fiscalidade sob uma máscara submissa de feminilidade, que ela abandona no momento em que seus próprios

⁹ Tradução nossa do inglês: Ideology holds that the “well-adjusted” woman has what Helene Cixous has described as “divine composure”. She is silent, static, invisible—“composed” and “divinely” apart from the hurly-burly of life, process, and social power. Such is not the case with the unruly woman. Through her body, her speech, and her laughter, especially in the public sphere, she creates a disruptive spectacle of herself. The tropes of unruliness are often coded with misogyny. However, they are also a source of potential power, especially when they are recoded or reframed to expose what that composure conceals. Ultimately, the unruly woman can be seen as prototype of woman as subject—transgressive above all when she lays claim to her own desire. (ROWE, 1995, Locais do Kindle 598-605)

interesses são ameaçados¹⁰ (ROWE, 1994, edição *Kindle*). Grosso modo, a porquinha briguenta é uma afirmação grotesca de que as mulheres também podem ter agressividade, sem se tornarem histéricas, enfrentando de maneira hiperbólica as hierarquias patriarcais de gênero.

O exemplo acima nos faz perceber que não se podem analisar programas de humor sem levar em consideração sua linguagem de transgressão e também negligenciar os recursos linguísticos que é utilizado para isso. Esses recursos, como a ironia, por exemplo, produz um diálogo profundo com o fetichismo descrito anteriormente, aproximando o humor a esse tipo de representação. Mas, primeiro, precisamos entender a intencionalidade do humor, que, no campo da análise filmica, Aumont e Marie (2003) chama de efeito patético, do qual vem do termo grego *pathos*, que é a intenção da obra de despertar reações sentimentais no espectador. Segundo os autores, há o patético direto que consiste em tentar engatilhar esse sentimento representando ele próprio (chorar para fazer chorar, rir para fazer rir); e há o patético indireto, que é tentar despertar o sentimento em signos frios. O patético indireto nos é interessante para pensar exatamente a capacidade do cômico fazer rir sem tocar, brincando com signos inseridos em narrativas que obedecem a certas estéticas¹¹ muito conhecidas desde a Grécia antiga.

Essas estéticas, a que o humor se valeu e que por muitas vezes se confundem com o próprio cômico, são as instâncias de como a ordem será transgredida nos quadros analisados, sempre lembrando que o riso, como observa Minois (2003, p. 17), vem em um duplo movimento de afirmar e subverter ao mesmo tempo. No entanto, não vamos aqui tecer as mais variadas teorias sobre cada uma dessas estéticas – pois cada uma renderia, e rendem,

¹⁰ Tradução nossa do inglês: “Miss Piggy only barely conceals the power, coarseness, and aggressiveness of her physicality beneath a simpering and submissive mask of femininity, which she drops the moment her own interests are threatened” (ROWE, 1995, Edição do Kindle).

¹¹ Trago esse termo tão cheios de significados no sentido, entre outros, como Aumont e Marie (2003, p. 109) o define: como “ a possibilidade de uma poética do cinema – ou seja, de uma concepção geral da natureza do cinema, da criação filmica, da relação do filmico com o mundo afilmico ou profilmico etc.” Sodré e Paiva definem a categoria estética como uma “combinatória organizada” (2002, p. 34), em que se criam sistemas que obedecem um mínimo de padrões e um mínimo de regras a determinar a produção e a recepção de um determinado gênero. Possuindo para isso um equilíbrio entre os elementos que a compõe, uma reação afetiva, um valor e um trânsito estético: “é próprio da categoria estética transitar entre as diferentes formas de expressão simbólica (SODRE & PAIVA, 2002, p.35). Assim não podemos confundir o que viemos apresentando, anteriormente, como formatos dos programas (esquete, atos duplo e monólogos) como sendo estéticas do cômico. Apesar de suas concepções serem historicamente sólidas, consideramos que esses formatos dizem respeito à organização de como a piada será apresentada de forma narratológica em um programa humorístico. As estéticas do cômico têm haver, como veremos melhor adiante, na criação da dimensão do humor, do campo diegético da transgressão essencial ao cômico. Do mesmo modo, o contrário não pode ser verdadeiro. Defendemos que nenhuma dessas estéticas podem ser confundidas com formatos, na realidade são modos (muitos autores falam em gêneros dentro do gênero) do riso, de forma que mais de uma dessas estéticas podem ser identificadas na mesma cena.

infinidades de reflexões, como ocorre no campo da filosofia, da linguística e da comunicação. Nos interessa defini-las em um quadro geral, no intuito de facilitar a identificação dos processos do cômico em seu aspecto transgressor, pois é isso que é percebido em cada quadro dos programas humorísticos da TV Globo quando vamos identificar a estereotipagens. Ao assistir estes programas, podemos perceber elementos que se vinculam à paródia, à ironia e à sátira.

Partimos da paródia, que, segundo Neale e Krutnik (1995), consiste na imitação cômica de uma outra estética, de uma outra linguagem (música, por exemplo), ou de outro gênero, sempre brincando com as regras a que ela se propõe imitar. A paródia tem como alvo as convenções estéticas. Ainda segundo os autores, pode ocorrer combinando duas linguagens que são díspares. Acontece quase sempre em esboços, mas não é incomum encontrar paródias de um estilo inteiro, como são verificados em filmes paródicos de outros filmes. A ideia da paródia é elencar, numa mimese, os aspectos mais idiossincráticos de determinada estética, estilo ou gênero e colocá-los em evidências, acentuando-os e repetindo de forma exagerada. Em *Chico City* de 1973, os personagens que faziam alusão clara a Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, representados como *Baiano*, *Novos Caetanos*, chegaram a lançar um vinil contendo músicas que parodiavam (não necessariamente de maneira cômica) as músicas dos festivais de música brasileira da época. *Satiricom* também era conhecido por parodiar novelas e telejornais da época e *O Planeta dos Homens* começou justamente como uma paródia da série *Planeta dos Macacos*, invertendo a lógica da série americana, em que símios são os que visitavam um planeta cheio de humanos. A paródia funciona como um espelho cômico de algo que é em sua premissa sério. O maior exemplo de paródia é o carnaval, que funciona como uma paródia social travestida de festa.

A sátira, sempre será vinculada, ainda segundo Neale e Krutnik (1995), a uma mimese zombadora, mas de caráter social. Para o analista filmico estadunidense, Geoff King (2001), ela sempre terá um alvo específico (um tipo: pode ser o político, a esposa, o marido, o policial, o baiano, a mulher; ou uma personalidade específica: o presidente, o governador, atrizes e atores; ou uma ideia/ideologia: o conservadorismo, o esquerdismo, o catolicismo, o capitalismo o entre outros). Desde os gregos, a sátira serve para expor os tipos diante de nós. Por isso essa estética é amplamente utilizada nos programas analisados. É nele que podemos mais facilmente perceber as estereotipagens. Tem uma forma agressiva e amarga de se apresentar. Segundo Minois (2003), “seus alvos são, ao mesmo tempo, morais, sociais e políticos, e seu espírito, essencialmente conservador” (2003, p. 87). *Satiricom* carrega em seu nome a estética em que se propõe realizar, a sátira então acontece nos costumes, na

infidelidade da mulher, nas relações apressadas de uma grande cidade, na hipocrisia dos clérigos, etc.

A ironia, segundo Walter Nash (1985), é um estilo que permite que o comediante dissimuladamente declare algo que ele não quer dizer, mas pela maneira de sua afirmação é capaz de codificar uma contra-proposição. Podemos inferir, portanto, que a ironia é um ato de comunicação calcado nos sentidos das palavras e pode ser realizado em três movimentos principais: dizer o contrário do que se quer entender, ou dizer algo diferente do que se quer entender, ou ainda entender mais do que se quer falar. Bérqson (2001) chegou a diferenciar ironia e comicidade como formas de inteligências distintas, caracterizando o humor de forma inversa ao da ironia. Mas a comicidade, de fato, utiliza da ironia como estratégia do riso, pois é na ironia que o fetichismo inscrito na estereotipagem pode ser mais facilmente identificado. A ironia brinca justamente com os códigos morais, enquanto jogo de duplo-sentido das palavras, tão presentes nas piadas contadas nos programas de humor. Os humoristas percebem o poder da ampla significação que as palavras podem obter, como por exemplo a palavra “viajada” na anedota de *Faça Humor, Não Faça Guerra*:

[Mulher]: Sabe o que eu tenho em minhas veias? Sangue italiano, sangue alemão e sangue francês.

[Homem]: Puxa, sua mãe era um bocado **viajada**, heim?

“Viajada”, que tem o sentido primordial de “percorrer muitos lugares”, adquire outro significado com a ironia, refere-se a imagem de uma mulher “promíscua”. Levando em consideração o contexto da piada, configurando o efeito cômico de forma que se fosse dito a palavra que queria ser entendida (promíscua) seria retirar do efeito da piada o que ele tinha de engraçado, dando-lhe um caráter direto e, talvez, grosseiro demais. Nash relaciona a ironia com a manipulação de significados, utilizando de “ambivalências, ambiguidades, de acoplamentos e contrastes de sentido, todos se caracterizam por procedimentos exploratórios e criativos de linguagem humorística¹²” (NASH, 1985, p. 154, tradução nossa).

Para além de produzir arquétipos cômicos e de utilizar estereótipos sociais já estabelecidos para compor situações, e por ser a comédia um espaço abreviador, o humor consegue muito bem falar a linguagem do estereótipo. Não só consegue facilmente estereotipar, como também estereotipa a sua maneira. Bérqson percebera essa capacidade da racionalidade cômica de produzir esse tipo de representação (o caráter) sem ao menos ter acesso ao conceito de estereótipo. Cabe a nós pensarmos, sobretudo, de um lado, como essas representações produziram traços de uma alteridade nos programas que colocamos em

¹² Tradução nossa de: “ambiguities, ambivalences, the couplings an contrast of meaning, all characterize the exploratory and creative procedures of humorous language.” (NASH, Walter, 1985, p. 154).

análise, e, de outro, como as piadas desses programas revelam traços da cultura em que ela está inserida de modo a compreender seus momentos de continuidade e resistência.

Mas além dos arquétipos produzidos pelos humorismos ao longo do tempo, o campo da representação no humor está muito próximo ao da estereotipagem, produzindo representações que denunciam os aspectos sociais da cultura, do cotidiano imediato daquelas piadas, e da época vivida por essas obras audiovisuais. Pensar em analisar programas televisivos de humor pela ótica da estereotipagem é entender os aspectos da construção de posições de sujeito implicados no riso que correspondem a uma relação de poder, da reprodução da hegemonia e resistências nos espaços de lutas.

2 DAS MATRIZES CULTURAIS AOS FORMATOS INDUSTRIAIS – O NASCIMENTO DO GÊNERO TELEVISIVO DO HUMOR NA TV GLOBO

Ao nos depararmos com os programas de nossa análise, notamos que os temas tratados nas piadas estavam ligados aos acontecimentos do cotidiano daquela época. Isso se torna quase retórico, pois uma das características do humor é se referir sempre ao cotidiano imediato do interlocutor. Desse modo, nos chamou a atenção para não só relacionar, de maneira superficial, os autores, as rotinas de produção e a história de cada humorista, mas ir além. Assim, faz-se necessário aprofundar em três aspectos: o estético, o cultural e o político.

Fala-se no aspecto estético no sentido de perceber as matrizes de um texto de humor fragmentado, isto é, que são apresentados em quadros humorísticos distintos, sem fio-condutor, não guardando ligação narrativa entre eles. O aspecto cultural está relacionado a compreender o momento cultural, o cotidiano e os costumes em que esses programas estavam inseridos. E, por fim, o aspecto político diz respeito às influências de um período de forte presença de um governo militarizado e ditatorial que institucionalizou a censura, bem como o ressurgimento do movimento feminista e de mulheres, o qual ficou conhecido como feminismo de segunda onda.

Para isso foi necessário um levantamento bibliográfico de registros sobre as obras e seu entorno. Aqui, esses registros estão concentrados em três tipos de fontes: i) notícias, entrevistas e notas que concernem aos programas em si; os atores, produtores e redatores e as propagandas e as grades de programação com sinopse dos quatro programas, veiculadas pelo jornal O Globo no período de exibição dos mesmos programas¹³; ii) as publicações oficiais da TV Globo que correspondem ao Dicionário da Tv Globo vol. 1: Programas de Dramaturgia & Entretenimento, publicado em 2003 pela editoria Zahar e o *site* da memória da Tv Globo¹⁴ e iii) livros e trabalhos sobre gênero televisivo sobre ditadura civil-militar no Brasil em relação à vida cultural, ao Teatro de Revista e ao humor nos primeiros tempos do rádio e, finalmente, aos movimentos feministas e de mulheres na década de 1970. Esse levantamento documental, além de realizar um histórico da carreira dos quatro programas, possibilitou encontrar as nuances relativas ao espaço em que as mulheres, como atrizes e comediantes, tinham nos bastidores dos programas, revelados, mesmo que nas entrelinhas, em algumas fontes interessadas¹⁵.

¹³ Retirados do acervo do O Globo disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acesso em 05/05/2018; conteúdo pago.

¹⁴ Disponível em < <http://memoria.oglobo.globo.com>>, acesso em 05/05/2018;

¹⁵ As escolhas de fontes que são interessadas comercialmente – no caso do jornal O Globo, por fazer parte do mesmo grupo de comunicação – não só foi conveniente no sentido da fácil disponibilidade e volume de conteúdo,

Assim, o primeiro passo que precisamos dar em relação aos programas selecionados para a pesquisa é diferenciá-los quanto as especificidades dos seus formatos com os outros programas de humor vigentes na época. Tal processo é necessário, dado que não podemos examinar *sitcom* da mesma maneira que se examina *A Grande Família* (1972-1975) ou um programa de auditório e variedades, como *Moacyr Franco Show* (1972-1977). Por mais que esses programas utilizassem do humor na sua composição, a forma com a qual fizeram denota como se constituíram os formatos dentro do gênero cômico na televisão. Cada um desses formatos traz uma maneira diversa de contar uma piada, de construir personagens, de ritmo e de fruição. Numa comédia de situação, as personagens são mais complexas e elaboradas, contendo traços específicos de personalidade, pois precisam ficar mais expostas no enredo, considerando que é pela sua personalidade que se dá o conflito necessário para construir a situação cômica. Em um programa de auditório ou de variedades, por sua vez, os elementos acionados para o riso estão na condução e na performance do apresentador(a), bem como na grande diversidade de quadros compostos de musicais, entrevistas, esquetes de humor etc.

Há similaridades aparentes entre os quatro programas que estamos analisando. A primeira é que todos os programas são constituídos por quadros de piadas em que, entre eles, não se tem um fio condutor sólido, tornando-os apenas esteticamente semelhantes. O enredo é fragmentado, de modo que a história acaba por completo quando a piada é realizada. A segunda diz respeito ao elemento musical que ora está na abertura dos programas, ora na chamada para o intervalo e outras vezes no encerramento, quase sempre exibindo mulheres dançando e/ou mostrando seus corpos. A terceira e última convenção é a construção e manutenção do que os redatores chamam de “tipos” ou tipificação, isto é, personagens fixos (mais comum no programa *Chico City*) que se repetem de um programa para o outro, possuindo o mesmo “universo” narrativo em que se reproduz a mesma lógica da piada e que se utiliza em larga escala de bordões criados para cada tipo. Assim, podemos considerar, do ponto de vista da produção, que esses são os quadros-âncoras dos programas com maior importância na atração.

Percebemos assim que a unidade textual que compõe os quatro programas de nossa análise pode ser resumida em musicalidade, quadros de humor fragmentados e tipos cômicos. Tal combinação não surgiu na televisão, como veremos adiante, porém ela a vestiu com outra roupagem e com outro ritmo. Desse modo, é necessário pensar como surge o gênero do

mas também porque achamos importante para verificar que essa representação humorística sobre as mulheres fora feito por homens para um público imaginado masculino, investigando as marcações simbólicas da instância produtiva de um lado e das rotinas de produção do outro.

humor na televisão brasileira, uma vez que estamos falando da construção de um espaço no qual se manifesta a luta por representação. Vale dizer que é salutar procurar em que medida o gênero da comédia na televisão brasileira nos ensina a rir, assim o como e o porquê os programas de humor utilizam os estereótipos cotidianos para habilitarem para um certo “senso de humor”. Responder isso é certamente reconhecer, nas instâncias produtivas da comédia, dois movimentos: um passivo em que o caráter de cotidianidade dos humorismos os obrigam a buscar nos hábitos mais prosaicos de uma cultura os seus elementos para o riso; e um ativo, no qual, ao reconhecer o gênero como parte de uma cotidianidade, aprende-se do que e de quem rir. Portanto, encaramos o gênero televisivo da comédia não apenas como um conjunto de regras textuais que normatiza esses produtos midiáticos, mas como um fenômeno decorrente de suas próprias culturas (que os gêneros têm aqui suas matrizes). O ambiente cultural, por sua vez, modela e reproduz, revelando um duplo movimento.

Desse modo, torna-se proveitoso destacar Martín-Barbero (2015) e seu conceito de gênero televisivo, uma vez que o autor entende que, enquanto as culturas estruturam historicamente os gêneros, os telespectadores aprendem a dar sentido a partir dele, pois são “falantes do idioma dos gêneros (...), como nativos de uma cultura textualizada, desconhecem sua gramática, mas são capazes de falá-lo” (MARTÍN-BARBERO 2015, p. 304). Produz-se assim um lugar privilegiado do gênero televisivo nas mediações.

Essas mediações, por sua vez, são categorias que se encontram difusas, permeando as relações sociais entre instâncias que estão distantes, relacionando-se de forma a um tentar superar ou dominar o outro, sem que se perca totalmente suas características, constituindo continuidades e rupturas. Quando o autor fala da temporalidade social como um lugar de mediações, por exemplo, ele explica a diferença entre o tempo do capital (tempo produtivo) e o tempo familiar (da cotidianidade), diferenciando-os como sendo um tempo medido pelo relógio e o tempo da produção burguesa (minutos, horas, dias, semanas, mês etc.), como um tempo em que convivem as instâncias de repetição e fragmento em um tempo medido pelos rituais diários (café, trabalho, almoço, janta, sono, etc.) . O autor ainda compreende que o tempo familiar como o tempo estético da televisão, mas que a “série e os gêneros fazem a mediação entre o tempo do capital e o tempo da cotidianidade” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 298), no sentido de que a programação e, por consequência, os gêneros que passam em cada horário organizam o ritual familiar.

Itania Gomes (2011), para exemplificar esse pensamento, intenta a uma inclinação de olhar para o centro do mapa das mediações (ver figura 1) o gênero como categoria cultural,

constituindo, assim, “uma boa pista para a construção de um modelo de análise que articule as relações entre comunicação, cultura, política e sociedade e que permita uma visão global e complexa do processo comunicativo” (GOMES, 2011, p. 127). Ainda no mesmo espírito, Rocha e Sant’ana (2010) propõem uma ligação entre os termos modos de endereçamento e o gênero televisivo, pensados por Martín-Barbero, numa justificativa que se reconhece a televisão como parte da rotina da vida cultural. O gênero tomou tanta importância para a televisão que se constitui como um principal fator para as escolhas narrativas pelas instâncias produtivas e, para as pesquisadoras, os gêneros televisivos constituem um modo de endereçamento.

Nesse ponto, voltamos ao texto embrionário de Martín-Barbero que, a partir de uma provocação, nos fez refletir de forma mais ampla a capacidade do gênero ser e estar nas interpretações cotidianas, dando sentido não só as formas midiáticas, mas as formas vividas. Já foi mencionado nessa pesquisa que o gênero está na mediação entre o tempo do capital e o tempo da cotidianidade. Para expandir a afirmação, é necessário entender as lógicas de produção e de uso, ou seja, o gênero está mais precisamente numa mediação entre a lógica dos usos e a lógica do sistema produtivo. A primeira refere-se às práticas sociais de consumo midiático - os diversos modos de ver e como ver televisão, sendo pensada nas lógicas dos usos principalmente na relação entre o subalterno e hegemônico ou resistência e apropriação. Já a segunda refere-se à dinâmica da produção midiática com sua estrutura, condição de produção, níveis de decisão de conteúdo, rotinas da produção, ideologia dos produtores etc.

O gênero é perpassado por um momento de negociação, ou seja, textos que se auto referenciam por meio de uma programação pensada para o público. O *habitus* de classe atravessa esse aspecto, no sentido de estabelecer o gênero como um idioma, que é reconhecido e entendido. Em suma, no drama é hora de se emocionar, na comédia é hora de rir, no jornal é hora de se informar ou ainda mais complexo, como veremos adiante, quando as características de um gênero atravessam outros, expondo de forma mais visceral o processo de mediação. Martín-Barbero não se contenta na naturalização do texto dos gêneros como se eles fossem pensados numa torre de marfim para telespectadores completamente inertes. Ao historicizar o gênero televisivo, e veremos mais adiante com a comédia brasileira, percebeu um movimento diferente. Para extraí-lo, era preciso pensar num deslocamento dos meios para as mediações. Assim, ele estabeleceu no mapa noturno, “uma topologia simbólica configurada pelos usos de classe” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.302). Essa topologia está no ritual em que as pessoas assistem TV, desde em que lugar da sala está localizado o aparelho até os

sentidos apreendidos e reproduzidos que nem sempre correspondem a intenção do produto midiático. Assim, nas palavras de Martín-Barbero:

Um gênero funciona constituindo um “mundo” no qual cada elemento não tem valências fixas. Mas ainda no caso da televisão, onde cada tom de cada gênero se define tanto por sua arquitetura interna, quanto por seu lugar na programação: na grade de horários e na trama do palimpsesto (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 304)

Afastando-se ou indo mais além de uma noção literária do gênero como propriedade/categoria do poético, o gênero, abordado por Martín-Barbero, “não é algo que ocorra no texto, mas sim pelo texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência” (2015, p. 303). Desse modo, o gênero é entendido como resultado emerso dessas articulações ou como uma aparente “neutralidade” realizada pelos meios de produção televisiva com sua audiência. Isso parte de um pensamento amplo e aberto sobre o conceito de gênero em que é, sobretudo, a partir do gênero que se percebe os sentidos dos textos midiáticos, sendo assim a unidade mínima das produções de TV.

Numa visão marcada ainda por um certo marxismo, o autor afirma que é no gênero que se encontra tanto a demanda de um público quanto as intenções de produção, determinados por um lado na persecução do lucro e, por outro, projetando a relação com a audiência e sua cultura. Tal fato possui uma estrita ligação com o que Martín-Barbero define como os lugares de mediação, nos quais, em especial, a competência cultural que pode se referir à forma como a televisão insere-se na cultura e como ela forma uma cultura a partir dela (uma cultura textualizada), nesse caso.

Assim, Martín-Barbero constitui o gênero televisivo como “uma estratégia de comunicabilidade” (2015, p. 303), no qual é também, no âmbito da recepção, que sua configuração se encontra completa (o que não abordaremos nessa pesquisa). Assim, o autor ainda atenta para a importância de se pensar o gênero que se constrói em cada cultura constituída, isto é, não só os gêneros genuínos de determinada cultura, mas como um mesmo gênero se forma em cada país, por exemplo. No caso da comédia no Brasil, apesar de influências externas, é flagrante o abasileiramento da linguagem, das piadas e da atuação que buscam na cotidianidade suas estratégias do riso.

Entretanto, para chegar a uma definição mais precisa de gênero televisivo, entendendo a comunicação como um processo, é preciso realizar um *zoom out* no mapa das mediações, mais precisamente no *mapa* (figura 1) apresentado no prefácio à quinta edição espanhola da obra *Dos Meios Às Mediações*, de forma a vê-lo com todos os seus elementos. É no movimento diacrônico ou histórico de longa duração entre as Matrizes Culturais e os

Formatos Industriais que se formam os gêneros, de modo que a grande maioria dos gêneros televisivos não nasceu de uma ruptura entre estruturas textuais antigas e novas, mas são um emaranhado de resíduos e novidades. Em parte, são resultados de uma combinação entre uma nova linguagem (o texto televisivo com suas particularidades de linguagem audiovisual) e uma outra já conhecida culturalmente que fora construída através de processos históricos anteriores que são sempre negociações de discursos - alguns contraditórios, outros hegemônicos e subalternos, promovendo intertextualidades e intermedialidades. Desse modo, força-se do produtor um empreendimento criativo que considere tais instâncias (o “novo” alicerçado no “velho”) e do leitor “a ativação de novas e velhas competências de leitura”. Assim, vamos colocar em perspectiva o que se percebeu serem as matrizes que influenciaram narrativamente os programas de humor aqui analisados: o Teatro de Revista, como a sua principal matriz, passando pela Chanchada no cinema e o humor radiofônico.

Figura 1 – Mapa das Mediações (MARTIN-BARBERO, 2015b [1998], p.16)



Essa operação não consiste em apenas procurar a história de determinado gênero e contá-la. É preciso refletir nela e em cada processo suas relações de poder, isto é, o que ali é resistência, negociação e hegemonia para identificar hibridismos e anacronismos. Os gêneros televisivos moram na instância dos formatos industriais (FI), mas eles circulam em todas as instâncias e parecem fazer parte, em maior ou menor grau, de todas as mediações. Como já vimos, é na mediação sincrônica das Lógicas de Produção e Competência de Recepção que os gêneros televisivos articulam-se e mostram-se visíveis, mas é na mediação diacrônica ou de longa duração entre matrizes culturais e formatos industriais que eles se consolidam como tal.

2.1 DO TEATRO DE REVISTA À CHANCHADA - AS MATRIZES CULTURAIS.

Não queremos aqui fazer uma “história geral” do Teatro de Revista e do humor brasileiro, mas, sim, buscar uma compreensão, inspirados nos estudos de Martín-Barbero, de

como configurou-se, de maneira geral, o gênero cômico que responde às narrativas encontradas nos objetos empíricos analisados nessa pesquisa. Assim, entender a prospectiva do Teatro de Revista pelo menos como linguagem é demonstrar exatamente como a instância produtiva procurou as “velhas” linguagens adaptando-as para o, então, novo meio. Desse modo, condicionou-se, por um lado, as especificidades (tecnológicas e comerciais) da televisão recém estabelecida e, por outro, os formatos oriundos daquela linguagem já habitual que atravessaram também o rádio e o cinema com as Chanchadas.

O Teatro de Revista constituiu-se como gênero teatral no Brasil no contexto do final do século XIX, entre o fim do Império, começo da República e a expansão da imigração europeia para o Brasil. Foi trazido pelos portugueses, e tendo origem na França, o Teatro de Revista tem seu início como uma espécie de consequência dos *vaudevilles* e todos outros tipos de teatro que mesclavam músicas, encenações burlescas e satíricas importadas da Europa. A revista *O Mandarin*, de 1884, apresentou a “revista do ano” pela primeira vez nos palcos brasileiros - um formato português que permaneceu como predominante até o começo da primeira guerra mundial. Com o foco central na cidade do Rio de Janeiro, os acontecimentos do ano anterior eram representados (e revisitados) de forma satírica em meio aos diversos números musicais que exibiam coreografias realizadas por dançarinas mulheres¹⁶. Existia um fio condutor no enredo entre os quadros cômicos conduzidos pela figura do *compère* ou compadre que, ao passear pela cidade, encontrava-se com os tipos da época:

Pelas revistas de ano, ao focar a cidade, passeavam personagens-tipo que encarnavam o perfil acabado do carioca, às vezes malandro, às vezes cômico. Também imigrantes portugueses, ingênuo sertanejos, pasmados diante do progresso, mulheres fatais, doutores e uma galeria sem fim de caricaturas vinham se juntar às alegorias, oferecendo um panorama tão ou mais fiel para a história do que a comédia de costumes. (VENEZIANO, 1991, p. 31)

Para se impor no Brasil como gênero foi preciso, segundo Veneziano (1991), que o Teatro de Revista abrisse os seus contornos dramaturgos que, ano princípio, eram europeus. Para isso, as peças utilizavam de muita metalinguagem para, de certa maneira, ensinar a leitura da peça ao espectador, ao mesmo tempo que retratavam personagens tipicamente brasileiros em acontecimentos de uma maneira irreverente. Com o decorrer de seu desenvolvimento no Brasil, o teatro de revista retratava cada vez mais o dia a dia imediato

¹⁶ É consenso entre pesquisadores do Teatro de Revista que Arthur Azevedo (1855-1908) foi o principal autor de revistas do ano, escrevendo 19 revistas desse tipo ao longo de sua vida. Sempre elencando os principais acontecimentos do ano anterior da cidade do Rio de Janeiro, suas peças eram carregadas por um texto crítico à política e à hipocrisia da sociedade. Para saber mais ver: NICOLAU, G. P. . As Revistas de Ano de Arthur Azevedo como um lugar de memória. In: 4º Seminário de História da Historiografia, 2010, Mariana. Caderno de resumos & Anais do 4º. Seminário Nacional de História da Historiografia: tempo presente & usos do passado. Ouro Preto : EdUFOP, 2010. Ouro Preto: EDUFOP, 2010.

do carioca. Assim, a sua vocação para a cotidianidade foi configurando-se como uma marca do humor no Brasil.

Depois do início da República, o teatro era a principal diversão da então capital federal. Assim, as intensas transformações sociais e urbanas foram alvos prediletos das piadas encenadas pelas revistas, com sátiras políticas e sociais. Com o surgimento do maxixe, ritmo musical afro-brasileiro, a música e o carnaval ganharam mais importância dentro das peças.

Entretanto, o início da Primeira Guerra Mundial marcou uma ruptura do modelo do teatro de revista que se movimentava para abandonar os modelos trazidos da Europa para ficar definitivamente brasileiro. A principal mudança foi o abandono gradual da obrigação de ter um fio condutor, deixando a figura do *compère* desnecessária. Para Veneziano (1991), essa ruptura marca a segunda fase do teatro de revista no Brasil, a qual a pesquisadora entende ser a mais rica. Tal transformação tornou os quadros cômicos mais fragmentados, quase ou sem nenhuma ligação um com o outro - o que a autora chama de “revistas de virar a página” em contraponto com às “revistas do ano”. Alguns dos artifícios para se fazer essas fragmentações sem fio condutor era o abrir e fechar das cortinas (como uma transição de uma cena para outra) ou números musicais entre os quadros cômicos. No auge da Belle Époque, o teatro ganhava contornos carnavalescos, visto que muitas músicas e marchinhas eram circuladas ou até lançadas primeiramente nos teatros de revista. Segundo Elias Saliba (2002), era entre o humor político e o social que os roteiristas desse tipo de teatro inseriam suas piadas

adaptando-se, principalmente com a utilização da música de carnaval, às exigências do espetáculo mais ligeiro e de entretenimento e, final, procurando atender a um público oriundo de parcelas mais amplas e variadas da população urbana. Porque o teatro de revista, como outros gêneros a ele associados e tido como "menores", como a opereta, a burleta ou a mágica, tinha um compromisso intrínseco, único, que era a diversão, tornando-se, neste sentido, suscetível às demandas de uma população secularmente aceita à presença de música, dança, picardia e comentários satíricos nos espetáculos públicos (SALIBA, 2002, p. 89).

Essa fase do Teatro de Revista, conhecida como “revista de virar a página”, diferenciava-se da anterior, “revistas de ano”, não só em relação à fragmentação dos quadros sem a figura do *compère* e do fio condutor, mas também na imagem que era passada do Rio de Janeiro. Enquanto a primeira fase, que fazia a transição do século XIX para o XX, estava preocupada em retratar uma imagem do Rio de Janeiro polissêmica em relação à realidade imediata das transformações da então capital, expondo suas mazelas, contradições e desigualdades, as revistas carnavalescas, de virar a página, focavam numa “caracterização da capital e de seu povo que seria imutável e atemporal” (GOMES, 2004, p. 194). Nessas revistas, era importante representar a alma do carioca, a sua malandragem, a forma irreverente

com o qual encara o mundo e as dificuldades que podem ser vencidas ou camufladas com piadas de duplo-sentido.

Assim, o Teatro de Revista constituía-se como um gênero de teatro que cabiam diversos formatos, como números musicais, pequenas esquetes, monólogos com comentários satíricos com tons políticos, além de uma série variada de atores e atrizes que desempenhavam personagens diferentes em cada momento. Observamos, nesse ponto de virada narrativa, a primeira herança deixada do Teatro de Revista para a estrutura de nossos programas: a apresentação de quadros autônomos sem fio-condutor, sem uma ligação narrativa imediata (essa fragmentação narrativa será discutida mais adiante). Apesar do abraço do Teatro de Revista, outra influência europeia ainda impactaria profundamente os espetáculos nas terras cariocas. A companhia francesa *Ba-ta-clan* desembarcou no Rio de Janeiro, em 1922, trazendo a linguagem do luxo, da fantasia, a pornografia disfarçada, as *féerie* e o nu artístico, impactando o modo de “revistar” brasileiro. O humor político, a sátira e as burletas¹⁷ ficaram em segundo plano, uma vez que as atrizes, cantoras e dançarinas, que antes eram chamadas de “coristas”, foram transformadas em *girls* e que mais tarde passariam a ser conhecidas como “vedetes”. A partir daí, os corpos e a erotização ganharam o protagonismo:

Com belas e *glamourosas girls* exibindo as pernas sem as antigas meias grossas das nossas coristas, a trupe francesa influenciaria a tal ponto o teatro ligeiro brasileiro que, imediatamente, o que era chamado no artístico, aqui se instalou. E, ao despirem-se as meninas, muitos corpos decepcionar os seus fãs. As muito gordinhas (sic) perderam a graciosidade diante das esbeltas francesas. Mudaram-se os conceitos estéticos. Mudou-se também o conceito estrutural da revista. O texto e a música passaram, então, emoldurar o Real foco de interesse: a mulher. (VENEZIANO, 1991, p. 43)

Está aí formado o embrião da utilização do corpo feminino nos programas de humor em geral e não só dos programas que estamos analisando. As vedetes são inspiração tanto para os números musicais que aparecem, especialmente em *O Planeta dos Homens*, *Faça Humor*, *Não Faça Guerra e Satiricom*, quanto para programas de auditório, com ou sem quadros humorísticos. São esses que mais preservaram a matriz das *féerie*, do mágico jogo de pernas e plumas geometricamente sincronizadas. Não é por menos que muitos programas se apropriaram do sufixo do termo vedetes, entre eles *O Cassino do Chacrinha* (TV GLOBO, 1982 a 1988), com as “chacretes” e o recente *Pânico na TV* (RedeTV!, 2003 a 2012; Band, 2012 a 2017), com as “panicats”. Há também resquícios desse formato em números musicais executados por um corpo de bailarinas, geralmente formado por mulheres com padrões

¹⁷ Encenações cômicas rápidas, geralmente musicadas, com origem na *Commedia Dell'arte*.

estéticos que têm um apelo erótico ou sensual em programas dominicais de auditório na televisão brasileira.

Essa característica do teatro de revista o relegou na época a uma crítica negativa que feria os costumes e era degenerado. Para entender, é preciso considerar que esse gênero de teatro foi desenvolvido de maneira popular. No contexto do Rio de Janeiro, do começo do século XX, por exemplo, o Teatro de Revista surgiu em meio a massificação de outros tipos de divertimentos que circulavam pela então capital do Brasil, como o circo, o carnaval e o cinema. O cinema falado *hollywoodiano* influenciava as músicas cantadas nas revistas e não raro uma exibição de cinema era antecedida por uma burleta. Os artistas de circo e de carnaval também circulavam pelas revistas que se instalaram em vários bairros. Contudo, foi na Praça Tiradentes o reduto mais importante desse gênero teatral. Em um estudo sobre as críticas realizadas em jornais da época, Gomes (2004) destaca que esse tipo de teatro era encarado como uma espécie de teatro popularesco, dado que usava a linguagem das classes populares em suas piadas e os retratavam no palco com os seus tipos característicos. Por isso, as elites locais o desprezavam como uma forma de arte genuína, pois, segundo os intelectuais da época, o teatro de revista nada tinha a contribuir para a formação de um teatro nacional sério, tampouco para a civilização de forma geral. Era relegado a um simples divertimento barato e ordinário para os pobres, distanciando-o moralmente das elites locais. Nesse ponto, podemos constatar uma contradição, visto que as revistas eram frequentadas por todas as classes (GOMES, 2004). Esse distanciamento que visava preservar o espaço puro das “artes oficiais” é explicado sobretudo pelo uso da pornografia nas revistas, assim como atenta Gomes (2004, p. 155) ao analisar uma crítica aos teatros da época:

O teatro de revista aparece, de forma pouco surpreendente, como reduto da pornografia e frequentado por espíritos rudes e bárbaros. A novidade é que, inconformados com o fato de que pessoas de alta extração também frequentavam esse gênero teatral, o autor prefere taxar esses frequentadores com uma forte expressão "degenerescência" a reconsiderar sua posição imaginária que talvez o teatro ligeiro não fosse algo tão assustador e pornográfico. Aqui se torna claro que embora possam ser encontradas diversas críticas ao teatro em geral se nota muitas vezes a tentativa de localizar o mau no teatro ligeiro, buscando isolá-lo como um reduto de pornografia frequentado apenas por marginais e prostitutas (GOMES, 2004, p.155).

Uma ilustração feita por Di Cavalcanti, retirada do livro de Elias Saliba (2002, p.90), resume muito bem qual era a estrutura do teatro de revista no início do século XX e demonstra uma óbvia similaridade com os programas em que analisamos. Na ilustração abaixo é possível identificar retratos de uma peça inteira de um Teatro de Revista – elencando tipos gerais de cada quadro com um certo sarcasmo, pelos quais se percebem números musicais, mostrando as “adoráveis *girls*”, intercalados com atos duplos com tipos da época

evidenciados no “caipira” e o “português”, esquetes com sátiras sociais “bem imorais” e monólogos quando mostra a senhora que confessara ter traído o marido. Ali já podemos perceber um padrão de representação feminina baseado ora no seu corpo, ora nas suas relações conjugais e sexuais com os homens.

Na década de 1940, as revistas ficaram ainda mais musicais, mais luxuosas, coreográficas e pirotécnicas. As *girls* ganharam o protagonismo e passaram a ser a principais atrações com roupas curtas e nus artísticos. Para Veneziano (1991), configurava-se a terceira fase das revistas, época em que foram revelados Oscarito, Araci Cortes, Dercy Gonçalves, entre outros que mais tarde iriam para a televisão e para o cinema. A década de 1940 foi ainda marcado pela censura e repressão da ditadura Vargas¹⁸ e o Estado Novo que ameaçavam as caricaturas políticas e os escrachos, mas permitia o nu artístico, fazendo com que as peças priorizassem as sátiras dos costumes e os números musicais. Destacavam-se, nessas revistas, os números de cortina, textos ágeis e números musicais.

Figura 2 : “Theatro Nacional de Ocasião”, desenho feito pelo pintor Di Cavalcante em 1929.



Veneziano (1991) considera que as mudanças nas décadas subsequentes impactaram de forma negativa a sobrevivência do Teatro de Revista, tornando-o mais erótico,

¹⁸ Era permitido ao comediante Luís Peixoto imitar Getúlio Vargas, com a permissão do regime, ainda que fosse imposto algumas limitações, pois havia a suposição de que o presidente apreciava a imitação (VENEZIANO, 1991, p. 51).

exageradamente musical, repetitivo, descabidamente luxuoso e caro. Devido ao surgimento do cinema, da massificação do rádio e da televisão, o Teatro de Revista investiu nos *strip-teases* e nos shows em que travestis pegaram para si o papel das vedetes. Veneziano (1991, p. 52) atenta para fragmentação do gênero teatral para outros meios e a consequência da massificação de sua linguagem:

[...] uma vertente, aquela dirigida às massas e que, ao influenciar o cinema brasileiro, trouxera alegria com as Chanchadas da Atlântida e da Cinédia, passou à televisão. Transformou-se em programas humorísticos, com suas piadas, seus tipos, seus esquetes, suas músicas também. Ao atingir, em extensão, através do vídeo, um público muito maior, este tipo de humor perdeu a magia do espetáculo ao vivo, seu caráter de improvisação e o pacto com a plateia. No caso, desapareceram seus ingredientes particulares (VENEZIANO, 1991, p.52).

Antes da televisão, o rádio encontrava nas revistas o modelo para produzir alguns dos seus programas. Elias Saliba (2002) expõe que o rádio começou com programas humorístico na década de 1930, principalmente quando se permitiu a publicidade nesse meio. Entre *jingles* de duplo sentido para vender biscoitos, eram exibidos programas produzidos exclusivamente para o humor com artistas que passaram pelo circo e pelas revistas. Nomes como Ariovaldo Pires (1907–1979), conhecido como Capitão Furtado e Genésio Arruda (1898-1967) são exemplo dessa “migração”. Entretanto, ainda havia artistas que transitavam entre os dois mundos, como o caso de Silvino Neto e Dercy Gonçalves. É difícil identificar o que torna a linguagem radiofônica semelhante às revistas da época, mas a musicalidade, o ritmo (e o texto) das piadas e a tipificação dos personagens podem ser pistas dessa primeira competência de leitura mantida para esse novo meio que, agora, só tinha disponível o som. Assim como as revistas, o rádio precisava retratar o cotidiano da população, além de tentar representar um “tipo geral” do brasileiro comum, quase sempre na figura do caipira:

[...] quando o rádio procura uma linguagem própria, rápida, concisa e colada no dia a dia, suscetível de registrar o efêmero do cotidiano, ele vai encontrar aquilo que as criações humorísticas já haviam de certa forma elaborado em estreita ligação com o teatro musicado, o teatro de revista, as primeiras gravações fonográficas, e até mesmo as primeiras produções cinematográficas: a mistura linguística, a incorporação anárquica de ditos e refrãos conhecidos por ampla maioria da população, a concisão, a rapidez, habilidade dos trocadilhos e jogos de palavras, a facilidade na criação de versus prontamente adaptáveis a música, aos ritmos rápidos da dança e aos anúncios publicitários (SALIBA, 2002, p. 228)

Por sua vez, as Chanchadas, gênero cinematográfico de humor genuinamente brasileiro, surgiram, na década de 1930, em meio a expansão do cinema *hollywoodiano* em terras brasileiras logo que se iniciou o cinema falado. Com a profusão de filmes norte-americanos nas salas das cidades de todo país, a indústria cinematográfica brasileira sobrevivia utilizando-se de todo estereótipo produzido sobre o malandro, o carioca, o caipira,

a mulher fatal e as baianas, a fim de que se realizasse um cinema popular - uma espécie de colonialismo da representação. O ritmo imposto pela linguagem cinematográfica, em relação às revistas, pedia um fio condutor e uma linearidade do enredo, aproximando-os da primeira fase das revistas. Mas, segundo Demasi (2001), a herança mais latente deixada pelo teatro de revista às chanchadas foi o humor escrachado e as músicas carnavalescas, além dos seus artistas, muitos deles vindo do rádio. Para a nova comédia musical brasileira era preciso encontrar nomes já consagrados com a finalidade de atrair o público e, do ponto de vista da produção, contar com as habilidades já testada desses atores e atrizes. Nomes como Oscarito e Grande Otelo em *Noites Cariocas* (1936) são exemplos de profissionais que transitavam entre o rádio, o cinema e as revistas. Para Demasi (2001, p. 27) a Chanchada “foi se desenvolvendo como uma espécie de reação a impossibilidade de se fazer cinema nacional diante da realidade de *Hollywood* e do próprio subdesenvolvimento do país”. Por isso, não raro, as paródias escrachadas de filmes *hollywoodianos* eram uma das estratégias para se fazer filmes com boa bilheteria.

O que ocorre é que a Chanchada, como gênero de cinema, permitiu a massificação desses artistas de revistas e da rádio que adubaram o terreno do humor para a televisão. Pela primeira vez, o público podia ter acesso aos bordões, às músicas, aos tipos e às danças de maneira visual e não apenas sonora, como no rádio. A produtora Atlântida foi também uma escola para roteiristas, humoristas, diretores e cantores que depois vieram a trabalhar na televisão. Ademais, foi através da tripla associação música-humor-tipos que se construiu um senso de humor para o espectador brasileiro. Nas palavras de Demasi,

[...] a Chanchada acostumou as plateias brasileiras a ouvirem o próprio idioma, forjou o nosso primeiro galã de verdade, levou para todo o país as imagens dos ídolos populares do rádio, criou um star system de fazer inveja e forneceu munição para nossa claudicante televisão (DEMASI, 2001, p. 34)

O autor considera que a Chanchada teve seu esgotamento estético na década de 1950 e nas décadas seguintes o gênero entrou em decadência, impulsionado pelo encerramento da Atlântida Cinematográfica, maior produtora de Chanchadas - responsável por pelo menos 66 filmes desde 1942. No entanto, a produção de filmes estendeu-se até a década de 1970, esbarrando na seriedade do Cinema Novo, mas de forma inexpressiva, deixando seu caráter genuinamente popular.

A Chanchada e o Teatro de Revista ainda guardam duas similaridades. Primeiro é o incomodo das elites e da intelectualidade a esses dois gêneros que misturavam música popular, dança e humor. Assim como nas revistas, das quais Gomes (2004) explicita as

críticas negativas feitas em jornais na época, Demasi (2001, p. 38), no caso da chanchada, expõe que para certos nomes da intelectualidade “não admitiam o jeito carioca de ser dos personagens, a molecagem reinante e o fato de tudo acabar em samba” dos filmes das chanchadas. Críticas essas feitas tanto pelo lado conservador, utilizando, muitas vezes, de argumentos morais: tanto pelo lado dos artistas de vanguarda, que se posicionavam a encarar a arte como um instrumento de transformação social, e via nas Chanchadas um agente de alienação. A segunda é que o declínio dos dois gêneros foi acompanhado de uma tentativa de sua reestruturação, apostando fortemente na pornografia. Uma vez que, sob censura da ditadura civil-militar da década de 1970, a pornochanchada substituiu a música por erotismo e sexo explícito, a comédia sofria uma inflexão e já não era mais os tipos as figuras centrais do riso, mas as situações. O humor carnavalesco, genuinamente popular e musicado desenhado pelas revistas, teria espaço, agora, na televisão.

2.2 FORMATOS INDUSTRIAIS: A PASSAGEM PARA TELEVISÃO

A passagem desse tipo de competência de leitura para a televisão foi quase que natural, a medida que os autores, escritores e comediantes, que estavam nos Teatros de Revista, transitaram para o rádio e posteriormente para a televisão, mantendo, no princípio, suas competências de escritor, autor e comediantes. Isso não se confirma apenas pela investigação da transição desses profissionais para a televisão, mas na percepção das linguagens utilizadas pelos programas ao longo do tempo. Vamos perceber, mais adiante, que os programas de humor foram evoluindo ao abandonar alguns aspectos ligados ao Teatro de Revista e ao se apropriarem gradativamente da linguagem audiovisual específica da televisão. Mas, vamos primeiro estabelecer quem foram esses profissionais que transitaram do Teatro de Revista para a televisão e qual o impacto sobre os programas que estamos analisando.

No início, a televisão apoiava-se muito no teatro para produzir seus programas de dramaturgia. As peças eram adaptadas para a televisão filmadas ao vivo no próprio palco, sem cenários bem elaborados. Mas, o primeiro programa de humor era mais radiofônico do que teatral. Na década de 1950, o pioneiro, *A Escolinha do Ciccilo*, contado com humoristas da rádio Tupi, entre eles, Mazzaropi, e rodado nas instalações da emissora de rádio. O mesmo ocorria com *Praça da Alegria* com artistas de rádio, pela TV Paulista, que só era possível ser rodado porque a rádio Excelsior deixava uma lacuna na sua programação (RICCO; VANUCCI, 2017). Mesmo não sendo rodados em teatro, os primeiros programas de humor da televisão brasileira começaram se apoiando em “personagens-tipo” e, de alguma maneira

fragmentada, em quadros autônomos sem ligação narrativa entre eles, características típica das “revistas de virar a página”.

Mais tarde, em 1958, a TV Rio exibia, às sextas-feiras, um programa inspirado (e com o mesmo nome) em um famoso filme da chanchada: *Noites Cariocas*, já citado aqui. O programa concentrava artistas do cinema, do Teatro de Revista e do rádio. Segundo Ricco e Vanucci (2017), foi um dos programas mais bem-sucedidos da emissora. É interessante pensar que ali se reuniu a maioria dos artistas que compôs o *cast* principal dos programas dessa pesquisa: Chico Anysio, Jô Soares, Lucio Mauro e Agildo Ribeiro dividiam as piadas com estrelas do Teatro de Revista, como Consuelo Leandro, Virgínia Lane, Carmem Verônica e Dercy Gonçalves nos diversos quadros e com estrelas do rádio. O formato agradou ao público e foi copiado por outras emissoras de televisão.

No Rio de Janeiro, em abril de 1965, teve início a TV Globo¹⁹. Sem muita audiência, o primeiro programa de humor não foi expressivo, ficando pouco tempo no ar. *Câmera Indiscreta* (1965-1967) não era um humor inspirado nas revistas, nem nas chanchadas. Era uma versão abasileirada de *Candid Camera*, de 1940. A primeira influência da revista na programação recente da TV Globo foi no programa *Bairro Feliz* (1965-1966). Temos, dentro da produção desse programa, um personagem importante para entender a ligação direta entre os programas em análise e o teatro de revista. É o principal redator de *Bairro Feliz*, Max Nunes²⁰, e roteirista de três dos quatro programas aqui analisados (*Faça Humor*, *Não Faça Guerra*; *Satiricom* e *Planeta dos Homens*). Transitou entre o Teatro de Revista, rádio e televisão. Escreveu a revista *Tem Bububu no Bobobó* (1959) e foi o principal criador do programa humorístico da rádio Nacional *Balança Mais Não Cai*, na década de 1950, que depois foi para a televisão em 1968. Considerava-se um “criador de tipos” para a televisão. Em uma entrevista publicada no Jornal O Globo, em 29 de março de 1973, o roteirista revelou a dinâmica que existiu do trânsito de humoristas das revistas para a televisão, no contexto de uma aparente crise no humorismo da época:

A retratação registrada no aparecimento de humoristas e de redatores de humor vem da paralisação de algumas fontes básicas, responsáveis pela sustentação deste campo de arte no Brasil. Antigamente, um comediante surgia, basicamente, em programas de rádio e televisão locais; vinham direto do teatro de revista. Era no interior ou no palco que eles surgiam, se formavam, adquiriram experiência para, posteriormente,

¹⁹ É preciso assinalar, para não perder de vista, que já se havia experimentado a consolidação do gênero de programas de humor (alguns já consagrados) em outras emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo, como a TV Rio (nos programas *O Riso é o Limite*, *Teatro Psicodélico* e *Chico Anysio Show*), TV Excelsior (no programa *Didi e Dedê*), bem como na RecordTV (*Família Trapo*) e na TV Tupi (*Mazzaropi* e *Rancho Alegre*). No entanto, é objetivo dessa pesquisa delinear a formação desse gênero nos programas da TV Globo, colocando os programas de outras emissoras apenas quando esses influenciassem e darem o contexto para aqueles.

²⁰ Max Newton Figueiredo Nunes (1922-2014): médico de formação, humorista, redator e compositor.

aderir a televisão. Estas fontes secaram. Os programas de televisão são gerados na matriz, as estações de rádio (que eram o Mobral para os comediantes) já não tem mais no humor o seu ponto forte e as revistas também já não existem mais. Então, a televisão, que requer uma técnica mais elaborada, é levada, por forças das circunstâncias, a contratar profissionais mais antigos, mais gabaritados. (ACERVO DE O GLOBO, 1975, p. 03)

Nessa passagem, podemos perceber a importância do rádio e das revistas para a formação dos/das humoristas para a televisão, como se fosse uma escola que ensinasse aos artistas a improvisação, o ritmo e a atuação. A decadência dessas instâncias produziu uma crise de criatividade na própria TV, pois, como o próprio Max Nunes relata mais a frente, a televisão foi deficitária em revelar alguém na época.

Dois outros nomes que vieram do teatro de revista para compor o *cast* dos programas que analisamos foram Berta Loran e Sônia Mamede. Assim, no programa *Bairro Feliz* (1965-1966), os quadros faziam sátira do cotidiano, apresentando tipos em meio aos números musicais. Tinha no elenco nomes como Grande Otelo, Berta Loran e Agildo Ribeiro. Logo depois, produziu *TV0-TV1* (1966), o primeiro programa de humor que utilizava de paródias da própria televisão com influência do humor do rádio e das revistas.

Apesar de ter criado *Balança Mais Não Cai* no rádio, Max Nunes não participou de maneira atuante da produção do humorístico para TV, em 1968, ficando a função de direção geral a cargo do humorista Lúcio Mauro. Mas, o programa, que fez muito sucesso, foi precursor na televisão ao centralizar em tipos fixos as suas piadas, utilizando de uma linguagem mais popular e usando os bordões que tinham sido apreendidos nas revistas e nas chanchadas, sendo parecido com o programa de rádio que o antecedeu. O seu elenco tinha cerca de 80 humoristas, e todos os programas no início eram exibidos ao vivo (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003). Max Nunes foi um dos principais parceiros e criadores de tipos para Jô Soares nos programas *Faça Humor, Não Faça Guerra, Satiricom, O Planeta dos Homens e Viva o Gordo*. Sendo assim, era considerado um dos principais nomes do humorismo da TV Globo.

Dercy de Verdade (1966) também foi outro exemplo do aproveitamento de artistas consagrados nas revistas para a televisão. Em 1969, a TV Globo exibiu um programa que homenageava o teatro de revista: *O Viva a Revista!*, apresentado por Agildo Ribeiro e Marlene, misturando teatro, música, humor e as “piadas de salão” invadiam também o espaço da televisão. Em 1970, foi exibido o programa *Faça Humor, Não Faça Guerra*, o primeiro de nossa análise. Com uma proposta mais “moderna”, o programa brincava com a frase *hippie* importada do movimento de contracultura norte-americano que era oposição a Guerra do

Vietnã: “faça amor, não faça guerra”. Também era percebido na estética dos cenários e do figurino que as roupas dos artistas remetiam levemente ao movimento *hippie*. Em seu ano de estreia, o programa tinha como roteiristas Jô Soares, Renato Corte Real, Max Nunes, Haroldo Barbosa, Geraldo Alves, Hugo Bidet, Luis Orione e Leon Eliachar. Além disso, foi dirigido por João Lorêdo com a supervisão de Augusto César Vanucci. Segundo o Dicionário da Tv Globo:

Os quadros exploravam de forma criativa as possibilidades da linguagem televisiva. Ao todo, eram 55 minutos de humor rápido, com sequência de piadas curtas, que podiam durar entre um segundo a quatro minutos. Apesar de possuir quadros fixos, como o ‘Bêbado’ (...), Faça Humor, Não Faça Guerra dava um tratamento novo aos personagens, tentando fazer com o que os tipos não reagissem de forma previsível. (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 643)

Apesar de contar com a técnica do videoteipe, deixando de ser uma produção ao vivo, como no teatro e no rádio, podemos notar a influência das revistas na estrutura narrativa desse programa televisivo, evidentemente com outra roupagem. Na abertura, eram apresentados todos os atores em um musical, junto com o corpo de bailarinas, dançando cada um ao seu passo – destacasse que as mulheres usavam roupas curtas dançando um *jazz* ligeiro. A música tinha a seguinte letra que indicava um jogo de duplo sentido com uma voz masculina cantando:

*É, vai dizer que sim, vai dizer que não.
Vai ficar assim, sem opinião.
Dá logo a decisão.
É, vai dizer talvez, vai dizer meu bem.
Vai ficar assim, nesse nhém-nhém.
Diz logo que te convém.
Quando eu gosto eu sou assim
Eu vou lhes dizer.
Pra brincar, não sou ninguém.
Eu sou pra valer.
É, vai dizer que quer, vai dizer que não.
Vai ficar assim, na vacilação.
Dá logo a decisão.*

O fato de o programa ter uma abertura dançante e musical não significa uma ligação direta com a linguagem das revistas, entretanto, ao olhar as convenções dramáticas do gênero teatral em questão, percebemos que a dinâmica assemelha-se. No programa, depois da abertura, seguia um esquete de alguns minutos acompanhado de uma sequência de atos duplos com piadas rápidas. E assim seguia mais um esquete mais longo intercalado com mulheres dançando e outros atos duplos curtos, sempre com paródias de algum outro gênero televisivo ou sátiras do cotidiano. Os atos duplos mais curtos eram tão simples que não precisavam nem de um cenário específico e elaborado, sendo perceptível que em alguns planos se usavam o

mesmo pano de fundo. No fim do programa, havia piadas ligeiras intercaladas com rápidos números musicais. A última piada era um monólogo, realizado pelo humorista Renato Corte Real, satirizando o emagrecimento de Jô Soares. Já numa estrutura de uma revista clássica, equilibra-se os textos e os números musicais em dois atos sem ter necessariamente um fio condutor:

1º ato: Prólogo ou número de abertura, que pode ser precedido por uma *ouverture* orquestrada. Nas cenas seguintes, há uma alternância de cortina, quadro de comédia, quadro de fantasia e assim por diante, até a apoteose do primeiro ato.

2º ato: sem o prólogo, é repetida a fórmula do primeiro ato, porém, de maneira mais ligeira. Ressalta-se que toda essa carpintaria teatral dependia de uma sublinguagem relativa ao espetáculo [...], que adquiria fundamental importância para o ritmo da revista: o levantar e o baixar das cortinas e telões que sublinhavam o início e o final de cada cena. (VENEZIANO, 1991, p. 93)

Não podemos considerar que os blocos marcados pelos intervalos do programa *Faça Humor, Não Faça Guerra* fossem correspondentes aos atos percebidos no teatro, entretanto, a televisão encontrou uma saída para definir de uma maneira melhor o fim de um quadro cômico, não precisando lançar mão da linguagem de levantar e descer cortinas. Nos primeiros cinco minutos de programa, por exemplo, eram apresentados quatro quadros. O primeiro era um esquete que mostrava dois amigos que reencontravam uma amiga professora em uma festa, realizando um diálogo cheio de duplos sentido que só era resolvido depois que eles terminassem de dar uma golada na bebida. Havia um corte e entrava um número dançante com bailarinas preenchendo todo o plano, a música tocava por alguns segundos e a câmera executava um *zoom in* no centro do plano, enquadrando uma das bailarinas que contava uma piada ligeira: “a única coisa que fica nua e não atrai o homem é a verdade”. Seguiu uma sequência rápida de closes de modelos para entrar mais dois quadros rápidos de humor, entre eles inserções de números musicais, cerca de cinco segundos cada. Podemos extrair, nesse primeiro momento, que, obviamente, o humor é mais importante para o programa do que para as revistas. Isso é demonstrado pela fragmentação do uso dos quadros musicais e de fantasias que agora eram utilizadas como passagem entre quadros cômicos ou apenas na abertura, encerramento a vinheta para o intervalo.

Outra diferença que se notou entre o programa *Faça Humor, Não Faça Guerra* e o teatro de revista, diz respeito as piadas que poderiam ser realizadas com as “novas” linguagens que os recursos televisivos possibilitavam, como o *videoteipe* e a planificação. Um ato duplo que exemplifica bem tal adaptação foi o quadro em que Jô Soares estava inserido em uma elipse dentro de um telefone, denotando ser ele um telefonista e o que funcionou bem para a construção da piada. Outro exemplo foi a planificação aplicada ao casal que interpretava uma discussão, Renato Corte Real e Berta Loran: ele sentado à mesa e ela na

mesa. A esposa quer viajar e o marido nega, argumentando ser “um cano” e que daria muito trabalho “para nada”. Isso tudo acontece em um único plano até que o diálogo fosse interrompido por um telefone que tocou. Nesse momento, houve um corte, enquadrando só o marido em contra-plano com uma placa ao fundo escrita “Agência de Turismo” e dizendo ao atender o telefone: “agência de turismo Boa Viagem, a suas ordens”. O corte, o enquadramento e as trucagens (*chroma-key*) como linguagem audiovisual viraram instrumentos da narrativa de uma piada que não teriam como ser executados ou reproduzidos no espaço cênico do palco.

Avançando, em 1973, a TV Globo começou a exibir *Chico City*. Com quadros mais longos e personagens mais elaborados, o programa apresentava uma diferença em relação aos outros três de nossa análise: *Chico City* era estruturado em menos quadros, porém mais longos, mais elaborados e com maior número de situações cômicas. Passava às sextas-feiras, às 21h, substituindo o horário deixado pelo humorístico *Faça Humor, Não Faça Guerra*. O programa era uma espécie de compilações de personagens-tipo criados por Chico Anysio interligados, de alguma maneira, por eles serem apresentados como moradores de Chico City, sem que necessariamente houvesse alguma ligação narrativa entre eles. O caráter personalíssimo do humor de *Chico City* fazia com que o programa ficasse profundamente autoral, tendo como protagonista principal o próprio Chico Anysio, de forma que ele sempre encenava os personagens principais de cada quadro. A partir de 1977, segundo o Dicionário da TV Globo:

três novos personagens de Chico City apareceram no programa: Tavares, um típico malandro da Vila Isabel, que só falava de mulheres; Bexiga, um paulista convicto que sequer conhecia o Maracanã; e Mauro Maurício, um galã, irmão de Alberto Roberto. (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 647)

Chico Anysio veio do rádio e isso explica sua vocação para criar personagens que retratassem o interior do Brasil. Do programa de rádio da década de 1950, *Êsse Norte é de Morte*, da Rádio Mayrink Veiga, trouxe para a televisão alguns dos seus personagens já conhecidos. Anysio iniciou seu protagonismo na TV Globo em *Chico Anysio Especial* (1970), depois em *Você Tem Tempo?* (1971), *Chico Em Quadrinhos* (1972), para se firmar em *Chico City*. O humorista já tinha passado pelas chanchadas, escrevendo alguns diálogos e eventualmente atuando, como no filme *Entreí de Gaiato* (1959). Outro personagem importante das chanchadas que se transferiu para *Chico City* foi o do diretor Carlos Manga. Manga teve sua formação audiovisual dentro dos estúdios da Atlântida e foi responsável por diversos filmes, entre eles *Carnaval Atlântida* (1952), *Amei um Bicheiro* e filmes paródia

como *Nem Sansão Nem Dalila* (1955). Além de ter trazido nomes das revistas e das chanchadas para o seu humorístico, tanto na produção quanto na atuação, o programa vinculava-se à estrutura das revistas pela centralidade do que os próprios redatores chamam de “tipificação”.

Apesar de ter sempre povoado as comédias, lançar mão dessa ferramenta parecia ser uma predisposição das revistas. Veneziano (1991, p. 120 e 121) atenta para essa característica ao dizer que “todo o teatro popular, e em especial a revista, trabalha fundamentalmente com tipos”. Referendando a ideia de que o humor dispensa individualidades e concentra em um único personagem marcas de um grupo inteiro,

O teatro de revista sempre se apoiou em tipos populares que refletiram o panorama político-social do momento. Estes tipos, evidentemente, não eram desenvolvidos a ponto de chegarem à dimensão do ser humano, mas encarnavam o reflexo de toda a nossa humanidade cosmopolita e perplexa diante dos anseios progressistas. (VENEZIANO, 1991, p. 122)

Segundo a pesquisadora, os tipos mais reiterados pelas revistas eram i) “O Malandro”, que tinha várias outras denominações como jagunços, tribofes e bilontras, que atingiu seu momento maior nas figuras de personagens interpretados por Oscarito e Grande Otelo; ii) “A Mulata” ou ainda a baiana que seria uma forma erótica e sensual de expressar a feminilidade da mulher negra, antecipando o uso do feminino no humor; iii) “O Caipira” que era representado quase sempre como um ingênuo, simples e inábil com a modernidade; iv) “O Português” com seus longos bigodes e inteligência limitada e por último o que a autora denomina como v) “Caricatura Viva” que é a imitação de alguma personalidade, quase sempre política.

De alguma maneira, Chico Anysio bebeu de todas essas fontes ao criar os seus próprios tipos e inventar tipos inéditos. Talvez fosse ele o primeiro a apresentar para o Brasil o tipo do prefeito do interior nordestino na figura de Pantaleão. Também tinha seu próprio malandro, o Azambuja, o português Alfacinha e o caipira podia ser encontrado tanto no sotaque do Bento Carneiro, o vampiro brasileiro, ou nos trajes de Quirino²¹. Havia também muita musicalidade em *Chico City*, pelo menos em seu início, no qual o grupo criado pelos integrantes do programa, *Baiano e os Novos Caetanos*, fez muito sucesso chegando a lançar discos comercialmente. Era uma caricatura do movimento musical do tropicalismo, vigente década anterior, no qual Chico Anysio fazia uma imitação de Caetano Veloso. Depois de uma

²¹ Chico Anysio transformou a criação de tipos o seu próprio ofício e trouxe assim mais de 80 personagens ao longo de sua carreira. A Rede Globo mantém uma página em que catalogou todos os tipos criados pelo humorista. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/platb/chicoanysio/personagens/>. Acessado em 12/06/2018.

ruptura com Arnaud Rodrigues, parceiro musical de Anysio, o programa ficou menos musical e concentrou-se definitivamente nos tipos.

Mas, é preciso, sem avançar muito nos termos, fazer uma diferenciação rápida a respeito do conceito de tipo cômico e o estereótipo no humor, questão central para o objeto de pesquisa do nosso estudo. O tipo que estamos tratando aqui faz parte da construção da personagem cômica que se utiliza, em larga escala, de estereótipos sociais conhecidos numa cultura. Desse modo, são mobilizadas estratégias de performance artística, de maneira muito planejada: o figurino, a maquiagem, os trejeitos, as falas, os bordões, o sotaque, a aparência e a personalidade, além de um modo de raciocinar e ver o mundo que se presume ser próprio daquela personagem-tipo. O problema consiste na confusão, que não nos é interessante, da operação desse movimento de representação, chamado de tipificação, com o conceito de estereotipagem que traremos mais adiante. Adiantamos que a tipificação está inserida no processo de estereotipagem na representação cômica, mas não são equivalentes. Vale dizer que a tipificação é um modo sofisticado de estereotipagem no humor, pois reúne, em alguns caracteres organizados e individualizados, um grupo geral de sujeitos em um único indivíduo (personagem), entretanto não é a única maneira de estereotipar no humor, tampouco podemos, nesse estudo, nos reter apenas a esse modo.

Ocorre que um dos aspectos cruciais para as revistas se diluiu nos programas de nossa análise: a musicalidade, enquanto espaço em as que mulheres, quase sempre belas modelos, tinham total protagonismo, o que ocorria com *Faça Humor, Não Faça guerra*. Já a primeira abertura do programa, em 1973, mostrava um grupo de pessoas transitando em um bairro cenográfico (a cidade de Chico City), com uma baião cantado por vozes femininas (Maritiza Fabiane) que, ao descrever detalhes da vida do sertão, dava o tom do programa:

*Isso é muito bom, isso é bom demais.
Isso é muito bom, isso é bom demais.
Paz de uma varanda, sol de banda,
e a jaqueira dando no quintal.
Gado no curral, safra de caju,
Menino nu tomando banho no riacho,
Nem faz mal. Doce tá no taxo,
xote tá no pé, Festa na lavada,
E cabra Zefa com seu Zé.
E tome cana e violão, nasce meu baião,
na mulher que faz o cafuné.
Isso é muito bom, isso é bom demais.
Isso é muito bom, isso é bom demais.
Uma sabiá que vem cantar, no pé de pau.
Lua de cristal, alumia o chão,
prateando meu sertão.*

Mais tarde, o programa saiu dos estúdios e começou a ser rodado no centro do Rio de Janeiro, indicando que a pequena cidade de Chico City transformava-se em uma metrópole. A abertura, no entanto, abandonou a letra, a dança e as bailarinas. Um baião instrumental entrou no lugar com imagens dos personagens do humorista numa colagem com panorâmicas da capital carioca e mulheres de biquíni (ressaltamos que essa foi a fase do programa que analisamos). Com o passar do tempo, a abertura ficou mais televisiva, utilizando uma trilha sonora que remetia a um *rhythm and blues* com montagens de imagens dos tipos de Chico Anysio mais famosos.

O movimento de desaparecimento da musicalidade ao longo do tempo também pode ser percebido nos outros programas de nossa análise. Em *Satiricom* (1973), as aberturas também contavam com bailarinas, ainda que fossem inseridas imagens do próprio programa entre um jogo de perna e outro. A letra dava conta da proposta inicial do humorístico que era de ser uma sátira da comunicação:

*Comuni... comuni... comunicação existencial
A hora é clic, pla, plu, clic, pla, zoom transnacional
Comuni... comuni... comunicação ligação total
O papo é mass, press, com a mesma mensagem geral.
Sente o esquema do sistema nisso.
Com o início a serviço da comunicação.*

A segunda abertura, em 1974, já em cores, remetia aos números musicais do Teatro de Revista. Um grupo de *girls*, fantasiadas com uma apertada roupa futurista, dançava de forma sincronizada uma letra cantada por um coral feminino:

*Satiri-tiri-tiriri-com; Sati-tiri-tiriri-com. Sati-tiri-Satiricom
Perguntar por que, perguntar sim. Responder porque, por quê não?
O porquê do sim, o porquê do não.
Boca pra dizer, cara pra se ver, tudo isso é bom!
Muito bom! Muito bom! Pega o Som! Muito Bom!*

Nos quadros cômicos de *Satiricom* tinha espaço para musicais, paródias de outras músicas e performances em que as personagens, como a Norminha, de Jô Soares, faziam um solo musicado. Mas, aparentemente, esses quadros ficavam cada vez mais esporádicos a medida que o programa era formatado aos moldes da linguagem televisiva e se afastava do teatro. Quando *Satiricom* foi substituído pelo *O Planeta dos Homens*, em 1976, a abertura dessa vez abandonou a letra, mas não a musicalidade. Foi produzido uma cena burlesca em que um primata de terno pega uma banana de uma bananeira e ao descascá-la revela uma mulher dançando com roupas de carnaval que, por sua vez também descasca outra banana, revelando desta vez um primata com aparência de um idoso com a frase cantada no final que se tornou popular na época: “o macaco tá certo!”. A dançarina em questão era uma modelo

sex-símbol da época, Wilma Dias, que dialogava esteticamente com as vedetes do Teatro de Revista e com as “chacretes” dos programas de auditório contemporâneos ao humorístico.

No mesmo momento em que *Chico City* “descarnalizava” suas aberturas, *Planeta dos Homens* obedecia ao tempo televisivo, reduzindo a duração de um minuto e vinte para 14 segundos, mostrando animações rápidas do cotidiano e inserções de planos dos macacos-personagens Charles e Darwin. A partir desse ponto, os números musicais entravam esporadicamente como uma espécie de homenagem (quase uma reverência) às revistas, cantando, por exemplo, marchinhas de carnaval, como “o balancê” de Carmen Miranda. Portanto, o que permaneceu mais firmemente da matriz cultural do Teatro de Revista ao longo desses programas foi a forma de se fazer humor em quadros fragmentados, tentando produzir um espelho da nossa cultura, mesmo que limitado nos tipos, com bordões populares e temas do cotidiano do nosso povo. As belas mulheres representadas na figura das vedetes saíram dos números musicais e de fantasias das revistas e se diluíram nos programas. Foram espalhar sua beleza endereçada para os espectadores masculino nas inserções de biquíni, fazendo parte do cenário com roupas curtas ou atuando com os humoristas principais. A claque de risada, usada para marcar os momentos cômicos dos programas, recurso usado em *Chico City* e em *O Planeta dos Homens*, também foi um indício de que, apesar de não ser ao vivo, procurava-se dar uma estética de audiência próxima ao teatro.

Não podemos dizer que os programas em questão foram uma espécie de revistas filmadas em vídeo. Diluídas nos quadros de Jô Soaras, Agildo Ribeiro, Berta Loran, Sônia Mamede e Chico Anysio, as revistas encerraram-se no teatro, mas ajudaram as instâncias produtivas da televisão a construir um gênero.

Voltando a Martín-Barbero, o que precisamos reter é que a comédia, como gênero televisivo, também se comporta como um espaço de mediação, ou seja, a consolidação do gênero diz muito sobre a forma pela qual a nossa cultura é contada e como nós vivemos nossa cotidianidade. Isso se dá em parte pelo que Martín-Barbero identificou como “dialogismo”, um termo emprestado de Bakhtin. A forma “carnavalesca” em que vivemos a TV, “onde o leitor, o autor e o personagem trocam constantemente de posição” (2015, p. 309). Além disso, é quando o espectador sofre um processo de identificação que, ao mesmo tempo em que ele próprio se localiza dentro da narrativa, interpreta-a de acordo com as suas experiências vividas, dando um sentido que lhe é próprio. Este movimento está numa imbricação entre narrativa e vivência que penetra a “constelação de sentidos” que o sujeito utiliza para apreender e organizar os eventos do seu cotidiano. Nada muito distante ao que Bakhtin já tinha dito com a emergência da prosa e o romance na idade média, Irene Machado assinala:

Para Bakhtin, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda cultura se prosifica. A prosa está tanto na voz, na poesia, quanto na *littera*. Na verdade, a prosa é uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra.(...)Trata-se da instalação de um campo de luta, da arena discursiva onde é possível se discutir ideias e construir pontos de visita sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes (MACHADO, 2016, p. 153 e 154).

Para Martín-Barbero (2015, p. 322), essa premissa é verdadeira também com o melodrama e que podemos adaptar para a comédia, pois “quando se olha o mundo pela ótica do melodrama, toda cultura se melodramatiza”. Ainda numa imbricação do popular com o massivo, podemos dizer, resumindo, que a forma com a qual os programas de humor brasileiro contam suas piadas, de um lado, é devedora de um humorismo que está há muito tempo na cultura popular e, de outro, ensina as massas como rir (os bordões ou *memes*, as paródias, as tiradas, os personagens etc.), de quem rir (das “travestis”, dos nordestinos, das loiras, do negro etc.) e quando rir (no palimpsesto da programação e, atualmente, nos canais de humor da internet). Claro que há resistências e negociações, mas o importante aqui é encarar a comédia como uma dimensão, um lugar do riso. Contudo, Martín-Barbero (2016) reconhece que as representações midiáticas cômicas têm suas particularidades em relação aos processos sociais na negociação entre o poder hegemônico que são específicos de seus formatos. Assim, o autor vê no humor uma brecha de uma representação hegemônica na televisão, ratificando que

é só no espaço da comicidade que a televisão se atreve a deixar ver o povo, esse “feio povo” que a burguesia racial quis a todo custo ocultar (...), o realismo grotesco se faz espaço de expressão dos de baixo, que nele se dão uma face e apresentam suas armas, sua capacidade de paródia e caricatura. E é também nesses programas que as classes altas, as oligarquias, são ridicularizadas e, mais ainda que elas, os que tentam imitá-las (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 331).

Para entender por completo como funciona a dinâmica desse gênero, é necessário compreender o seu texto, sua textualidade e não apenas identificar como surge, de maneira histórica, o gênero de humor em que os programas de nossa análise estão inseridos, como se apropriam dos temas, dos personagens e de um senso de humor popular. Considerando o teatro de *valdeville* e o de variedades como influências para o teatro de revista brasileiro, notou-se que os próprios formatos de encenações cômicas dos programas já estavam presentes há muito tempo nesses tipos de teatros. Aqui reside uma última contribuição das revistas para a formação do gênero dos humorismos brasileiros na TV: os esquetes dos atos duplos e dos monólogos. Segundo Veneziano (1991), esses também eram os formatos dos quadros de humor nas revistas que, de alguma maneira, tratavam de temas do cotidiano e do dia a dia imediato do espectador. Tais característica podemos encontrar também nos programas televisivos em análise.

A primeira, segundo Neale e Krutnik (1995, p. 182), tem sua origem nos variados espetáculos de *commedia dell'arte* e seu sentido tem relação com o seu próprio significado semântico de esboço ou rascunho. Os esquetes são encenações curtas com desfechos cômicos que retratam situações comuns, utilizando de sátira e paródia. O segundo e o terceiro, têm origem no circo medieval: o ato duplo²² e o discurso cruzado têm suas origens na brincadeira desenvolvida entre o palhaço e o mestre de cerimônias no circo (...) na seção de abertura do show de menestréis (NEALE ; KRUTNIK, 1995, p. 182). Já o monólogo fora popularizado pelos vendedores de medicamentos que utilizavam de boa prosa e bom humor com versos engraçados e endereçados ao público como forma de anunciar seus produtos. Eles foram absorvidos e apropriados pelo gênero da comédia na televisão nas mediações entre novos formatos e velhas leituras. Aqui vamos perceber, de forma sucinta, como eles se estruturam narrativamente e que podemos utilizar o ato duplo e o monólogo para perceber como as mulheres foram inseridas na lógica de cada estrutura, nos possibilitando pensar nas categorias que organizam os quadros mais à frente. O monólogo, narrativamente falando, consiste em uma performance solo que

fala diretamente para um público. Na televisão, um monólogo cômico é geralmente endereçado diretamente ao público de um estúdio e indiretamente ao público do programa de televisão em que ele ocorre, embora este também possa ser diretamente reconhecido diretamente (NEALE; KRUTNIK, 1995, p. 182, tradução nossa).²³

É difícil encontrar em sua forma pura, mas o fenômeno existe em nossos programas e é importante diferenciá-lo do *stand up*. No monólogo, a atriz ou o ator encarna uma personagem e a partir dela começa a contar uma história, algumas situações e expor visões de mundo. Essa personagem é construída a partir de sua própria fala, que não raro é caricata, e, por sua vez, estereotipada. Já o *stand up* consiste na apresentação de “cara limpa”, ou seja, a princípio é o próprio comediante que está ali fazendo piadas e tecendo comentários.

O ato duplo é um formato muito conhecido na comédia brasileira pela figura da “escada”. Consiste geralmente em duas personagens que interagem, de maneira que uma personagem deixa um gatilho para a outra. A “escada” consiste numa espécie de apoio para que a personagem consiga, em cima do diálogo da outra personagem, engendrar o chiste, a tirada. Não é raro que a escada seja compartilhada no ato duplo entre as duas personagens. Para que se configure o ato duplo não é obrigatório que no campo da cena só exista duas

²² Tradução livre que fizemos para *double act*.

²³ Tradução nossa do inglês de: speaks directly to an audience. On television, a comic monologue is usually addressed directly to a studio audience and indirectly to the audience of the television programme in which it occurs, though the latter may well be acknowledged directly as well (NEALE; KRUTNIK, 1995, p. 182).

personagens, mas, sim, que a interação ocorra em duas de cada vez ou que tenha uma figura de escada fixa. Recordando que a técnica da escada não ocorre apenas nos atos duplos, mas parece ser nele que encontra sua maior guarida.

Já o esquete é a forma mais conhecida e comum nos programas de humor em todo o mundo. Como vimos anteriormente é devedora dos teatros de variedades, *valdeville* e dos de revista. Vem de inglês *sketch* que tem como tradução literária esboço, o que já indica seu caráter curto e menos aprofundado dos elementos que são acionados para o efeito cômico. É um formato livre, mas que geralmente tem representada uma situação que estabelece um desfecho cômico e surpreendente com *gags* ou momentos cômicos. Nele, todas as personagens podem interagir entre si e formarem situações com insultos, farsas, burlas etc.

Assistindo aos programas, notou-se que era necessário entender também como se organizam os quadros, de maneira a colocar em perspectiva alguns elementos dessa narrativa e encontrando os formatos que são próprios de um tipo de gênero e linguagem, considerando que são nessas narrativas que emergem e são apresentados os estereótipos e a estereotipagem, que queremos extrair para análise. Steve Neale tem uma ampla pesquisa sobre gênero narrativo e a comédia estadunidense e Frank Krutnik pesquisa a comédia como um gênero na televisão contemporânea nos Estados Unidos e no Reino Unido. A pesquisa feita por ambos (*Popular Film And Television Comedy*, publicado em 1990) traz como as narrativas do humor são acionadas na televisão e no cinema expondo suas “ferramentas” de riso. Podemos trazer essa perspectiva para ancorar uma breve descrição das linguagens do humor empreendidas por esses programas que começavam, na época, com a difusão do videoteipe, a produzir uma nova linguagem cada vez mais específica da televisão, afastando-se do cinema, do rádio e do teatro, como mostramos anteriormente.

O primeiro aspecto que queremos ressaltar sobre a narrativa cômica vem de estudos renascentistas sobre a comédia. Os autores destacam três momentos que parecem se repetir em maior ou menor grau nas encenações cômicas: I) a *protasis* ou exposição; II) a *epitasis* ou complicação e a III) *catástrofe* ou resolução. Na verdade, esse modelo poderia ser aplicado a quase todo tipo de narrativa clássica, mas, como os autores demonstram, sofre uma idiosincrasia na comédia. Primeiro, gostaríamos de mostrar como isso ocorre utilizando um quadro do programa *O Planeta dos Homens* de 1980. O quadro começava com uma mulher oferecendo uma coletânea de livros a um homem que se mostrava resistente em comprar e deixava entender que queria se livrar da vendedora o mais rápido possível. Há um ponto de virada quando a mulher expôs que se tratava de uma coletânea sobre “as grandes mulheres da história”. O homem que, agora, demonstrava certa curiosidade, ouviu a mulher expondo

exemplos de grandes mulheres que ele poderia encontrar na coletânea de livros. Ele discordava de algumas, o que era prontamente rebatido pela vendedora. Ela continuava a elencar o que poderia encontrar nos livros, mencionando até “as medidas de corpo” das figuras históricas femininas. Foi quando o homem puxou um bilhete dentro dos livros e perguntou:

[Homem]: E de quem são essas medidas aqui?
 [Mulher]: É de Marta Santos
 [Homem]: A senhora não estaria se referindo a Marquesa de Santos?
 [Mulher]: Não, essas são as de Marta Santos mesmo.
 [Homem]: E quem é Marta Santos?
 [Mulher]: Marta Santos sou eu. Tá interessado?
 [Homem]: Eu fico com a Marta Santos!
 [Mulher]: Ah, mas nós só vendemos a coleção completa.
 [Homem]: E de quem são essas medidas aqui?
 [Mulher]: É de Marta Santos
 [Homem]: A senhora não estaria se referindo a Marquesa de Santos?
 [Mulher]: Não, essas são as de Marta Santos mesmo.
 [Homem]: E quem é Marta Santos?
 [Mulher]: Marta Santos sou eu. Tá interessado?
 [Homem]: Eu fico com a Marta Santos!
 [Mulher]: Ah, mas nós só vendemos a coleção completa.

Podemos identificar nessa cena que a *protasis* ou exposição se dá logo no início quando a vendedora ofereceu a coletânea, até quando o homem retirou o papel contendo as medidas de “Marta Santos” de um dos livros, pois foi nesse espaço de tempo que foi apresentado a situação narrativa e as personagens, estabelecendo um caminho até chegar a *epitasis* ou conflito. Foi quando o homem perguntou de quem era aquelas medidas, gerando uma complicação que foi revelada pela descoberta de que aquelas medidas se tratava da própria vendedora. A resolução, ou, segundo os autores, a catástrofe, se deu na última fala da vendedora: “Ah, mas nós só vendemos a coleção completa”. Talvez esteja nessa resolução final a especificidade maior desse modelo quando pensado na comédia.

Utilizando a teoria neoclássica e renascentista, Neale e Krutnik dizem que deve haver “dois componentes para a catástrofe na estrutura narrativa de uma comédia” (1995, p. 34). Uma é a *peripécia*, ou seja, algo que repentinamente muda a trajetória dos acontecimentos de maneira inesperada, sem uma preparação anterior para essa mudança ou infelicidade abrupta de algum personagem. O outro está ligado ao conceito de *anagnorisis* que é a revelação de um traço oculto de uma personagem que, ao ser revelado, expõe sua identidade completa ou, quando não integral, a identidade necessária para o efeito do riso em numa cena específica. A *epitasis* está relacionada ao suspense e as tensões que, necessariamente, serão aliviadas posteriormente para a construção do riso pela “catástrofe” que concerne na surpresa ou no inesperado, elemento substancial para a narrativa cômica.

Entretanto, há quadros em que a anedota ocorre de maneira muito rápida e fugaz, o que reduz esse modelo há fragmentos nas frases. A solução que se pode encontrar para compreender melhor essa linguagem é o que os autores classificam como *gags* (burla), *jokes* (piadas), *wisecracks* (tiradas) e *comic events* (momento cômico), advertindo suas semelhanças:

Embora seja importante distinguir entre *gags*, piadas, tiradas e eventos cômicos, também é importante reconhecer que eles compartilham uma série de características básicas. Eles compartilham, como já vimos até certo ponto, uma dependência fundamental na surpresa. Assim, compartilham certos modos e meios de construir e minar a expectativa, certos meios e modos de brincar com a lógica, a convenção e o significado, e certos princípios de articulação temporal (notavelmente a construção de uma estrutura em torno de um ou mais momentos culminantes). Muitas *gags*, tiradas e piadas também compartilham a propriedade de ser potencialmente, ou de fato, autocontido. Embora na prática muitas *gags*, tiradas e piadas existam no cinema ou na televisão dentro de algum tipo de cenário narrativo, confiando e usando esse ambiente para fornecer os campos de conhecimento, convenção e significado necessários para que eles possam ser realizados, eles podem e existem de forma autônoma (como piadas individuais, curtas ou esquetes) ou em outros contextos não narrativos (como programas de variedades e revistas). Todos compartilham, finalmente e fundamentalmente, o fato de serem exemplos e das formas cômicas (NEALE; KRUTNIK, 1995, p. 43 e 44, tradução nossa)²⁴

O momento cômico (*comici events*) está condicionado ao enredo criado na narrativa, ou seja, a graça só é atingida se o espectador for apresentado aos signos criados em situações anteriores. Está muito presente em quadros longos que permitem criar esses elementos que são referenciados na resolução e pelos quais podem ser brincados na narrativa. É muito característico da comédia percebida em *Chico City*, em que o comediante colocava seus personagens (e a construção deles) em situações em que só era possível pelo caráter rígido inscritos no comportamento deles. Trata-se do caso do personagem-tipo Alberto Roberto que é posto em situações engraçadas devido a seu repetitivo caráter de vaidade e narcisismo, indicado a todo momento no enredo e evidenciado em bordões repetidos pelo personagem.

Já as piadas (*Jokes e Wisetracks*) podem ser definidas por um lado como comentários que indicam que o personagem ou intérprete que os fala pretende ser engraçado, fazendo uma

²⁴ Tradução nossa do inglês de: “Although it is important to distinguish between *gags*, *jokes*, *wisecracks*, and *comic events*, it is also important to recognize that they share a number of basic characteristics. They share, as we have already seen to some extent, a fundamental reliance on surprise. Hence they share certain ways and means of constructing and undermining expectation, certain means and modes of playing with logic, convention, and meaning, and certain principles of temporal articulation (notably the building of a structure around one or more culminating moment). Many *gags*, *jokes*, and *wisecracks* also share the property of being potentially, or actually, self-contained. Although in practice many *gags*, *jokes*, and *wisecracks* exist in the cinema or on television within some kind of narrative setting, relying on and using that setting to provide the fields of knowledge, convention, and meaning necessary for them to work, they can and do exist either autonomously (as single, one-off jokes, shorts, or skits) or in other, non-narrative contexts (like variety shows and revues). They all share, finally and fundamentally, the fact that they are instances and examples of the comic – forms whose” (NEALE; KRUTNIK, 1995, p. 43 e 44)

exibição de inteligência cômica por meio do sarcasmo ou da ironia, por exemplo. Por outro, há os comentários que são involuntariamente engraçados, resultantes da estupidez, ignorância ou mal-entendido (NEALE; KRUTNIK, 1995). Ainda, segundo os autores, esse tipo de forma de apresentação cômica não é muito utilizado em narrativas longas, devido ao seu grau de desfecho. Os autores advertem que eles podem envolver pré-condições narrativas, o que geralmente ocorre. No entanto, é muito difícil as *jokes* e as *wisetracks* serem elementos de ligação narrativa. Na verdade, funcionam pra marcar pausas. Isso foi encontrado em larga escala nos programas *Faça Humor*, *Não Faça Guerra*, *Satiricom* e *O Planeta dos Homens*, em que eram numerosos os quadros que mostravam as situações e as personagens que se encerrava m na medida em que se fazia apenas uma piada.

Por último, temos as *gags*, não há um termo exato para o português, mas está relacionado à trapaça ou à burla. Os autores comentam o seu uso de maneira muito ampla por vários estudiosos ao longo do tempo. Em seu sentido original, uma *gag* era uma “interpolação improvisada”. Só mais tarde veio a significar “uma ação pré-preparada, o significado que ainda tende a ter hoje (NEALE; KRUTNIK, 1995). A *gag*, portanto, consiste em criar situações paralelas, apresentadas em etapas, que geram uma tensão e que ao encontro dessas situações em concorrência, geralmente em uma coincidência improvável, provocam o riso. Aumont e Marie complementam ao dizer que as *gags* se “caracterizam pela resolução incongruente ou surpreendente de uma situação que não pode ser realizada em suas premissas” (2003, p. 141). Assim, as *gags* necessitam intrinsecamente da *catástrofe* como o elemento que os define. Nesse sentido, não são muitos os exemplos de *gags* nos programas analisados, revelando serem pouco usadas como recurso narrativo nos programas televisivos aqui mencionados.

Assim, instituímos desde as matrizes até a formação industrial do gênero. Entraremos agora numa outra dimensão para mostrar uma outra conjuntura que envolveu, de forma igualmente importante, os programas que estamos analisando. Um panorama geral e um cenário pelos quais procuraremos entender o ambiente político e ideológico da sociedade brasileira da época e que acreditamos ter impactado as instâncias produtivas e criativas dos programas e suas relações de gênero.

2.3 CENSURA ENTRE A SÁTIRA SOCIAL E A PSICOLÓGICA – HOMENS ENGRAÇADOS E MOÇAS BONITAS.

Um dos primeiros passos para a nossa análise foi o de traçar qual era o espaço dado as mulheres, como atrizes e comediantes participantes dos programas, na instância produtiva.

Isso significava investigar qual era o nível de protagonismo que as mulheres ocupavam ou que era percebido e até mesmo exaltado como expoentes desses programas. É preciso ainda localizar como se dava o debate sobre gênero e feminismo na época em que os programas foram produzidos, a fim de evitar anacronismos na interpretação que serão realizadas a diante. Cabe lembrar que, do ponto de vista político, o Brasil passava pela ditadura civil-militar de modo que os programas foram ao ar sofriam a sua forma mais repressora.

Todavia, o início da década de 1970 foi marcado por uma nova onda dos movimentos feministas que nasceram no Brasil em um contexto de ditadura civil-militar, influenciados, em parte, pelos movimentos europeus e americanos de direitos civis na década de 1960. Esse movimento era em sua natureza plural. Segundo Céli Regina Pinto (2003), eram imbricações e diálogos entre movimentos de mulheres (movimentos que não necessariamente buscavam a desconstruções dos papéis sociais destinados à mulher) e movimentos feministas (tinham como mirada a desconstrução dos papéis sociais instituídos) que ao longo dos anos seguintes estreitaram suas ligações. Parte dessa divisão inicial pode ser explicado pelo preconceito que existia em se afirmar ser feminista na época, considerando que tal fato era comumente associado a uma “não-feminilidade”. Joana Pedro (2012, p. 240) assinala que havia essa resistência pela ligação de estereótipos de “mulheres masculinizadas, feias, lésbicas, mal-amadas, ressentidas e anti-homens” aos movimentos feministas. Cynthia Sarti (2004, p. 39) atenta ao impacto do contexto político de repressão do governo militar ao influenciar decisivamente os movimentos, tanto ao deixar na clandestinidade vários grupos declaradamente feministas, quanto ao surgimento de uma participação ativa de mulheres em guerrilhas de esquerda. Outra condição do contexto de ditadura era o grupo de mulheres exiladas que vieram a formar movimentos feministas que tinham contato direto com os países do norte.

Os primeiros grupos apareceram a partir de 1972 e tiveram início nas camadas médias e populares que não tinham mais um caráter de combate a carestia em sua bandeira central, como anteriormente acontecia na década de 1940. Eram movimentos que guardavam uma especificidade com o contexto brasileiro, um paradoxo: ao mesmo tempo que lutavam contra a ditadura, eram vistos pelos outros movimentos democráticos e de esquerda “como um sério desvio pequeno burguês” (PINTO, 2002, p. 45). O que marcou aquele ano fora a criação do congresso do Conselho Nacional de Mulheres, organizado por Romy Medeiros, que preservava relações amistosas com a elite brasileira. As reuniões articuladas de grupos de mulheres surgiram em São Paulo e no Rio de Janeiro (PINTO, 2002), marcando assim o início do chamado feminismo de “segunda onda” no país (PEDRO, 2012, p. 242) que se

diferenciou dos outros pelo posicionamento de que as relações “entre homens e mulheres não são inscritas na natureza, mas sim fruto da cultura, passível de transformação”. Foi um movimento formado por mulheres que tinham algum contato intelectual com “os feminismos” surgidos na Europa e nos Estados Unidos da América.

Além dos movimentos de mulheres exiladas, a ONU, em uma conferência realizada no México, definiu que 1975 seria o Ano Internacional da Mulher, o que trouxe consequências imediatas nas terras brasileiras. Céli Regina Pinto (2002, p. 56) defende que esse foi o marco inicial do feminismo institucional no Brasil. Naquele ano foi criado, no Rio de Janeiro, o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, tornando o debate, que antes era circunscrito aos círculos de mulheres intelectualizadas, público. Ainda assim, apesar da sua institucionalização, sofreu resistência por parte da ditadura. As pautas, em geral, iam de direitos relacionados ao corpo e à sexualidade, passando pela participação no mercado de trabalho e pela educação igualitária, bem como o questionamento da exclusividade feminina no trabalho doméstico.

Em 1976, foi fundado em São Paulo o jornal *Nós Mulheres*, um importante periódico com editoriais feministas. Marília Pêra, então atriz de *O Planeta dos Homens*, participou de uma peça intitulada *Homem não entra*, na qual só mulheres do público poderiam interagir. A peça foi censurada pelo órgão censor do governo militar com o argumento de que era “sexista” (PEDRO, 2012).

Em 1978, feministas engajadas tentavam influenciar candidatos ao legislativo a apoiarem as reivindicações do movimento e, em 1979, na academia, tem-se início o primeiro grupo de estudos sobre a mulher na Anpocs (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais). Foi nesse ano que também foi promulgada a Lei da Anistia que permitiu que mulheres exiladas, que tiveram contato com os movimentos feministas nos países do norte, pudessem voltar às terras brasileiras e se juntarem aos movimentos de mulheres no Brasil. É necessário mencionar que os movimentos feministas tiveram importante papel na campanha pela Anistia, considerando que quatro anos antes da promulgação, em 1975, mulheres se organizaram no Movimento Feminino pela Anistia, aproveitando a ocasião do Ano Internacional da Mulher planejado pela ONU.

Esse movimento rapidamente tomou todo o Brasil e foi também importante na articulação entre movimentos de mulheres e as causas feministas que surgiram e se aprofundavam com o passar dos anos. Junto com a Lei de Anistia, veio a sensação de menos repressão e mais possibilidades de manifestações políticas e ideológicas. Foi nesse cenário de abertura que os anos de 1980 e 1981 desenrolaram para o movimento feminista.

A política partidária e institucional tomou conta do debate entre as militantes feministas, que, por sua vez, puderam pautar e se filiar a partidos como PMDB e PT no processo de redemocratização. Apesar da cisão de feministas “anti-estado” e feministas que se aproximavam das instituições estabelecidas, a partir do ano de 1980, o campo político foi tema central dos movimentos. Nas palavras de Céli Jardim Pinto (2002):

A relação com o feminismo com o campo político a partir de 1979 deve ser examinada de três perspectivas complementares: A conquista de espaços no plano institucional, por meio de Conselhos da Condição da Mulher delegacias da mulher; a presença de mulheres nos cargos eletivos; e as formas alternativas de participação política. Em qualquer um desses espaços a presença da mulher e, mais do que isso, de feministas têm sido fruto de múltiplas tensões resultantes de fatores como a própria existência de um campo completamente dominado por homens à entrada de mulheres e a estratégia do próprio movimento, que muitas vezes viu o campo da política como uma ameaça à sua unidade. (PINTO, 2002, p. 68-69)

Foi também nessa época que pode ser notada uma maior preocupação na academia com as questões de gênero, o chamado “feminismo acadêmico” ganhava terreno nas universidades com diversos grupos de pesquisa. Os anos de 1980 e 1981 também foram marcados pela luta em combate à violência contra a mulher e tivemos o lançamento do periódico *Mulherio* (PINTO, 2002). Cynthia Sarti (2004, p. 41) resume bem o espírito do feminismo da década de 1970:

Parece haver um consenso em torno da existência de duas tendências principais dentro da corrente feminista do movimento de mulheres nos anos 1970, que sintetizam o próprio movimento. A primeira, mais voltada para a atuação pública das mulheres, investia em sua organização política, concentrando-se principalmente nas questões relativas ao trabalho, ao direito, à saúde e à redistribuição de poder entre os sexos. Foi a corrente que posteriormente buscou influenciar as políticas públicas, utilizando os canais institucionais criados dentro do próprio Estado, no período da redemocratização dos anos 1980. A outra vertente preocupava-se sobretudo com o terreno fluido da subjetividade, com as relações interpessoais, tendo no mundo privado seu campo privilegiado. Manifestou-se principalmente através de grupos de estudos, de reflexão e de convivência (SARTI, 2004, p.41)

Contudo, é imperioso dizer que os movimentos de mulheres e feministas aqui expostos atingiam muito mais às classes escolarizadas, intelectualizadas e urbanizadas das mulheres do que a sociedade em geral, mesmo que essas ideias pudessem penetrar uma vez ou outra no espírito público e influenciar, inconscientemente ou conscientemente, de fato agentes dos programas humorísticos como a atriz e comediantes Marília Pêra. O que podemos extrair dos programas aqui analisados como um expoente da liberalização feminina na sociedade pode ser resumido na moda e na música. A primeira concentrada no uso da minissaia (bem como no biquíni) que recentemente tinha sido introduzido no Brasil e de certa maneira vencendo os padrões morais de beleza das décadas passadas, fundando outros. A segunda está nas canções da chamada contracultura, das músicas de protesto, dos festivais de MPB e na

invasão do *Rock'n'roll* na década de 1960 no Brasil, fundando estéticas que até então eram desconhecidas e estranhas, impactando a forma com o qual as mulheres se posicionavam no mundo, percebida em novos pactos sexuais e comportamentais com os homens: o namoro agora percebido como uma fase anterior importante para o casamento; a indissociação do casamento com o sexo e o prazer; a erotização como parte do jogo de sedução, etc.

É evidente que esse é um panorama geral para situar, mesmo que de forma superficial, o cenário em que os programas de humor da TV Globo foram veiculados. Não é objetivo dessa pesquisa mensurar o quanto os programas foram agentes alinhados ao regime militar ou se podemos notar elementos de resistência ao poder institucional e repressor ou até mesmo o quanto esses programas contribuíram para o movimento feminista na época ou foram oposição no que diz respeito às representações de mulheres na televisão brasileira. O que nos parece mais frutífero é localizar esses programas dentro desse contexto social, cultural e político mais amplo e expô-lo de forma a tentar compreender algumas nuances e contradições que dizem respeito à formação desse gênero humorístico na TV Globo. Afinal, os programas de humor nasceram num contexto sociopolítico em que o Estado controlava todas as formas de arte e comunicação, bem como ditava as diretrizes morais e culturais para a sociedade brasileira. É importante ressaltar que estamos também lidando com uma linha temporal em que se observa uma expansão de larga escala da televisão como um meio massivo. De 1970 a 1980, o Brasil passou de cerca de 4,2 milhões de domicílios com TV para em torno de 14,5 milhões (NAPOLITANO, 2017, p. 204)

Foi também nessa época que a TV Globo passou por uma grande expansão e, durante a década de 1970, investiu pesadamente em sua profissionalização, da atuação ao figurino. Pressionada pelos investimentos da americana *Time Life*, no final da década de 1960, sem atingir audiência necessária, começou a contratar os profissionais mais conhecidos no rádio e em outras emissoras, assim como relatam Ricco e Vanucci:

Mesmo com poucos anos de operação, a estratégia mais agressiva da direção da Globo, com salários mais altos, sondagens de artistas em canais concorrentes, melhores condições trabalhistas e sinais claros de investimentos em programação, elementos suficientes para projetar muitas carreiras, profissionais do rádio e de outras emissoras também foram buscar oportunidades no Jardim Botânico (RICCO & VANUCCI, 2017, Edição *Kindle*).

Assim se explica como foram para a TV Globo nomes como Jô Soares que trabalhava até então na TV Record no *sitcom Família Trapo* e Chico Anysio que trabalhava na Rádio Mayrink Veiga. A emissora carioca também investiu e profissionalizou o jornalismo e a teledramaturgia. Ao mesmo tempo, investimentos da parte do governo militar em sistemas de satélites que abrangeu todo o território brasileiro, como uma política de integração nacional,

contribuíram para o crescimento da TV Globo, uma que permitiu a emissora, instalada no Rio de Janeiro, se tornar uma rede e atingir mais pessoas. Aliado a isso, houve ainda uma corporação da parte do governo militar com a TV Globo e em 1972 já era líder de audiência. Em 1975, mudou suas diretrizes de identidade visual e programação, impactando nos programas de humor da época, mudando a maneira pela qual se confeccionavam as aberturas, o ritmo e a interação com outros programas e procurando em alguns quadros específicos, por exemplo, contar com a participação de galãs e musas de novelas ou outras personalidades da época.

Napolitano (2017) chama atenção para um aspecto da censura imposta pelo regime militar que estava inserida numa política cultural “repressiva”, apoiada em três sistemas: i) informação concentrada nos órgãos governamentais destinadas a esse fim; ii) vigilância e repressão policial centralizadas nos departamentos de polícia política e a iii) censura que ficava a cargo do Ministério da Justiça e suas secretárias destinadas a essa atividade. Entre 1968 e 1979, período em que os programas analisados foram ao ar, foi também a época mais repressiva da censura. Segundo o autor, esses anos correspondem a um segundo²⁵ momento repressivo do governo militar: “o objetivo central, nesse segundo momento, era reprimir o movimento da cultura como mobilizador do radicalismo da classe média, principalmente os estudantes (NAPOLITANO, 2017, p. 220), uma vez que a cultura tinha se transformado em um campo de batalha ideológico, ao ponto da ditadura civil-militar considerar que a mínima dissonância com o regime já configurava subversão. Nos programas de televisão haviam duas formas de atuação da censura, sendo que a primeira partia da própria emissora que, como uma entidade privada, de forma proativa, realizava uma política interna em acordo com a política ideológica do regime. Tratando-se da TV Globo, esse alinhamento era mais perceptível na medida em que ela assumia o ideário estatal da política de integração nacional, enfileirando-se junto ao regime com a expansão da eletrificação e das transmissões por satélite (Embratel). Outra forma era o corte realizado por agentes da censura na edição antes do programa ir ao ar.

²⁵ Para Napolitano (2017) houve três momentos na política de censura pelo regime militar (1964-1985). O primeiro ocorreu entre 1964 a 1967, no qual o principal objetivo era “dissolver as conexões entre a ‘Cultura de Esquerda’ com os movimentos sociais e as organizações políticas (NAPOLITANO, 2017, p. 219). Esse primeiro momento foi o responsável de fechar instituições de ensino (como o Iseb), organizações de base e controle da atividade intelectual. A censura era feita de maneira irregular e desarticulada. O segundo momento, descrito no texto, ocorreu entre 1968 a 1979. Já o terceiro e último momento, de 1979 a 1985, tinha como principal objetivo controlar “o processo de desagregação da ordem pública vigente” colocando limitações de linguagem e expressões artísticas consideradas impróprias, mas houve um certo abrandamento com uma nova ênfase moral e relativa diminuição “do veto sobre conteúdos políticos”, apesar do indeferimento de mais de 400 canções só em 1980 (NAPOLITANO, 2017, p. 221).

Esse cenário, por um lado, explica a inclinação dos programas em análise pela temática do cotidiano, pelos costumes e pelo sexo. Quando os programas eventualmente falavam de política institucional, sempre era uma sátira aos políticos do interior do Brasil, como no caso de *Chico City*. O programa *Faça Humor, Não Faça Guerra* (1970), que iniciou com uma proposta de apresentar um humor inteligente e moderno, não explorou as questões relacionadas diretamente ao regime político da época. Uma reportagem de O Globo, publicada em 18 de fevereiro de 1972, explicita a relação entre o programa *Faça Humor, Não Faça Guerra* com a censura pela ótica de Haroldo Barbosa, um dos roteiristas do programa:

Que a censura esteja de olho nos palavrões, Haroldo aceita e admite. Mas uma coisa que lhe dói é ver serem cortadas duas pernas do tripé onde se apoia o humorismo em todo o mundo: o double-sense e a sátira política. Sem poder lançar mão de duas fontes tão importantes, Haroldo diz que fazer humor agora é mais difícil e explica que, por isso, os humoristas estão derivando para a linha da caricaturização, nem sempre muito original, e a do nonsense, que corre o perigo de se tornar esnobe e inacessível para a maioria do público. (BITTENCOURT, 1972, p. 7).

O que podemos extrair dessa passagem é que a censura também operava na preservação de uma moral conservadora cristã dentro dos programas de humor, além da repreensão aos temas políticos institucionais. Notou-se que o primeiro tipo de censura era comumente realizado pelo próprio agente censor e o segundo era uma orientação da própria produção do programa. Como veremos adiante, no caso da censura moral, os cortes restringiam muitas vezes o palavrão ou a nudez total ou muito explícita. Desse modo, muitas piadas sobre sexo foram disfarçadas pelo recurso do duplo sentido (ironia) e também houve a sugestão de nudez feminina, como no quadro de humor em que um tipo caipira tenta convencer uma mulher loira, que está nua, a pular uma cerca que esconde suas partes íntimas em *Faça Humor, Não Faça Guerra*. Chico Anysio também comentou como funcionavam os mecanismos de censura em seu programa, *Chico City* (1973), em um depoimento para o site da Memória da TV Globo:

Problema com a censura eu tive toda semana. Literalmente toda semana porque era impossível não ter, pois muito mais medo da censura tinha o censor do que eu. O cara que ia censurar o programa morria de medo do chefe dele dizer “como é que você deixou aquilo passar?”. Então ele cortava tudo. E não havia diálogo, porque ele não permitia: “corta isso!” “Mas isso..” “não quero saber. Corta!” “mas isso tem uma explicação.” “Não quero saber. Corta.” Então a gente já gravava cinquenta e cinco minutos porque sabia que ele ia cortar quinze²⁶. (MEMÓRIA GLOBO, 2018)

Nem sempre essa relação humor e censura foi previsível. De alguma maneira, temas como a homossexualidade, sexualidade feminina e infidelidade encontravam de maneira mais

²⁶ MEMÓRIA GLOBO. *Chico City*. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<http://www.memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/chico-city.htm>>. Acesso em 10.Set.2018

acessível espaços entre as piadas, ainda que algumas vezes fossem apresentadas de forma escrachada, como no caso das imitações caricaturadas do grupo musical *Secos e Molhadas*, tendo como principal expoente o músico Ney Matogrosso, ou nos quadros em que mulheres podiam expressar seus desejos sexuais de forma cômica ou ainda nas imitações bem afeminadas de Caetano Veloso e Gilberto Gil por Chico Anysio. Tais aspectos também foram observados por Ricco e Vanucci (2017):

Em nome da preservação dos bons costumes, dos princípios da família brasileira e da moral, o Serviço de Censura de Diversões Públicas foi muito rigoroso com qualquer obra que ousasse questionar os comportamentos da época ou apontar para uma discussão sobre avanços dos direitos individuais, como a igualdade entre os gêneros, liberdade sexual e uma visão menos preconceituosa em relação às minorias, principalmente os gays. Essa era uma temática proibida na televisão se tratada com naturalidade, mas liberada quando carregada no humor e com personagens caricatos. (Ricco; Vannucci, 2017, Edição *Kindle*)

Satiricom (1973), por sua vez, apresentava-se como uma sátira à comunicação, inspirado nas teorias de Marshall McLuhan que estavam na moda na época. Em uma entrevista dada ao jornal O Globo, em 29 de Março de 1973, Max Nunes, então redator, mencionou que “o caminho da televisão, hoje, é partir para a única sátira permitida; a dos meios de comunicação” (ACERVO DE O GLOBO, 1973, p. 6) Assim, o programa investia em paródias de novelas, programas jornalísticos, programas de auditório e variedades e “comédia de costumes”. *O Planeta dos Homens* surgiu em 1976 como uma piada/paródia da série americana também exibida pela Rede Globo *Planeta dos Macacos*²⁷ que a princípio iria ao ar dentro do programa *Satiricom*. A ideia do título agradou os executivos da TV Globo que deram o aval para que o quadro virasse o próprio programa, tirando-o da obrigação de fazer sempre sátiras de programas de TV (comunicação) e liberando os roteiristas e humoristas para satirizarem outras temáticas, inclusive política. Inicialmente os quadros foram gravados em um teatro, embora, na época da exibição dos dois programas analisados, já se produzia em estúdio, tendo claques sonoras de riso, colocados na pós-produção.

De 1979 a 1985, segundo Napolitano (2017), entrava um novo momento repressivo no país, agora mais brando do que o último. Reformando a importância do controle da moral e da promoção dos bons costumes e permitindo, ainda que de maneira superficial, conteúdos que abordassem a política institucional. Também foi a partir de 1979 que se implementou o Conselho Superior de Censura que tinha o objetivo “de estimular a intelectualização da censura e contar com a presença de representantes da sociedade civil nessa tarefa” (NAPOLITANO, 2017, p. 221). Com base nisso, programas como *Chico City* e *O Planeta*

²⁷ Série produzida pela CBS em 1974, sendo uma continuação do filme *Planet of the Apes* de 1970 (*Planeta dos Macacos*). Foi exibida na TV Globo a partir do ano 1975.

dos Homens rapidamente se movimentaram com a finalidade de incluir temas da vida política institucional em seus quadros. O próprio Chico Anysio²⁸ conta que foi pedido a ele, pelo então diretor Mauricio Sherman, a criação de um quadro em que ele, imitando uma personalidade política da época, simulasse uma conversa por telefone com o presidente general João Figueiredo. Anysio, por sua vez, achou melhor criar uma personagem mulher que ligava para o presidente dando “dicas” e fazendo reclamações, deixando implícito, ao mesmo tempo, se tratar de uma senhora gaúcha que tinha visto o general crescer. Assim nasceu a Salomé que, de uma maneira muito sutil (e até carinhosa), tecia críticas ao regime. Chico ainda contou que o sucesso da personagem fora tão grande que o próprio general João Figueiredo respondia as reclamações da personagem em discursos de inauguração ou em palanques (MEMÓRIA GLOBO, 2018).

O Planeta dos Homens, por seu lado, assumiu definitivamente seu caráter político em tom de comemoração. Numa reportagem que anunciava a temporada de 1979 do programa, publicada pelo jornal O Globo em 16 de fevereiro de 1979 com o título “Uma Revolução no Planeta dos Homens”, trazia em sua linha fina o seguinte texto: “[...] com esse quadro de abertura, em que o humor se afirma, mais do que nunca, através da sátira política, estreia o novo Planeta dos Homens”. Essa reportagem deixava transparecer que a instância produtiva (a TV Globo) queria, de um lado, se eximir da responsabilidade pela censura imposta e conivente aos programas de humor, ao mesmo tempo que, por outro, queria transformar o relaxamento da censura em uma novidade de tal modo que servia como uma atração para a audiência. O novo humor brasileiro, agora político, era vendido para o público. Max Nunes, um dos redatores do programa, explicou para reportagem como se daria essa ênfase na sátira política em duas frentes: temática de piadas e caricaturas de políticos. Segundo Nunes,

Não que o “Planeta” tenha descoberto, como muitos disseram, a sátira política na televisão, mas com a abertura proporcionada no momento pelo governo, esse tipo de piadas voltou a ser permitido. O Redi, por exemplo, que no ano anterior, além de colaborar com o texto, fazia aqueles desenhos das novas espécies animais criadas pelo professor Apocalipse, vai ficar responsável pelas caricaturas de políticos conhecidos no Brasil. Os quadros, também, serão, em sua maioria, inspirados em atualidades políticas: no quadro de estreia, Marília Pera terá participação especial na opereta da “Viúva Light”, que satirizará a compra da companhia de energia elétrica. (BIONDE, 1979, p. 33)

Podemos perceber o impacto dessas transformações nos programas aqui analisados que foram veiculados em 1980 e 1981. Os “primatas”, Charles e Darwin quando aparecem, por exemplo, soltavam comentários políticos quase sempre. Havia um quadro em que Charles

²⁸ MEMÓRIA GLOBO. Chico City. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<http://www.memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/chico-city.htm>> . Acesso em 10.Set.2018

aparecia jogando sinuca com um homem de terno (Luiz Carlos Miéle) e, ao recusar o trabalho e exaltar a vagabundagem, o macaco perguntava ao homem se ele não estava trabalhando. O homem de terno respondia que estava aposentado e que agora iria “viver a vida”, ir para Paris, Nova Iorque, jogar em Las Vegas, comprar um iate e se dedicar às mulheres. Depois de se despedirem, a câmera se aproximava do rosto do macaco que proferia um bordão: “Esse já roubou..!”. Mas, há outro quadro ainda mais emblemático que tratou de um ato duplo de piadas rápidas em sequência, no qual, em trajes de gala, Jô Soares e Agildo Ribeiro teciam várias tiradas que tinham como palavra-chave o termo “bomba” (bomba de gasolina, marido bomba etc.). Uma delas revelava o caráter cotidiano e imediato do humor (e também “ácido”):

[Jô Soares]: Que guerra mais boba essa entre o Iraque e o Irã, né? Vem um iraniano e joga uma bomba no Iraque. Vem um iraquiano e joga uma bomba no Irã. Qual é a vantagem?

[A. Ribeiro]: É que lá pelo menos eles sabem quem está jogando a bomba.

O que torna contemporâneo, e talvez uma exceção, a piada de Jô e Agildo com seu próprio momento histórico foi que essa era uma possível referência ao que humoristas fizeram, nas entrelinhas, ao atentando com carta-bomba na sede da OAB em 27 de Agosto de 1980. A carta que explodiu estava endereçada ao presidente da OAB no Rio de Janeiro, mas vitimou sua secretária, Lydia Monteiro da Silva. Apesar da forte repercussão na época, ninguém foi responsabilizado, justificando a crítica da piada, aliado com a suspeita de que os responsáveis faziam parte da linha repressiva do governo militar. Mais tarde, a Comissão Estadual da Verdade e um relatório da própria Ordem dos Advogados do Brasil revelaram que o atentado partiu do Centro de Informações do Exército. Na mesma sequência de piadas, vale destacar uma mais branda que revelou o caráter dos comentários políticos veiculados pelo programa: quando Agildo Ribeiro perguntou ao Jô Soares o que ele estava achando naquele exato momento da imagem do governo. Jô respondeu de maneira quase infantil: “Não sei, a minha televisão está enguiçada”.

Era quase sempre nesse tom que se faziam piadas sobre o governo em *O Planeta dos Homens*, de forma tácita, contornando o ataque direto e calculando em cada palavra a maneira correta de se fazer a crítica. Apesar de mais branda, ainda existia a figura da censura prévia. Como vimos, não sabemos quais os quadros que foram excluídos e por quais motivos (morais e/ou políticos). O que fica exposto foi que o regime tolerava algumas críticas de cunho econômico (como salário e inflação) e quando endereçado para a classe política, a crítica se diluía em um personagem-tipo como no caso do Doutor Sardinha, um político tradicional corrupto interpretado por Jô Soares, esvaziando-se a crítica na medida em que ela se encaixava em um tipo geral e não em alguém específico (ou um cargo específico). Indo um

pouco mais além, vale a observação que nenhum desses programas faziam sátiras com um personagem ligado ao Exército, vestido de general ou trajas semelhantes, de modo que todos os personagens cômicos, referente a um político, eram apresentados como civis.

2.3.1 As belas mulheres e os geniais homens do humor.

Cabe-nos agora analisar em que medida pode ser percebido o espaço dado às mulheres participantes desses programas pela instância produtiva. A falsa percepção, quando verificadas as fichas técnicas²⁹ desses humorísticos nos quais as mulheres exerciam algum protagonismo, torna a análise complicada, além da escassez de fontes sobre os programas. visto que há um número equilibrado entre nomes de mulheres e homens no elenco.

Em *Satiricom*, por exemplo, na ficha técnica disponível no *site* da memória da TV Globo, no elenco de 17 artistas listados, nove eram mulheres (Alcione Mazzeo, Arlete Salles, Berta Loran, Bibi Vogel, Célia Biar, Cirina Arruda, Mirian Muller, Renata Fronzi e Sônia Mamede). Já em *O Planeta dos Homens* o equilíbrio é ainda maior, no elenco de 44 artistas listados pelo *site* da emissora 22 eram mulheres (Alcione Mazzeo, Berta Loran, Bia Nunnes, Catita Soares, Eliezer Motta, Fabíola Francarolli, Isis de Oliveira, Leina Krespi, Lídia Mattos, Maria Odete, Maria Rosa, Marília Pêra, Marlene Silva, Mirian Muller, Priscila Camargo, Regina Viana, Renata Fronzi, Rosamaria Murtinho, Sônia Mamede, Teresa Mascarenhas, Teresa Pelegrino e Wilma Dias). Sobre *Chico City* não pode ser verificado esse dado com precisão, visto que o *site* reuniu todos os artistas que participaram do ciclo inteiro da atuação de Chico Anysio na emissora. Contudo, notou-se que o número de mulheres é menor do que o de homens, tendo como principais nomes no programa *Chico City* as atrizes Sônia Mamede, Berta Loran, Selma Lopes, Suely Franco e Dorinha Duval. Entretanto, nenhum desses nomes femininos identifica o programa pelo qual participaram.

O fato de a rotatividade ser alta de modelos e atrizes que eram utilizadas para compor uma beleza decorativa aos quadros dos programas, além de que todos os programas contavam com um corpo de bailarinas, pode justificar essa ausência de identificação de qual programa atuaram. Nesse caso, podemos considerar, como veremos adiante, que a maioria dessas mulheres era encarada de maneira generalista, ornamental e corporal, sempre descritas como “belas mulheres”, como se só o fato de serem bonitas fosse o bastante para justificar a sua

²⁹ Disponível no *website* da Memória da TV Globo. Disponível em: <<http://www.memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor>> . Acesso em 10.Set.2018

presença no programa. Enquanto que os homens eram descritos em sua singularidade, personalidade, importância (às vezes, pela sua genialidade) e função.

Para perceber esse movimento, nossa primeira mirada foi a de compreender o que a instância produtiva, a Rede Globo, indicava ser a maior atração dos programas através dos cartazes de propaganda e chamadas veiculadas pelo seu jornal impresso, O Globo. No programa mais antigo, *Faça Humor, Não Faça Guerra*, de 1970, os cartazes de propaganda de estreia mostravam uma foto dos atores Renato Corte Real e Jô Soares em trajes de gala olhando para o espectador (leitor) sorrindo. O cartaz de estreia do programa *Satiricom*, em 1973, mostrava uma arte de um humanoide em amálgama com um aparelho de televisão com os dizeres “A Sátira da Comunicação com Jô Soares, Renato Corte Real, Zé Vasconcelos e Agildo Ribeiro”. Outro cartaz do mesmo programa propagandeia com uma montagem de fotos de perfis dos quatro comediantes: “Agora são quatro para alegrar seu início de semana” e repetia o *slogan* do cartaz anterior: “A Sátira da Comunicação com Jô Soares, Renato Corte Real, Zé Vasconcelos e Agildo Ribeiro”. O próximo cartaz teve uma foto de quatro humoristas homens como atração do programa, em 1975: Jô Soares, Agildo Ribeiro, Renato Corte Real e Luiz Carlos Miele. Na sequência, tivemos uma propaganda em cartaz de *O Planeta dos Homens*, de 1978, em que está destacado Jô Soares.

Ao julgar pelas propagandas, podemos facilmente perceber nesse grupo de programas a hegemonia de comediantes homens como sua principal atração. Foi notório o protagonismo de Jô Soares, o que já indicava ser ele a cara que resumia o espírito do humorismo desses programas que, como já vimos, foram herdeiros um do outro.

Figura 3 – Série de propagandas composto por cartazes; da esquerda para direita, de cima pra baixo 1) cartaz de estreia do programa *Faça Humor, Não Faça Guerra* (1970); 2) Cartaz de estreia do humorístico *Satiricom* em 1974; 3) Propaganda do humorístico *Satiricom* em 1974; 4) Outra propaganda do humorístico *Satiricom*, mas agora em 1975; 6) Por último uma propaganda do programa *Planeta dos Homens* em 1978 mostrando Jô Soares em uma colagem.



Agora são quatro
para alegrar seu início
de semana.

SATIRICOM 75
A SÁTIRA DO COMPORTAMENTO HUMANO



Hoje, 9 da noite:
SATIRICOM
a série de comunação,
com Al Sclates, Renato Cortes Riol,
Zé Vitorcosobos e Alpi da Rivera.



REDE GLOBO

9 A

O
MACACO
TÁ
CERTO!

**O PLANETA
DOS
HOMENS**
NESTA SEGUNDA
9 DA NOITE - A CORES



REDE GLOBO

A forma com o qual os atores estavam vestidos, traje a rigor masculino, já mostrava a intenção de deixar claro para o espectador que se tratava de um humor sofisticado, inteligente e “moderno”. Todos esses aspectos montavam um cenário simbólico dos programas em que o campo estava marcado por uma hegemonia masculina. Tal questão fica ainda mais evidente quando colocamos em perspectiva o fato de que *Faça Humor, Não Faça Guerra* veio para ocupar o lugar do mesmo horário do programa *Dercy de Verdade* (1967 a 1969) - um programa de variedades que também possuía quadros de humor em que Dercy Gonçalves interpretava personagens ao seu estilo consagrado nas revistas, além de discutir temas do cotidiano e apresentar musicais (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003). Segundo Ricco e Vanucci (2017, Edição *Kindle*), o programa de Dercy Gonçalves saiu do ar por determinação da censura, pelo seu escracho e linguagem considerada vulgar, marcando uma virada de paradigma na comédia logo no início da década de 1970. Como Dercy Gonçalves atravessou a década de 1960 realizando dois programas de humor para TV Globo, *Dercy Comédias* e *Dercy Espetacular*, com uma popularidade alta, a saída dela marcou uma mudança de um

protagonismo do humor dentro da emissora carioca de uma mulher à frente de um tipo de humorismo (escrachado, direto, com palavrões e popular) para um outro tipo com homens “sofisticados” e com uma linguagem “limpa”, combinado com a pretensão de passar a impressão de ser mais inteligente e satírico, porém em consonância com as demandas da censura do governo militar.

O espaço predominantemente masculino na instância produtiva dos programas analisados é corroborado pelas reportagens tanto sobre os programas em particular, tanto sobre os programas em geral. Das 20 reportagens que levantamos em nosso *corpus*, 12 tinham claramente o enfoque no que se considerava serem os protagonistas ou os nomes mais importantes da produção dos programas, como Jô Soares, Chico Anysio, Agildo Ribeiro e o redator Max Nunes. O protagonismo de dois desses comediantes, Jô Soares e Chico Anysio, foi explicitado no seguinte trecho da reportagem “Gordo ou Magro, Jô é sempre Jô”, de Artur da Távola, publicada em 1973:

Chico possui um humor de sátira social, enquanto Jô, de sátira psicológica. Seus personagens beiram o patético. Chico sempre retrata as pessoas em seu (delas) ambiente (nordeste principalmente). Jô prefere as pessoas puras, estado de ingenuidade ilusão, desprovida de consciência crítica sobre si mesmas. Outra das características de Jô Soares é a de satirizar pessoas massificadas, aquelas que se comportam dentro de padrões gerais, por mera imitação. Pessoas que adotaram seus tipos, profissões, modos de falar etc, em função "dos outros". (TÁVOLA, 1973, p. 4)

Essa concepção de que Chico Anysio e Jô Soares eram os principais agentes criativos dos programas em que atuavam gerava uma dualidade e comparações dos dois tipos de humor que se construía de forma autoral. Ou seja, na TV Globo, no início da década de 1970, o humor era de autoria de dois homens: a comédia do Chico e a comédia de Jô.

Figura 4 – Reportagens sobre *Chico City*, veiculado em 15/04/1973 e *Faça Humor, Não Faça Guerra* em 01/04/1973.



Ao analisar, em particular, uma entrevista com vários expoentes do humor da época, em 01/11/1975, sobre os caminhos da comédia na TV Globo, intitulada “e o humor, como vai?”, podemos fazer rapidamente um recorte de gênero claro: a ausência de uma figura feminina no painel de discussão. Nos depoimentos, foram consultados Haroldo Barbosa, Ronald Golias, Luís Delfino, Max Nunes, Renato Corte Real, Agildo Ribeiro, Jô Soares e Ney Latorraca. Todos tecendo comentários e análises sobre o humor, suas rotinas, figuras principais, saturações, renovações etc. No entanto, nesse espaço masculinizado, Ney Latorraca destacou que “se hoje existe Chico Anysio, foi porque ontem existiram Oscarito e Dercy Gonçalves”. Essa fala revelou uma pista sobre o valor que um humor feito pela Dercy Gonçalves fora importante em determinada época, mas naquele momento era saturado.

O que explica essa visão de saturação foi o propósito da TV Globo em fazer programas de humor sofisticados, limpos de quaisquer ruídos e com uma mensagem clara e moderna. Contrário ao jeito popular e escrachado de Dercy Gonçalves que, embora não estivesse alinhada aos movimentos feministas da época³⁰, detinha uma insubmissão de uma mulher que quebrava as regras de bom comportamento. Um humor grotesco e carnavalesco que ao mesmo tempo tornava-se próximo de uma comicidade das classes populares.

Numa reportagem comemorando os 15 anos da TV Globo, publicada em 15 de maio de 1980, no jornal do grupo empresarial, explica-se, em uma retrospectiva, que a busca por determinada qualidade no humor nasceu com a política recém-criada conhecida como “Padrão Globo de Qualidade”, impactando a forma pela qual se produziria comédia na TV Globo:

O padrão globo de qualidade significa o profissionalismo para mostrar ao público. Sujeira nunca foi qualidade. Um cantor transpirando, a menos que esteja em um festival, não é qualidade. Comunicação errada também não. A equipe estava em transformação e vivia em estado de graça, era muito pequena mas coesa profissionalmente. Virava noite e dia para encontrar mais qualidade nos programas – lembra Vanucci. (ACERVO DE O GLOBO, 1980, p. 23)

A busca por esse padrão deixou o humorismo da TV Globo sem o aspecto popular, característico nos programas de variedades da própria emissora (Chacrinha, Moacyr Franco e a própria Dercy Gonçalves), do Teatro de Revista e dos programas de humor do rádio. Uma análise publicada em 1979, por Santuza Naves Ribeiro e Isaura Botelho, criticando a televisão na década de 1970, chamou atenção para esse caráter dos programas de humor

³⁰ Existe uma aparente contradição ao mencionar que Dercy Gonçalves não estava alinhada, publicamente, aos movimentos de resistência ao Regime Militar ou aos movimentos feministas de sua época. A comedianta, muitas vezes, em entrevistas, se posicionava de maneira conservadora, apesar de mencionar períodos de sua vida em que ela teve que se posicionar de maneira transgressora, como o episódio de que fora taxada de prostituta, segundo ela, de forma injusta, pois apenas tinha iniciado sua carreira de atriz em Teatros de Revista.

exibidos pela emissora no período, destacando que essa limpeza na mensagem acabou jogando para fora a dimensão popular do *show*, numa escolha que foi feita pela própria emissora. Desse modo, a TV Globo priorizava a técnica, a sofisticação da imagem e a pureza estética em detrimento da improvisação e da linguagem que caracterizava uma comunicação sincera com o povo. Para as autoras, a TV Globo elitizou os programas de humor que em sua matriz eram populares.

O humor chamado político não escapou deste destino. Os personagens criados por Max Nunes e Haroldo Barbosa para os programas de Jô Soares na década são submetidos à assepsia técnica da emissora, assim como os tipos regionais de Chico Anysio. Não importa muito, no caso, a idealização original dos personagens pelos seus criadores, porque os tipos que aparecem nos vídeos perdem o seu cheiro (de povo, se for a proposta), a sua cor característica (para dar lugar às tonalidades carregadas e platinadas), as suas próprias raízes (para a realidade exótica ou em meio-termo com o real) (RIBEIRO; BOTELHO, 1980, p. 78)

Corroborando com essa análise, há ainda algumas percepções dos próprios humoristas e redatores na época em que os programas foram ao ar sobre esse incômodo de se ter perdido a expressão popular do humor, por atravessá-la com um tipo de humor, considerado por eles mesmos, como “mais inteligente”. Numa reportagem do O Globo, publicado em 18 de fevereiro de 1972, intitulada “O humor dos tipos nas ruas hoje”, foi relatado que o então roteirista de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, Haroldo Barbosa, considerava que a postura esnobe de muitos comediantes limitava a propagação da mensagem para todos os públicos. Além disso, o redator também dizia que todos tinham o direito de rir e que “é preciso que coexistam as piadas intelectualizadas de Chico e Jô Soares com os diálogos simplórios do primo rico e primo pobre, que podem causar horror na zona sul, mas que os moradores de outros bairros se identifiquem”. No mesmo tom, uma proposta para melhorar o humor, sugerida pelo comediante Agildo Ribeiro, seria a volta do programa *Balança, Mas Não Cai*, o qual, em sua opinião, era “uma verdadeira obra prima do humor popular” (ACERVO DE GLOBO, 1972, p. 33). De fato, o programa *Balança, Mas Não Cai* era bastante popular, justamente por ter preservado suas características radiofônicas, motivo pelo qual era criticado, e por não usar a linguagem televisiva disponível, considerado, por vezes, um programa muito simples ao ponto de ser possível ser compreendido apenas escutando-o, exatamente como um programa de rádio.

Max Nunes, por sua vez, também percebeu a elitização do humor provocada pela Rede Globo, do qual ele também fazia parte. Ele reconhecia que a televisão, quase que involuntariamente, “elevava o nível” do humorismo, o que ocorreu no caso de *Satiricom*, num

claro recorte de classe, contribuindo para que os programas da emissora fossem vistos na época como um produto feito para uma audiência de classe média alta:

- Acontece que tudo depende do público. Há piadas que a classe C não alcança e corre-se o risco de o público ir para um lado e o programa ir para o outro. É difícil saber em que nível colocar o programa.

Max conta que, certa vez, começou com veleidades de elevar o nível do programa e ouviu de um garçom: “Olha, eu gostava dos programas mais antigos, porque antes o senhor escrevia para o PTB e hoje escreve para a UDN”. Essa crítica o levou a reformulações. (ACERVO DE O GLOBO, 1973, p. 33)

Por outro lado, a busca por essa “modernidade” dentro dos programas humorísticos - principalmente em *Faça Humor*, *Não Faça Guerra*, *Satiricom* e *O Planeta dos Homens* - estava alinhada às mudanças sociais, urbanas e tecnológicas que ocorriam na época. É nesse ponto que a presença feminina nos programas pode ser avaliada através da visibilidade que a instância produtiva dava as participantes desses programas.

Foi na década de 1970, com o processo intensificado de urbanização, que pode ser sentida uma presença maior de mulheres ocupando espaços universitários e laborais, bem como atuando na vida política (entre protestos de direita e de esquerda). Os movimentos feministas ganhavam corpo e articulavam-se em várias frentes, principalmente a partir da segunda metade da década de 1970, no campo político e privado. Contudo, como vimos anteriormente, concentrados nas figuras de Jô Soares, Agildo Ribeiro e Max Nunes, por um lado, e Chico Anysio e Carlos Manga, por outro, os programas humorísticos da TV Globo não abriaram espaço, do ponto de vista da produção, para comediantes mulheres, pelo menos na instância produtiva. No entanto, é preciso destacar dois nomes que atravessaram esse espaço com um grau de protagonismo na dimensão humorística: Berta Loran e Sônia Mamede.

Essas duas artistas tiveram um percurso parecido, começando no Teatro de Revista, passando pela Chanchada (inclusive estiveram em um mesmo filme dirigido por Carlos Manga: *Garotas e Samba* de 1957) e finalmente pela televisão, incluindo os quatro programas de nossa análise. Duas reportagens, uma de 1973 e outra de 1978, publicadas pelo jornal O Globo traçaram o perfil de cada uma. Um humor sofisticado, inteligente e “estrangeiro” para a Loran e outro popular, brasileiro e simples para Mamede. Loran era identificada mais com os programas da linha “Jô Soares” e Mamede identificada como auxiliar de Chico Anysio.

As duas reportagens deram relevância a vida doméstica das duas humoristas, entre comentários sobre os detalhes de suas vidas pessoais. Sobre Berta Loran, a reportagem destacava que dentre os trabalhos domésticos, a humorista não gostava de nenhum, pois nunca tinha lavado um prato. Já sobre Mamede, a ênfase era sobre a inexistência de uma empregada doméstica: “de pijama, fazendo um café, na ausência da empregada [...], Sônia

também é uma pessoa simples”. As reportagens também falaram das personagens que marcaram a carreira de Sônia Mamede e de como Berta Loran tornou-se uma comediantes de sucesso. Sobre Sônia Mamede, a reportagem apresentava as suas duas personagens mais famosas:

Honorina é louca por enterros, especialmente pelas causas absurdas das mortes em Chico City: se o teto da casa de “Seu” Severino caiu sobre ele, o fato não teve importância alguma, porque o motivo da tragédia que o abateu foi aquela manga que ele comeu depois do jantar. A essa ingenuidade e o prazer que o Honorina retira dos fatos, contando-os a todo galope, em sua charrete, às quint-feiras, no programa Chico City, que fizeram Sônia Mamede, sua intérprete, considerá-lo um dos personagens mais maravilhosos de sua carreira. [...] Atualmente todos os seus tipos são cômicos. Depois de Ofélia, no tempo de “Balança, Mas não Cai” estava na Globo, personagem que ela gostava muito de fazer pela ternura que transmitia, Sônia faz em “Satiricom” vários personagens engraçados. (ACERVO DE O GLOBO, 1973B, p. 4)

Sobre Berta Loran, a reportagem fez menção as suas conquistas pessoais, com um comentário ao espaço feminino dado pelo humorismo na época:

Com 30 anos de idade, depois de cantar, dançar e sapatear nas revistas da Praça Tiradentes, Berta Loran foi fazer uma temporada de seis meses em Portugal. Ficou seis anos. Saiu do Brasil sem dinheiro, e quando voltou tinha três apartamentos em Copacabana: “Eu mesma fiz minha sorte; nada é pior do que fome e frio e eu não quero passar por nenhum dos dois de novo; [...]”

Atriz versátil, Berta já compôs, em 38 anos de carreira, quase dois mil tipos cômicos. “Sou uma comediantes” ela diz e repete. Diz que mulheres comediantes a coisa é mais difícil; os autores em geral escrevem para os homens. Mas acha a vida ótima: dizem que a vida começa aos 40 não é? Pois para mim começa aos 50, depois de uma plástica que faz a gente ficar com cara de 30. (NAGLE, 1978, p. 3)

O que Berta Loran expôs nesse trecho da reportagem é importante para compreendermos alguns aspectos de uma instância humorística masculinizada. O primeiro está inscrito na falta de tipos femininos na criação dos personagens, fato esse que contribui para que a maioria dos principais integrantes dos programas (e protagonistas) ser homens, especialmente em *Chico City*. No programa em que analisamos não havia uma personagem feminina interpretada por Chico Anysio, já na história do programa apenas uma, aqui já mencionada, merece um destaque: Salomé - aquela que ligava para o presidente general João Figueiredo. Jô Soares, no entanto, interpretava com mais frequência personagens femininas, como a Norminha em *Satiricom* e Mônica, a aeromoça, em *Faça Humor, Não Faça Guerra*. No entanto, o que transparece nas duas reportagens é que os tipos femininos interpretados por mulheres eram utilizados como um auxiliar de outro tipo masculino. As mulheres comediantes teriam mais espaço e protagonismo nos quadros que não apresentavam tipos, apenas piadas ligeiras e comentários curtos, como veremos mais adiante na análise. Já nas matérias e chamadas veiculadas pelo mesmo grupo da emissora, evidenciava-se que há um

outro grupo de mulheres que serviam como atrativo para a audiência - as modelos, mas não em todos os programas.

Os programas *Faça Humor*, *Não Faça Guerra* e *Satiricom* tinham em seu elenco belas mulheres, mas, devido a uma certa moral conservadora imposta pela ditadura civil-militar vigente na época, os anúncios e as reportagens veiculadas pelo mesmo jornal não faziam menção às modelos. Já *O Planeta dos Homens* percebeu que humor e mulher bonita podia ser uma combinação exitosa para elevar a audiência e usou isso de forma mais sistemática, anunciativa e consciente, a começar pela sua primeira abertura, já mencionada aqui, que revelou para o Brasil a modelo Wilma Dias que ficou conhecida como a “mulher banana”. Em uma pequena nota publicada no caderno de cultura do jornal O Globo, em 20 de setembro de 1979, de autoria de Hildegard Angel, três anos depois de exibida a abertura de estreia de *O Planeta dos Homens*, a chamada “Da banana para o mundo” explorou de forma sensacionalista a informação de que, na ocasião, a dançarina e modelo viajara para França com a finalidade de se apresentar em algumas casas de show. Em outra coluna, da mesma jornalista, agora publicada em 10 de abril de 1978, havia uma menção de um quadro que iria ao ar em *O Planeta dos Homens*, enfatizando a presença de Jô Soares e três mulheres: Wilma Dias, Marlene Silva e Maria Rosa. Três símbolos sexuais da época alçadas pelo programa. Marlene Silva, conhecida como “a mulata” e a “morena”, Maria Rosa, eram exemplos de como as negras eram reduzidas ao seu corpo, visibilizadas apenas sob a forma sexualizada. Essas modelos apareceram em revistas masculinas da época, sempre vinculadas ao programa, como a figura abaixo ilustra:



Figura 5 – Revista Status nº 58, ano desconhecido, maio de 1979. Na imagem, a modelo Marlene Silva sendo abraçada pelo símio Sócrates, interpretado por Orival Pessini, com o balão com os dizeres “já estão me tratando feito gente. As chamadas para a matéria de capa dizem: O Planeta dos Homens com Status; Marele (sem roupa); o macaco (sem máscara); Max Nunes (sem censura)

Corroborar-se com esse recorte, mais uma pequena nota que teve um enfoque direto sobre as mulheres que participaram dos programas aqui analisados, intitulada “Um ‘Planeta’ de belas mulheres”, inserida na coluna “Por dentro da Tv” escrita também por Hildergad Angel, ainda em 1979. Interessante foi perceber o aspecto universal da palavra “homens”, no título do programa, e a flexão exercida para fazer a manchete, visto que o título *O Planeta dos Homens* faz uma inversão com o título do qual se deu a paródia: *O Planeta dos Macacos*. Desse modo, a palavra homens no nome do programa foi interpretada como o plural da espécie humana em geral. Contudo, ao mesmo tempo, denunciava se tratar de um humor masculinizado, a medida que as matérias que dariam conta dessa dupla interpretação pela própria instância produtiva, revelando o caráter universal da palavra “homem” e específica da “mulher”. Assim, pode-se perceber que a visibilidade dada a essas atrizes era sempre referente ao homem (casamento, relacionamento etc.), elencando qualidades que diziam respeito a um padrão de beleza construído. Tais pistas diretas confirmam que a presença dessas mulheres nos programas era justificada por uma audiência masculina imaginada por um lado e para marcar simbolicamente o papel social da mulher no programa, como podemos ler abaixo:

Maria Rosa vai mesmo se casar em dezembro, com o embaixador da Angola junto à ONU, em Nova York. Ele, apaixonado, telefona diariamente. Em novembro, Rosa vai ao Estados Unidos da início a arrumação da sua futura casa. Berta Loran, que é muito sua amiga, já garantiu que, em janeiro, vai fazer uma visitinha a ela, em Nova York.

Outra bela que prontifica em *O Planeta dos Homens*, a Marlene (Marlene Silva) também tem chances de fazer bom casamento. Ela está namorando o Joaquim Álvaro Monteiro de Carvalho, leia-se Volkswagen do Brasil. (ANGEL, 1979, p. 28)

Um ‘Planeta’ de belas mulheres

● O programa “Planeta dos homens” continua sendo gravado em um clima de muita alegria. Pelo menos é o que afirmam os atores. O mais feliz, entretanto, é o Jô Soares. E todo mundo comenta: “Jô está mesmo apaixonado pela Silvinha Bandeira. Até o brinquinho ele mudou. Agora é uma borboleta de ouro e brilhantes”.

● Maria Rosa vai mesmo casar em dezembro, com o embaixador da Angola junto à ONU, em Nova York. Ele, apaixonado, telefona diariamente. Em novembro, Rosa vai aos Estados Unidos dar início à arrumação de sua futura casa. Berta Loran, que é muito sua amiga, já garantiu que, em janeiro, vai fazer uma visitinha a ela, em Nova York.

● Outra bela que pontifica em

“Planeta dos homens”, a Marlene, também tem chances de fazer bom casamento. Ela está namorando o Joaquim Álvaro Monteiro de Carvalho, leia-se Volkswagen do Brasil. Mas Marlene, no momento, está mais preocupada em firmar-se como cantora. Seu disco com Paulo Silvino vai bem de vendas e ela está pensando em pedir a Roberto Carlos uma composição inédita para gravar.

● Berta Loran aproveitou a ida de Marco Aurélio, figurinista do “Planeta, a Paris, para mandar um bilhete à moçada banana Wilma Dias: “As moças bonitas como você estão partindo e eu fico com medo só em pensar na idéia de permanecerem apenas eu, de rainha monstrosinha, e a Leina Krespi, de princesinha do “Planeta”.

Figura 6 – Reportagem sobre mulheres em *O Planeta dos Homens* em O GLOBO de 29 de Outubro de 1979, Matutina, Cultura.

Há ainda uma preocupação de firmar os quadros com belas mulheres como atrações fixas e importantes dos programas. Em uma matéria, já citada aqui, com o título “Uma revolução no Planeta dos Homens”, tem-se a seguinte passagem: “Max Nunes ainda informa que os esquetes das moças bonitas continuará essencial”. Na virada para 1980, numa matéria veiculada em 2 de março desse mesmo ano, com o título “Os Homens e o seu novo Planeta”, anunciava como novas atrações “Luis Fernando Veríssimo, Laerte Marroni e muitas mulheres bonitas”. O que podemos interpretar e confirmar, principalmente em *O Planeta dos Homens*, é que a maioria das mulheres eram encaradas, pela instância produtiva, de forma generalista e não de maneira individual, elencando em sua personalidade os reflexos da identidade do próprio programa. Enquanto, por outro lado, encontramos reportagens, entrevistas e críticas destrinchando a personalidade, visão de mundo e senso de humor de nomes como Jô Soares, Chico Anysio, Max Nunes, Carlos Manga, Haroldo Barbosa, Paulo Silvino, Agildo Ribeiro e até de comediantes não tão expressivos na época como Martim Francisco e Milton Carneiro. Tais reportagens davam ênfase ao que esses comediantes homens pensavam e qual eram suas visões de mundo, além de indicarem que o sucesso do programa era fruto da sua criatividade, e que eles formavam a identidade dos programas, sendo os representantes dos humorísticos, com exceção de Berta Loran e Sônia Mamede, como já vimos.

Ocorre que em 1979, os movimentos feministas já tinham impactado questões sobre igualdade de gênero, sexualidade e papéis sociais pelo menos no debate público e, com o relaxamento da censura, isso pode ser percebido com a exibição também pela Rede Globo da série dramática *Malu Mulher* (1979) que influenciou como a própria teledramaturgia global iria colocar os temas que eram conhecidos como “condição feminina” dali por diante. Ainda com receio da censura, Almeida (2012) atenta que a série fora inicialmente pensada para ser um *sitcom*, pois os autores imaginavam que só poderiam tratar questões tão polêmicas para a moral vigente por meio da comédia. Porém, os executivos da TV Globo deram aval para que a série fosse dramática, percebendo o abrandamento da censura e que cada episódio tocasse em alguma polêmica sobre a condição feminina. *Malu Mulher* teve um enredo centralizado em uma socióloga recém-separada, interpretada pela atriz Regina Duarte, que até então era a “mocinha” da televisão brasileira e mostrava situações que naquele momento eram tabus sociais: separação, relação de conflito com o marido, traição etc. *Malu Mulher* discutia questões sobre a emancipação feminina que já eram tratadas pelos movimentos feministas daquela década, presentes nas camadas médias da sociedade e em grupos mais escolarizados.

Porém, foi a partir dessa série que esses temas transbordaram para as telenovelas. Nas palavras de Almeida:

Malu mulher faz parte de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira, uma vez que se desprende das “heroínas” melodramáticas mais tradicionais para criar uma imagem de mulher mais “moderna” e menos submissa. (ALMEIDA, 2002, p. 127)

De algum modo, *O Planeta dos Homens* fora impactado por essa inflexão e, em 1980, teve sua primeira protagonista mulher: Marília Péra, notória atriz, diretora teatral e comediante participante de movimentos feministas. Mencionamos no início desse capítulo um episódio em que uma peça (*Homem Não Entra*) de caráter feminista em que a atriz participava foi censurada pelo governo militar, no ano de 1975. Foi com essa trajetória que ela chegou ao programa humorístico. Houve nesta época também a entrada da primeira produtora de um programa de humor na TV Globo: Maria dos Santos Hasselman.

O impacto dessas pequenas mudanças dentro da instância produtiva só poderá ser analisado no interior dos programas quando formos aos episódios, quadros e piadas. Por isso é preciso compreender como se deu este tipo de representação feminina dentro do espaço cômico, que é pensar nos termos da representação pela estereotipagem. Como veremos no capítulo que segue, o humor característico desses programas delineia um curto espaço de representação e um ambiente que reduz os termos que o compõe, permitindo dentro dele apenas traços mais fixos de uma cultura. Esse terreno torna-se apropriado para que estereótipos sejam acionados para o efeito do riso. Destarte, vamos agora contextualizar a escolha dos programas, os processos que culminaram no recorte temporal que propusemos, que tangem aos próprios passos da pesquisa, bem como explicitar as etapas da construção de nossa metodologia para finalmente passarmos para análise interna propriamente dita, com as interpretações embasadas na teoria que alcançamos no primeiro capítulo.

3 SEDUTORAS, INFIÉIS E À PROCURA DE UM HOMEM – AS MULHERES NOS HUMOR

Antes de entrar na análise de cada quadro, organizadas as categorias que apresentaremos a seguir, é inevitável relatar, para melhor compreensão, os movimentos realizados desde a primeira abordagem de dedução, da busca do objeto empírico até a construção do objeto de pesquisa, seguindo as inquietações surgidas no decorrer do contato que tive em toda minha vida com os programas de humor de televisão e o encontro com os programas aqui analisados. A primeira evidência anedótica, que era uma observação pessoal, do qual iniciou as reflexões que se seguiram, foi a de que piadas machistas sobre mulheres (e em extensão, de outras minorias sociais) não são realizadas com a mesma frequência, ou, quando feitas, não são facilmente aceitas e encontram muito mais resistências hoje em dia, do que fora a décadas atrás. Exemplos dessas oposições não faltam, e vão desde a “piada” sobre a gravidez da cantora Vanessa Camargo feita pelo comediante Rafinha Bastos (que ela estava tão bonita que ele “comeria ela e o bebê”) até a cena de outro comediante, Danilo Gentilli, em que ele rasga os papéis de um processo contra ele, realizado pelo legislativo, esfregando em suas genitálias e reenviando para uma deputada federal que teria o processado. Episódios como esse geram polêmicas, problematizações e engajamentos quer em defesa de certa “liberdade de expressão” contra uma suposta “ditadura do politicamente correto”, quer em rejeição a essas atitudes, denunciando seu caráter machista, na reprodução de preconceitos, o que, em algumas vezes, resultou na suspensão de patrocinadores, demissões, movimentos de sabotagem e processos judiciais.

De outro lado, há também uma percepção quase retórica de uma mudança na própria narrativa da comédia em programas de televisão ao longo das últimas décadas, apostando em diversos formatos e temas, modificando as piadas e seus ritmos, o que torna um programa de humor de trinta anos atrás anacrônico em seu compasso, narrativas e temáticas para os dias de hoje com menos humor dos “tipos” e mais *stand up* e quadros fragmentados na internet. Um desses temas diz respeito aos resultados sociais provocados pelos movimentos feministas ao longo das últimas décadas, enquanto questionadores das relações sociais patriarcais. Não são poucos os exemplos atualmente de esquetes, quadros e piadas que vão de encontro, expõem e criticam as relações dessa natureza, além da percepção de que hoje em dia há mais comediantes mulheres protagonistas em programas de humor (Tatá Werneck e Dani Calabresa no Brasil e Amy Schumer, Tina Fey e Ellen Degeneres’s nos Estados Unidos, por exemplo) do que quatro décadas atrás. Esses dois cenários, que revelam um terreno em disputa, nos provocaram alguns questionamentos: como aferir essas mudanças? Qual foi o

ponto de virada? Como ocorreu essa mudança ao longo dos últimos anos? Ocorreram mesmo essas mudanças ou são essas percepções enviesadas?

Pensando nisso, produziu-se um projeto que teria como objetivo identificar as representações de mulheres em programas de humor ao longo de um período de trinta anos, selecionando programas diversos, de toda ordem e de toda sorte de emissoras e dispositivos de exibição. No entanto, o *corpus*, devido a esse recorte demasiadamente amplo, ficara colossal, e empreender um estudo desse volume numa pesquisa de Mestrado não lograria êxito em responder aqueles questionamentos iniciais. Mas ao deparar com as teorias sobre o humor e da comicidade, em intersecção com a problemática da identidade, a questão do estereótipo sobressaiu como um recorte que determinou que tipo de representação poderia ser analisado nos programas de humor. A estereotipagem, teorizada no capítulo anterior, em estrita relação com o humor, demonstrou algumas problematizações que poderíamos aplicar a uma grande gama de programas humorísticos, especialmente os brasileiros. Assim, decidiu-se por fazer um recorte menor, retrocedendo mais no tempo, indo até a década de 1970, com vistas a colocar em perspectiva os contextos de ressurgimento de movimentos de mulheres e feministas e da ditadura civil-militar no Brasil, para, enfim, traçar um primeiro panorama do desejo inicial de se pensar o humor televisivo como um campo de disputa.

O primeiro passo para realizar uma pesquisa muito mais ampla tornou-se a própria pesquisa quando fomos procurar e nos deparar com os nossos objetos empíricos. Uma primeira dificuldade fora encontrar programas com informações bibliográficas disponíveis para análise, visto a escassez e inexistência desses materiais em arquivos públicos. Então, numa pesquisa sobre os programas de humor na Rede Globo, encontramos na década de 1970 informações de alguns programas: *Chico Anyisio Especial; Faça Humor, Não Faça Guerra; Você Tem Tempo?; Lingüinha x Mr. Yes; Uau , A Companhia; Chico em Quadrinhos; A Grande Família; Chico City; Satiricom; Azambuja e Cia; Planeta dos Homens; Sandra & Miele, Os Trapalhões – Especial; Os Trapalhões; Praça da Alegria; Kika e Xuxu e Super Bronco.*

Desse universo de programas, quatro foram escolhidos: *Faça Humor, Não Faça Guerra, Satiricom, Planeta dos Homens e Chico City*. Os motivos pelos quais escolhemos tais programas versam por dois critérios: o primeiro está condicionado a disponibilidade de material audiovisual dos programas. Por dois meses foi tentado contato, por meios institucionais, com o acervo da Rede Globo de Televisão, através de *emails* enviados ao programa de apoio a pesquisadores na área da comunicação da emissora, sem encontrar resposta. Foi então que, ao realizar pesquisas de acervos pessoais pela internet, encontramos

uma colecionadora de programas antigos que, depois de alguns contatos, enviou-nos, via correios, DVDs de episódios dos programas *Faça Humor*, *Não Faça Guerra*, *Satiricom*, *Planeta dos Homens* e *Chico City*. Alguns episódios de *Chico City* estão disponíveis em algumas plataformas de vídeo (como Globosat Play e Globo Play), pois a temporada de 1977 fora retransmitida em 2016 pelo canal por assinatura Viva. Nenhum desses programas listados acima está disponível para compra por meios oficiais e institucionais. O segundo critério foi a condição de que esses programas tivessem seu início e encerramento no recorte temporal que delimitamos: de 1970 a 1980. O que fez o programa dos *Trapalhões* ficasse de fora, visto que ele cumpre o primeiro critério, porém, como foi encerrado em 1994, a análise desse programa de forma isolada no recorte temporal ficaria prejudicada sem um acompanhamento temporal total dele. Como vimos no capítulo 2, contextualizamos todos os programas em estrita ligação com o período de exibição deles.

Os outros programas acima se encerraram respectivamente em 1973, em 1975, 1981 e 1980. Desconsideramos o fato de que *O Planeta dos Homens*, que iniciou em 1976, tenha terminado, na verdade, em 1982, devido ter sua última exibição no início de janeiro daquele ano. Assim, foram analisados os programas possíveis por essas adversidades, sem que existisse um critério inicial bem estabelecido, pois o universo de episódios disponíveis de cada programa, com exceção de *Chico City*, era limitado. O que subordinou a análise de *Chico City* a um programa, de forma a equipará-lo com o restante. Logo o nosso *corpus* ficou condicionado a estes aspectos, resultando em:

- 01(um) episódio completo de *Faça Humor*, *Não Faça Guerra* exibido em 1970;
- 01(um) episódio completo do programa *Satiricom* exibido em 1974;
- 01(um) episódio completo de *Chico City* exibido em 1977;
- 02(dois) episódios completos de *O Planeta dos Homens* exibidos em 1980 e 1981.

Justifica-se *O Planeta dos Homens* ter dois episódios no *corpus* por conta da entrada da primeira produtora mulher nesse programa de humor ter ocorrido em 1981, aspecto que se difere dos demais programas selecionados.

Contudo, consideramos esse número de programas como uma limitação da pesquisa, pois a análise considera duas características da televisão: fragmento e repetição. Observamos que as fragmentações são percebidas nos programas em sua própria linguagem. No entanto, o elemento da repetição não pode ser percebido em nossa análise, visto que é na sucessão de episódios que é possível, dentro da narrativa, percebê-lo como um programa padronizado. Todavia, consideramos que essa carência não é crucial para efeitos de produzir as interpretações sobre os quadros na temática que os colocamos em perspectiva. Não é o foco

principal dessa pesquisa analisar tão somente a linguagem televisiva aplicada nesses programas.

Ao assistir os programas, escolhemos para análise todos os quadros em que mulheres apareciam ou eram representadas como tema da piada ou da narrativa cômica. Assim, ocorreu em cada programa alguns problemas devido a existência de quadros, mesmo dentro deles, demasiadamente curtos (cerca de dez segundos), em que foi realizado apenas uma piada e outros relativamente longos em relação aos outros (com cerca de cinco minutos) em que são feitas várias piadas e que apenas algumas, dentre elas, se esbarram na problemática aqui abordada. Portanto, a análise se deu de forma a identificar e decompor todos esses quadros, mas a interpretação se deu nos trechos em que as mulheres de alguma maneira foram representadas, descartando todos outros trechos em que não havia representação feminina. Claro que o universo dos quadros pode servir para problematizar a prevalência dos quadros em que as mulheres são representadas, como na análise que veremos a seguir por episódio. Assim, o primeiro passo foi descrever cada episódio, visualizando o programa por inteiro, localizando os quadros em que as mulheres foram representadas em relação aos outros quadros e situar em que momento ocorre essas representações. Procedimento este apoiado pelo método da análise filmica.

3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Quando se pensa a análise de filmes como um método de procedimento projetado a programas de entretenimento da televisão, à primeira vista, poderá parecer insuficiente ou até mesmo incongruente, já que a ampla teoria sobre a análise filmica versa em sua grande maioria sobre as obras de cinema, seja ela ficcional ou documentária. Também são de amplo conhecimento inúmeras especificidades diversas entre uma obra cinematográfica e outra televisiva. Uma delas, por exemplo, é o ambiente completamente diverso onde é projetado a imagem e som em cada plataforma³¹. No entanto, o que está inscrita na própria discussão sobre a análise do filme é uma reflexão sobre a principal característica da própria metodologia, em que pese sua capacidade ampla de se pensar a obra analisada através do que ela mesmo oferece como possibilidades de interpretação, em um universo de mensagens e endereçamentos, sob perspectivas e operações diversas. Vale dizer que a análise do filme

³¹ Apesar da indústria de aparelhos televisivos investirem progressivamente na qualidade de áudio e imagem (4K) na exibição, propagandeando como cada vez mais próximo do cinema, alguns teóricos da imagem não consideram ser o mesmo fenômeno, pois levam em conta, entre outros motivos, a importância ambiental e plástica da projeção cinematográfica.

instaura uma metodologia quase sempre híbrida, o que faz Manuela Penafria (2009, p.7), ao se referir as variadas maneiras de análises filmicas, identificar que é mais salutar não escolher apenas um tipo de análise.

Temos de um lado um tipo variado de narrativas de entretenimento na televisão, que ora se distancia diagonalmente das escolas cinematográficas ditas consagradas, criando outras estéticas próprias da lógica televisiva, ora se aproximando das narrativas dos filmes tradicionais. No entanto, no cinema, não raro também são encontradas narrativas que se distanciam das premissas universalmente conhecidas e formam um rico espaço de experimentações³², algumas delas se aproximando da estética do vídeo. Podemos discorrer aqui sobre as diferentes formas de produção, rodagem – os métodos *one-camera* no cinema e *multi-camera* na televisão, por exemplo – e exibição, bem como as singularidades de cada processo que parecem estar na essência das dois suportes. Mas, para fins de análise, vamos considerar que o filme aqui tratado se enquadra no que Aumont e Marie se referia como uma obra artística autônoma

susceptível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). Essa obra deve também ser encarada na história das formas, estilos e da sua evolução (AUMONT;MARIE, 2004, p. 10).

Ao nos deparar com os nossos objetos empíricos, percebemos que a análise filmica pode compreender a narrativa proposta pelos programas, não só porque é uma análise aberta, e que depende muito mais da observação do objeto empírico e suas possibilidades de interpretação do que de uma metodologia engessada. Por outro lado, como veremos adiante, essas narrativas são apresentadas em formatos autônomos – esquetes, atos duplos ou monólogos – que por sua vez mantêm uma unidade estética, humorística, através da repetição dos formatos dos quadros, característica discutida no capítulo 2, em que foi mostrado como essa narrativa foi herdada dos Teatros de Revista. A função que se espera é produzir uma metodologia que consiga primeiro extrair as representações de cada quadro individualmente, apontar, quando houver, os estereótipos produzidos sobre as mulheres nas narrativas, bem como identificar quando ocorre a estereotipagem cômica e, por fim, na reunião dessas análises, encontrar os padrões que dizem respeito à certa reprodução dos estereótipos sociais e suas possíveis rupturas. Não obstante, Penafria define a análise filmica como uma decomposição da obra audiovisual, no qual implica duas etapas: “em primeiro lugar

³² Podemos citar alguns movimentos cinematográficos de ruptura de estéticas e linguagem como a Nouvelle Vague, Dogma 95, Cinema Novo, Cinema Marginal, Neorealismo Italiano, entre outros.

decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar” (2009, p. 1). Trata-se de uma desconstrução das sequências analisadas para uma posterior reconstrução de acordo com o olhar projetado, como a autora sustenta:

consideramos que sendo a tarefa do analista/crítico analisar um filme sugerimos o seguinte: a partir de Canudo e Delluc, que a escrita sobre cinema possa depender das competências do analista e do seu olhar particular lançado sobre os filmes desde que o mesmo tenha por detrás uma actividade de suporte sólido - a análise - e que essa actividade seja o ponto de partida para a criação de conceitos que possam substituir a adjectivação. Sugerimos, também, seguindo Eisentein, que a análise seja feita por objectivos (PENAFRIA, 2009, p.5).

O ato de descrever a ação filmica observada é em última instância produzir um espelho escrito do plano, “uma decupagem reversa”, de tal forma que poderá ser repetida em seu grau mínimo de reprodução, e tem como principal função a melhor memorização dos planos, das cenas, do enquadramento e o controle dos elementos que comporão a interpretação.

Aumont e Marie (2004) admitem que não há um modo universal de análise filmica, sendo a interpretação engendrada pela razão do que se quer perceber da obra. Logo, segundo os autores, “a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível” (AUMONT;MARIE, 2004, p.17). Muitos cineastas consagrados, a exemplo do soviético Sergei Eisenstein, eram também “analista filmico” - se essa expressão poder ser substantivada. Assim a análise servia tanto para produzir uma reflexão sobre em que estética narrativa a obra se enquadrava ou se fundava uma nova; tanto para extrair da obra os discursos de certo *ethos* social, a exemplo dos estudos feministas de cinema norte-americano. Também é uma forma de aprender a filmar, pois estudando a obra audiovisual se estuda elementos práticos de sua feitura.

Acontece que para que haja uma verificação da interpretação aqui engendrada, é necessário identificar como os elementos audiovisuais se comportam na obra. Ou seja, como podemos descrever audiovisualmente em um consenso seguro sobre a linguagem tecida e construída especificamente para os programas. Referimos, portanto, aos instrumentos de análise que diz respeito a encarar a obra audiovisual como um texto (o que veremos suas implicações mais a frente), com o qual tem sua gramática própria que estrutura internamente o filme.

Aumont e Marie (2004) identificam três instrumentos, duas que se referem ao que podemos relacionar ao que Penafria (2009) entende ser parte da análise interna: os instrumentos descritivos e os instrumentos citacionais; e outro que podemos relacionar ao que Penafria (2009) entende ser parte da análise externa: os instrumentos documentacionais. A análise interna considera, para fins de análise, segundo a autora, o produto audiovisual pronto, o que é suficiente para engendrar uma interpretação *per se*, já a análise externa é uma interpretação que visa dar uma perspectiva histórica e/ou contextual a obra analisada, a obra é encarada como uma consequência de uma conjuntura. Ou seja, leva em consideração todo o entorno da obra, seja referente aos bastidores de sua produção, seja referente ao contexto social e histórico em que a obra foi concebida.

No capítulo 2 está a análise externa já realizada, com todos os elementos que consideramos que compõem os aspectos conjunturais dos programas (aspectos políticos-ideológicos, estéticos, culturais e das rotinas das produções). Para não perder o fio metodológico entendemos, em tempo, a análise externa embasada principalmente em Manuela Penafria, no que diz respeito aos conceitos gerais da nossa análise e Jacques Aumont, em parceria com Michel Marie, no que concerne aos conceitos específicos. Para Penafria (2009), cada tipo de análise (interna ou externa) considera uma metodologia distinta e que uma escolha entre as duas faz-se necessária. Encaramos, no entanto, que não é necessário realizar tal escolha. Como vimos anteriormente, o gênero da comédia guarda, quase que essencialmente, uma estrita ligação com a conjuntura que o cerca. Analisar apenas “internamente” ou apenas “externamente” seria perder parte do processo de interpretação e a extração das representações dos estereótipos, prejudicando a análise. Podemos utilizar a própria definição da análise externa para corroborar com essa ideia, pois, segundo Penafria (2009), a análise externa “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Voltando aos instrumentos de análise interna, dentro dos instrumentos de descrição, emerge uma operação que auxilia na construção da interpretação que diz respeito à decomposição da obra. Essa operação concerne na própria gramática do texto audiovisual, é a decomposição plano a plano. O que significa descrever as unidades mínimas da obra. A palavra “plano”, no campo audiovisual, pode ter vários usos. Aumont e Marie (2003) elenca dois dos quais nos parecem crucial para a nossa análise: uma serve como expressão de enquadramento da câmera (plano americano, plano médio, plano geral, entre outros) que

funciona, em geral, para fruição da narrativa³³; e o segundo diz que o plano é, nas palavras dos autores, “no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem” (AUMONT;MARIE, 2003, p. 230). As duas definições não são conflitantes e na realidade uma é a qualificadora da outra. O que temos que destacar, contudo, é que o plano só se define como tal, mas também em relação a outros planos. Isso quer dizer que o plano, como uma unidade da narração audiovisual, só pode ser compreendido na sua montagem, na sucessão de planos que é apresentada ao espectador. Além dos enquadramentos, são descritas na decomposição, os elementos que se referem ao campo e seu movimento (dos atores e da câmera), a montagem, ao som e sua relação com a imagem, ao cenário, como os autores a seguir nos exemplifica:

1. Duração dos planos: número de fotograma.
2. Grandeza dos planos: incidência angular (horizontal e vertical); profundidade de campo; apresentação das personagens e objetos em profundidade; tipo de objetiva utilizada.
3. Montagem: Tipos de gravadores usados;pontuações; fusões, cortinas, etc.
4. Movimentos: vocações dos atores no campo, entradas e saídas de campo; movimentos de câmera.
5. Banda sonora: Diálogo, indicações quanto a música; bruitage; escala sonora; natureza da captação de som.
6. Relações som-imagem: posição da fonte sonora em relação à imagem (in/off), sincronismo ou dessincronismo entre imagem e som. (AUMONT;MARIE, 2004, p. 49)

Considerando isso, nos ocorreu um primeiro problema no que toca a especificidade dos programas de humor em que analisamos. O conjunto de planos, a planificação, que guarda alguma relação na ação narrativa, é definido por “sequências”, que segundo Aumont e Marie “é uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa” (2003, p. 54). A sequência faz parte de outra operação do instrumento descritivo que apoia a análise interna que é a segmentação, um passo a frente da descrição plano-a-plano. Como veremos adiante, os quatro programas se estruturam por blocos que por sua vez são compostos por um conjunto de planos que não guarda uma continuidade narrativa (pois os programas têm formato de quadros autônomos, que são uma variedade de esquetes, atos duplos e monólogos, intercalados com músicas, danças ou animações). Pensar a decomposição de uma análise dessa natureza, levando em consideração o que se entende por sequência como uma série de planos, leva a duas possibilidades: ou a sequência inexistente em uma obra audiovisual dessa

³³ Gilles Deleuze (1997, p. 169) destaca, em seu livro *Imagem-Movimento*, a importância do enquadramento e do movimento de câmera para compor a “cena burlesca” no cinema, em que é evidenciado sobreposições de objetos/ações que na regra social são extremamente distantes. Segundo o autor, “o importante, do processo burlesco, consiste no seguinte: a ação é filmada pelo ângulo de sua menor diferença em relação a uma outra ação (atirar com fuzil — marcar um ponto) mas desvenda assim a imensidão da distância entre duas situações (jogo de bilhar-guerra)

natureza, ou consideremos que as sequências (como planos que denotam uma ação contínua) são, em sua grande maioria, delimitadas pela interrupção, um sinal de pontuação reconhecível, como sugere os autores, que ocorre, no nosso caso, pelo fim da ação cômica, na figura dos quadros. A sequência iniciaria, por exemplo, no primeiro plano de um esquete e se encerraria no último plano dessa. Com isso temos tanto sequências durando mais que cinco minutos e outros tantos com duração de vinte segundos. Para nossa análise, que pretende extrair das narrativas as representações cômicas dos estereótipos de mulheres, a duração por si só de uma sequência não é fundamental.

No entanto, pensamos, para fins de análise, recompor os conjuntos de planos escolhidos em quatro grupos que concerne às categorias definidas, obedecendo a certo nível de protagonismo de mulheres nos quadros dos programas como vimos anteriormente. Então, podemos considerar que essas categorias, que guarda um nível de similaridades nos planos em que estão englobados por elas, podem se comportar como sequências numa reconstrução analítica da obra? A questão não é fácil de ser respondida. Primeiro porque Penafria adverte que a reconstrução não é construir outro filme, de modo que, no nosso caso, o programa “é o ponto de partida para sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução” (PENAFRIA, 2009, p. 2). Essa organização serve para perceber como os elementos que queremos analisar se comportam nas obras televisivas. Denominar que são sequências, no sentido de planos em série, para essa “nova” montagem esvazia os planos, e a sequência, de sua origem, e colocamos um conjunto de planos em relação a outros muito distantes tanto cronologicamente, quanto contextualmente. Portanto, a solução metodológica foi desconsiderar a noção de sequência e tomar emprestado de Christian Metz os conceitos de sintagmas narrativos alternados e de “cenas”. Para isso, é preciso entender as categorias da “grande sintagmática”, quando consideramos o filme como um texto, para fins de análise. Em um primeiro panorama, Aumont e Marie resume bem o termo:

A "sintagmática" é o estudo dos sintagmas, ou seja, da sequência das unidades presentes na cadeia (verbal, para a língua, e audiovisual, para o filme). A "grande sintagmática da banda imagem" é o nome de um quadro feito por Metz (1964) que propõe um agrupamento, classificado logicamente, de um certo número de "segmentos autônomos" da cadeia fílmica. Estes podem ser submetidos a oito categorias principais. O primeiro critério opõe **os planos únicos (planos autônomos, 1)** aos sintagmas compostos de vários planos. Estes podem ser cronológicos ou não cronológicos. Os sintagmas não cronológicos podem ser paralelos (2) ou em feixe (3), aqueles que são cronológicos podem ser descritivos (4) ou narrativos. **Os sintagmas narrativos não alternados (5)** ou lineares; **neste último caso, eles se dividem em cenas (6)**, quando não têm elipse e estão em sequência, e este último tipo, de longe, é o mais frequente. Enfim, as sequências podem ser ordinárias (7) ou por episódios(8). (grifo nosso) (AUMONT;MARIE, 2003, p. 147, grifo nosso.)

A cena, como descrito acima, faz parte de um sintagma cronológico não alternado, ou seja, de uma sucessão de planos que guarda uma linearidade diegética. A cena, portanto, pode ser melhor definida como, em relação a faixa-imagem, “aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse, nem salto de um plano ao plano seguinte” (AUMONT; MARIE, 2003 p. 45) Com isso, é possível ter duas ou mais cenas sem que haja cortes ou mudança de plano (como em várias ações filmadas em plano-sequência). Já os sintagmas alternados são os planos que em sucessão são apresentados sem que haja entre eles uma lógica narrativa reconhecível. Ora, ocorrem esses dois fenômenos nos programas analisados, mesmo admitindo ser difícil definir as fronteiras entre “cena” e “sequência” e “sintagmas alternados”. Todos são, em algum nível, conjuntos de planos que guardam algum tipo de ligação narrativa, a diferença é que na cena essa ligação é muito específica e concerne em poucos elementos da narração, mais sensível a menor interrupção ou pontuação narrativa; no sintagma alternado um plano só é ligado a outro por sua cronologia; e na sequência, se admite elipses, conjuntos maiores de planos e - por quê não? - de cenas. A nossa análise, no entanto, não pretende ser uma verificação da grande sintagmática de Metz, mas julgamos que utilizar essas categorias facilita o processo de apreensão dos programas. Mas há ainda outra categoria na grande sintagmática de Christian Metz, explicitada por Aumont e Marie (2004), que explica outros planos observados nos programas: são os planos autônomos, planos únicos que não tem relação com nenhum outro plano. É o que ocorre com planos de transição de um quadro para outro ou quadros e vinhetas que antecedem os intervalos comerciais.

O fato que justifica nosso esforço para compreender em que tipo de categoria sintagmática se apresenta os conjuntos de planos dos programas analisados é a forma com qual se possibilita a interpretação, fundamentada pela especificidade das narrativas cômicas apresentadas. Por isso, podemos analisar isoladamente os quadros em sintagmas alternados ou cenas, sem que seja necessária a associação entre eles, visto que a única ligação é a estética do humor.

O segundo instrumento de decomposição, concerne nos instrumentos citacionais, que é uma forma de citar no texto a imagem em movimento do programa analisado, ainda dentro da análise interna. Penafria atenta para a operação em que consiste em retirar fotogramas do filme e que “para tal é necessário que esses fotogramas não sejam apenas utilizados para embelezar o texto, há que transformá-los num instrumento de trabalho” (PENAFRIA, 2009, p. 7). Isso significa para nós, que ao citar o plano com fotogramas, com pausas na imagem, no texto da interpretação, é necessário marcar o melhor instante, que diz respeito fielmente ao ato

cômico, visto que Aumont e Marie (2004, p. 77) indicam que uma das melhores maneiras de se utilizar o fotograma na análise consiste em escolher o mais eloquente, o mais típico, pela sua legibilidade, como o instante pregnante em Aumont (1993).

3.2 QUADROS CÔMICOS

A seguir, vamos realizar o primeiro passo dessa análise, que é descrever um panorama geral dos episódios. Nesse, vamos explorar a dinâmica interna de cada um desses episódios em seus quadros, tentando sempre relacioná-los entre si. Isso significa identificar, primeiro, as funções dos quadros (quadros de transição, quadros atrativos, quadros longos, quadros curtos e vinhetas) e, segundo, como as mulheres e a representação feminina se localiza no universo interno nesses quadros (ausência ou presença, coadjuvante ou protagonista). Assim, para cada episódio, há uma descrição gráfica, em que se pode ter uma visão geral de todos os quadros numa linha do tempo.

Essas estruturas narrativas que chamamos aqui de “quadros cômicos” correspondem aos sintagmas alternados e as cenas, ambos descritos anteriormente. Mas ainda é preciso definir as formas como os quadros se apresentam. Considerando, evidentemente, a própria dinâmica de cada programa. Com a advertência de que essas definições não são as categorias de análise, mas auxiliam perceber os elementos de visibilidade das mulheres, viabilizando a construção das categorias que organizam a análise, do qual vamos discutir mais a frente.

Nos programas analisados, os “quadros cômicos” se apresentam da seguinte maneira:

(1) “Quadros Longos”: são os quadros em que são percebidos mais de um momento cômico. Geralmente são esquetes que apresentam tipos e é comumente interpretado pelos protagonistas. Permite, assim, várias ações, incidindo em várias piadas, *gags*, e uma construção mais elaborada dos personagens.

(2) “Quadros Curtos”: são os quadros em que se percebe apenas um momento cômico. Geralmente realizada em ato duplo, o quadro termina quando a piada é realizada, ou seja, a piada marca um ponto de interrupção no programa. Fica evidente que a construção das personagens nesse caso é superficial.

(3) “Quadros Atrativos”: são quadros longos “quentes”, ou seja, que apresentam tipos cômicos fixos, que seriam repetidos em outros episódios, reconhecíveis também pelos usos de

bordões. Consideramos, para tanto, que a instância produtiva imaginava que os tipos tinham uma potência de maior identificação, constituindo uma atração de destaque nos programas.

(4) “Quadros de Transição”: são quadros curtos, que servem de alívio ou respiro entre quadros longos ou entre um quadro longo e uma vinheta de intervalo ou encerramento. Os quadros de transição podem aparecer tanto em blocos de quadros curtos ligados por um tema (como o trânsito em *Satiricom* e a palavra “bomba” em *Planeta dos Homens*) ou em um quadro curto solitário.

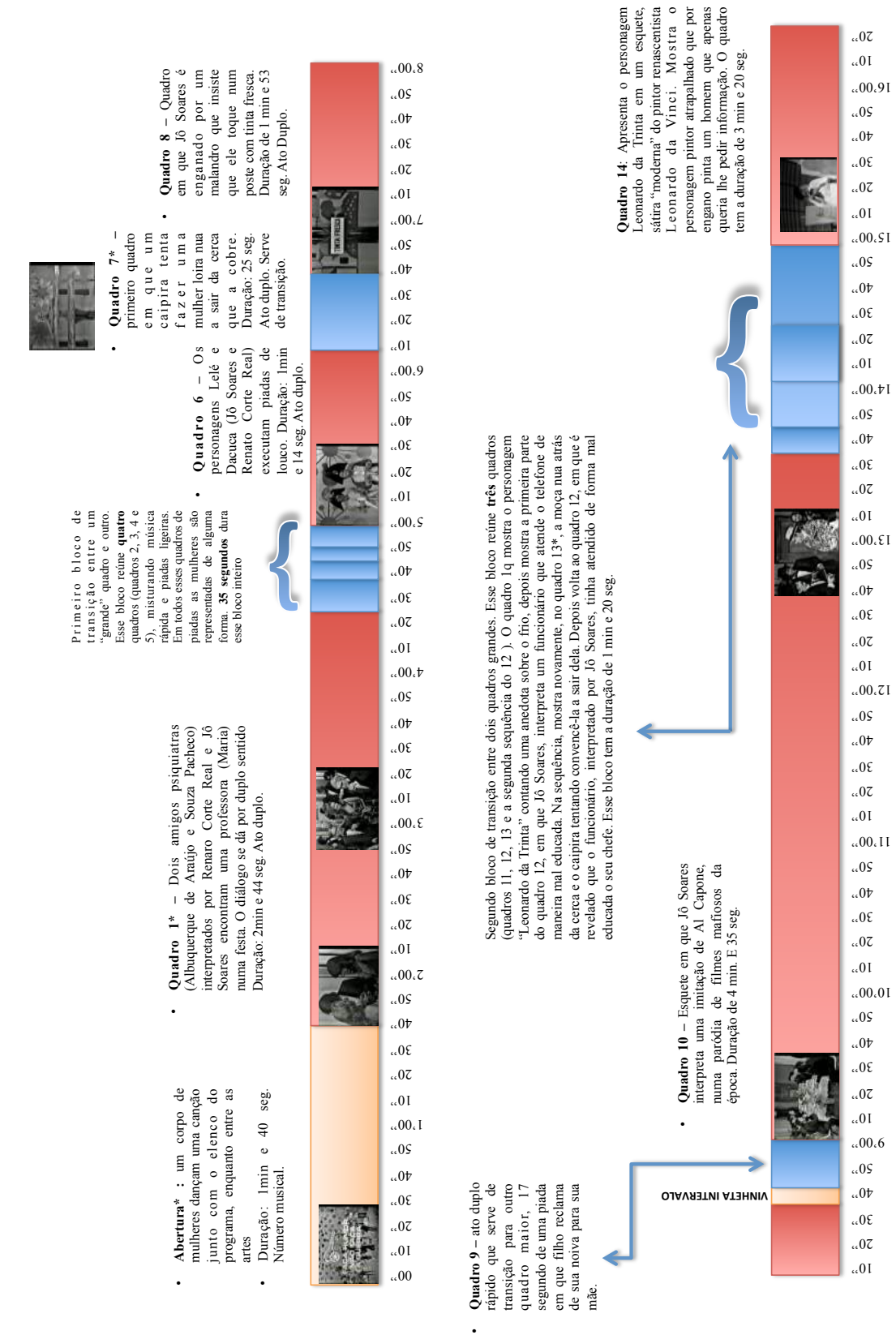
(5) “Vinhetas”: são os videoclipes montados para indicar a abertura do programa e seus intervalos. Guarda uma função estética de dar uma identidade mais ou menos estável à miscelânea de piadas apresentadas, reduzindo em signos o que, de alguma forma, é compartilhado pela maioria dos quadros de cada programa. Concentram-se nesses signos no caso de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, uma festa carnavalesca e *hippie*; no caso de *Satiricom*, no futurismo dos aparelhos televisivos; no caso de *Chico City*, na própria cidade que dá nome ao programa e no caso de *O Planeta dos Homens*, nos símios que fazem “coisas de humano”, além da bela dançarina Wilma Dias.

(6) “Quadros Musicais”: em alguns momentos, aparecem quadros com performance musicada ou dançante no meio do episódio. Pode ser curto, durando menos de 10 segundo, ou mais longo, durando poucos minutos. Cumpre também uma função de transição entre quadros longos, mas em alguns casos também cumpre a função de transição entre quadros curtos, como no caso da composição de blocos de transição no programa *Faça Humor, Não Faça Guerra*, do qual é o primeiro programa a ser descrito seu episódio a partir de agora.

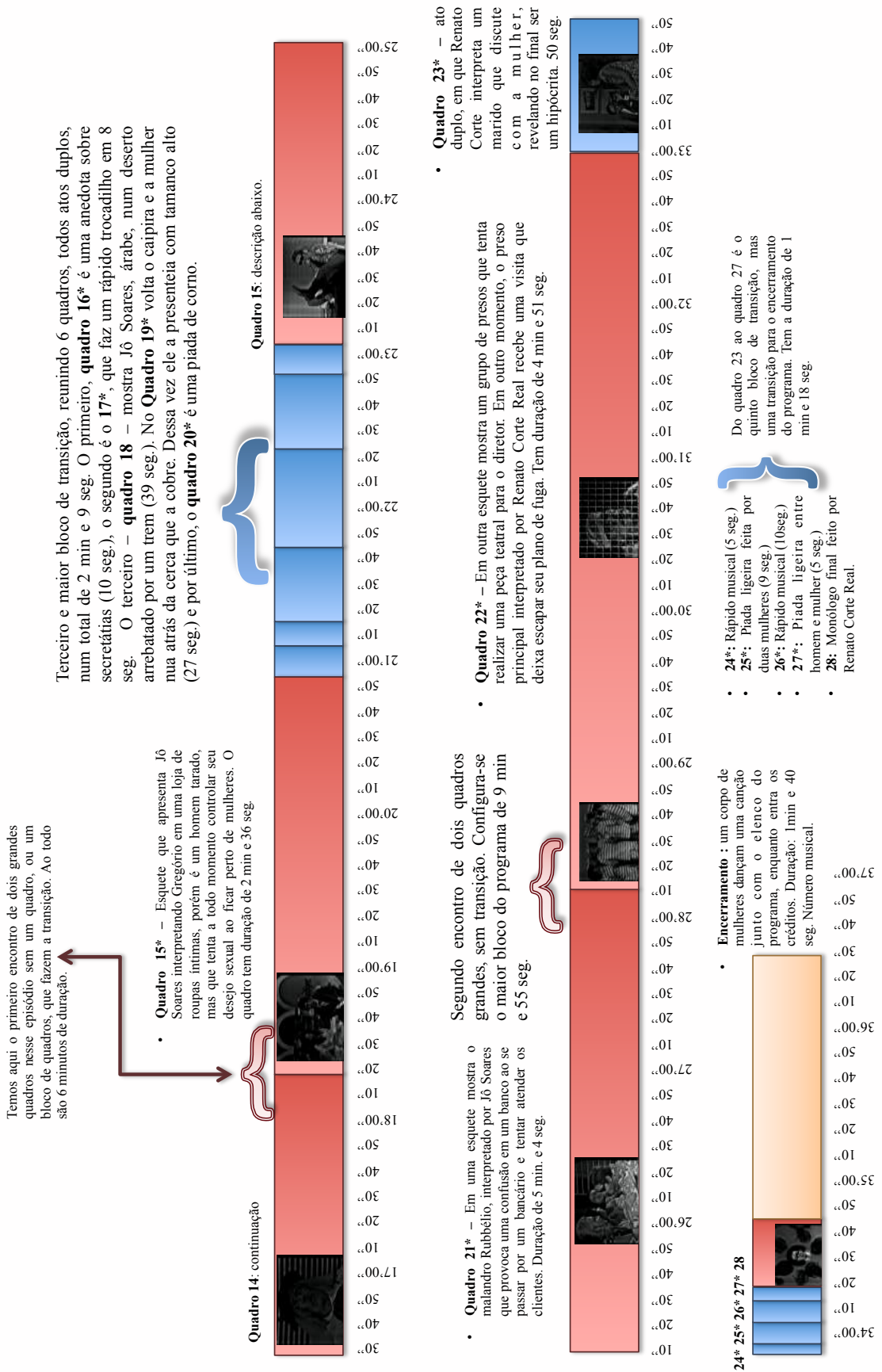
3.2.1 *Faça Humor, Não Faça Guerra*

O programa *Faça humor, não faça guerra* do qual dispomos para análise é o episódio de estreia, que foi exibido no dia 31 de julho de 1970. O programa era sempre veiculado nas sextas-feiras às 20h30. O episódio tem 35 minutos (retirando os intervalos comerciais) de quadros em preto e branco. Percebe-se exatamente um caráter “livre” em agrupar quadros que possuem durações variadas e nenhuma correlação narrativa entre eles. O programa ainda mistura números musicais, em que garotas dançam junto com o elenco do programa, principalmente nas vinhetas de abertura, transição de um quadro para outro e de intervalo.

Assim podemos perceber quadros longos, em que personagens são aprofundados em vários momentos cômicos, e curtos, com piadas ligeiras que serviam como transição desses quadros maiores, como pode ser visualizado no quadro geral de análise abaixo contendo a linha do tempo do programa. Consideraremos três tipos de quadros: o vermelho, mais longo, em que há mais de um momento cômico (quadros longos ou de atração); o azul, curto, em que se faz apenas uma piada ou um musical rápido (quadros curtos ou de transição) e um amarelo que diz respeito a abertura, encerramento e vinheta de intervalo. Para cada quadro há uma breve descrição e o tempo, bem como algumas percepções de blocos de quadros.



Quadro 1 – Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são os que têm mulheres sendo representadas.



Quadro 1.1 – Segunda parte da visão em linha do tempo de todo episódio de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são os que têm mulheres sendo representadas.

Contabilizamos ao todo 28 quadros. Primeiro, vamos nos concentrar nos quadros em vermelhos, que identificamos como quadro longos, que está acima pela cor vermelha. Dos 28 quadros do episódio, nove (1, 6, 8, 10, 14, 15, 21, 22 e 28) são os que apresentam mais de um momento cômico, geralmente explorando um personagem-tipo. Mesmo sendo a minoria dos quadros apresentados, configura o maior tempo, cerca de 27 minutos do total de 36 minutos do episódio (sem o intervalo). Esses quadros mais longos são protagonizados sempre por comediante homens, se levarmos em consideração que o protagonismo na comédia se dá pela construção da trama cômica centrada naquele personagem que profere o gatilho patético. Nesse episódio fica bem claro o protagonismo de dois comediantes em especial: Jô Soares e Renato Corte Real.

São nesses quadros mais “elaborados” que tais humoristas têm maior visibilidade, mostrado na versatilidade com que eles apresentam os personagens. Começando pelo quadro 1, em que Renato Corte Real e Jô Soares fazem os personagens Albuquerque de Araújo e Souza Pacheco. Dois psiquiatras que se encontram numa festa ao pegar ao mesmo tempo um copo de bebida. A lógica da piada está na burla exatamente concentrada na bebida que eles levam consigo, visto que, ao beber, o diálogo dos personagens é sempre interrompido em um ponto que se permite entender algo que em sua premissa é ofensivo ou imoral, mas ao voltar da interrupção, os personagens completam, aliviando o mal entendido, com algo que é conciliador. Esse tipo de lógica de cena cômica foi muito repetido na televisão, como nos anos 2000 em que Paulo Silvino interpretava um personagem que ficou muito conhecido pelo seu bordão “não espera eu molhar o bico...”. O site da memória da TV Globo informa que os personagens apareciam como atração do programa, sugerindo, então, se tratar de um quadro fixo, até mesmo considerando a possibilidade de repetir essa lógica em outros episódios com diversas situações. No quadro desse episódio de *Faça humor, Não faça guerra*, as piadas são ancoradas na presença de uma personagem feminina identificada como a professora Maria Luiza. Veremos a seguir que esse padrão, em que as mulheres são usadas como “apoio” para as piadas de protagonistas homens, é comum nesse episódio.

No quadro 6, mais uma vez Jô Soares e Renato Corte Leal fazem dupla, interpretando dois loucos infantilizados que já está inscrito em seus nomes um trocadilho: Lelé e Dacuca. Eles fazem pequenos atos-duplos em sequência com piadas simples de duplo-sentido. O quadro 8 é um esquete de um malandro que engana o personagem interpretado por Jô Soares ao convencê-lo tocar em um poste em que está fixado um aviso de “tinta fresca”. Ao sujar a mão com tinta, o homem oferece para a venda um limpador, o que irrita o personagem de Jô Soares, que mesmo assim compra. Ao sair, o homem passa uma demão no poste, renovando a

tinta. O quadro 10 é um longo esquete em que Jô Soares interpreta o mafioso viril e atrapalhado “Al Capona”, uma paródia dos filmes de mafiosos da época. No 14, Renato Corte Real interpreta o pintor italiano atrapalhado, mas convencido ser o mais talentoso do mundo, Leonardo da Trinta. No quadro 15, Jô Soares apresenta um tarado comedido que, ao perceber que não consegue lidar com belas garotas, entra sempre em desespero. Mais uma vez, as atrizes são acionadas como apoio ao personagem. No quadro 21, o personagem Rubbêlio, malandro, é apresentado por Jô Soares, enganando clientes em um banco. O longo quadro 22, em que Renato Corte Real protagoniza interpretando um líder presidiário, é dividido em duas sequências. A primeira mostra ele tentando organizar uma peça de teatro para apresentar para o diretor do presídio. A segunda é ele falando com sua mulher em um parlatório, vigiado por um guarda. Nessa segunda sequência, mesmo não sendo protagonista da cena, a mulher consegue, visto a trama apresentada, empreender alguns gatilhos cômicos. No final há um monólogo estrelado por Renato Corte Real.

Olhando de maneira geral, podemos elencar quadros que correspondem a “momentos quentes” do episódio, pensados como os mais importantes, ou os mais interessantes do ponto de vista da instância produtiva com a finalidade de manter a audiência. Depois da abertura, no quadro 1, prontamente se mostram as duas atrações principais do programa (Jô Soares e Renato Corte Real), sugerindo a intenção de cativar o espectador desde o início. O segundo é a paródia apresentada logo após o intervalo³⁴, no quadro 10, pela complexidade do esquete, aprofundando os personagens de mafiosos. O quadro 21 é o momento alto do programa, pois ao que parece, há um investimento maior por parte da produção do programa pelo tipo-malandro Rubbêlio neste quadro, com alguns bordões que se repetem (“dá licença” e “assim não dá...”) no esquete, indicando que ele poderia realizar mais quadros em episódios posteriores em novas situações. O quadro 22, em que Renato Corte Real protagoniza aproveitando o ponto alto do quadro anterior, mantém o ritmo de vários momentos cômicos num mesmo esquete. Percebe-se aí a divisão do protagonismo nesses quadros longos entre Jô Soares e Renato Corte Real, de forma alternada, quando os dois não dividem o mesmo quadro.

De outro modo, podemos perceber vários quadros que são realizados apenas com uma piada, identificados em azul. Esses quadros são organizados, na maioria das vezes, como um momento de transição entre quadros mais longos de maneira a aliviar o espectador com piadas simples e diversificadas. Alguns quadros desses são apresentados em blocos. Esses, por sua

³⁴ A cópia que possuímos permite identificar apenas um intervalo. Acreditamos que há pelo menos dois intervalos a mais, porém não é possível identificá-los aonde ocorreram.

vez, quase sempre ambientados numa festa. O primeiro bloco serve de passagem entre o quadro longo estrelado por Jô Soares e Renato Corte Real, o da dupla de psiquiatras e o quadro da dupla de loucos, respectivamente. Parece proposital a disposição desses quadros longos em relação aos personagens: dois psiquiatras e dois loucos. Entre eles há piadas rápidas sobre traição feminina, breves musicais e trocadilhos, todos em atos duplos. O segundo bloco de transição está entre o quadro 10 e o quadro 14, novamente entre dois tipos do humorístico: o mafioso e o Leonardo Datrinta. O terceiro repete a função do segundo, mas agora entre o tarado Gregório e o malandro Rubbêlio.

Ainda há quadros que são apresentados de maneira solitária desse tipo, mas ainda como transição. Entre o quadro dos tipos Lelé e Dacuca e o da “tinta fresca” há um quadro, que se repete mais duas vezes, que mostra um caipira tentando convencer uma mulher nua a sair da cerca que a cobre, e entre a volta do intervalo e o quadro do mafioso há um ato duplo de um filho que conversa com a sua mãe sobre a noiva dele. Ao todo, sete (7) minutos para 19 quadros desse tipo, variando entre quadros que duram de cinco (5) segundos a no máximo quarenta e nove (49) segundos. Desses, apenas dois (2) são protagonizados por Jô Soares e três (3) por Renato Corte Real.

É nesse tipo de quadro que as mulheres são mais acionadas e em quatro desses são elas que protagonizam a piada, os únicos em que isso ocorre:

- quadro 2, em que uma dançarina, em um breve monólogo, profere um chiste sobre os homens;
- o quadro 5, em que uma noiva sugere a um rapaz ter um relacionamento extraconjugal;
- o quadro 14, em que uma secretária reclama do seu chefe por preferir outras secretárias;
- o quadro 23, em que duas mulheres conversam sobre a empregada de uma delas.

Outra questão que podemos perceber ao colocar em perspectiva o episódio por inteiro e as relações de gênero inscritos entre os quadros é a temática abordada pelas piadas. Ambientada pela estética *hippie*, evidenciada no nome do programa - que realiza uma releitura do lema “faça amor, não faça guerra”, a primeira temática está em relação aos tipos apresentados e nos seus caracteres de personalidade excêntrica de alguns. A infantilidade exagerada de Lelé e Dacuca, o egocentrismo de Leonardo da Trinta, a anormal depravação de Gregório, a forma excêntrica de virilidade expressada por Al Capona, a forma completamente

despreocupada em que Rubbélío executa seus improvisados golpes, e o descuido com que os psiquiatras Albuquerque de Araújo e Souza Pacheco formulam suas frases. Esses tipos possuem comportamentos que não tem uma relação direta com a conduta de costume de nenhum grupo específico, as mulheres que participam desses quadros como coadjuvantes não apresentam uma personalidade tão excêntrica quanto a dos protagonistas, apesar de que em alguns casos são apresentadas personagens femininas que possuem comportamento de anormal concupiscência, como no quadro em que Rubbélío facilmente flerta com uma cliente do banco.

Mas os temas abordados tanto pelos tipos como pelos quadros independentes tocam quase sempre na vida privada e nos costumes em geral, em especial a fidelidade conjugal, os relacionamentos entre casais e o cotidiano. Quando o tema é sobre a vida pública, é sempre relacionando as atividades laborais de trabalho e algumas situações especiais como a prisão, a paródia de filmes de mafiosos italianos e uma piada sobre árabes, nenhum tema político institucional foi abordado.

O que podemos perceber é que nos quadros em que mulheres são acionadas em cena, o tema que cerca sua participação de forma cômica, em sua maioria, é em relação a sua sexualidade, infidelidade conjugal e relação com o marido. O figurino, o penteado, bem como as músicas em que as garotas dançam no episódio, estão alinhadas a época de exibição do programa, que correspondia ao final da década de 1960. As roupas curtas são preteridas para a maioria delas. No único quadro em que é atuado só por mulheres, em 9 segundos, o tema é sobre trabalhos domésticos, mas como pano de fundo para uma piada sexual. Nos outros três quadros em que se tem o protagonismo feminino, ou a piada é sobre homens em geral (quadro 2 – “ a única coisa que fica nua e não atrai o homem é a verdade”), ou sobre a infidelidade feminina (quadro 4), ou sobre relações de assédio sexual na piada da secretária no quadro 4. Percebemos assim, que o espaço destinado a mulher nesse episódio é sempre em relação a um homem, sem protagonismo nos quadros mais importantes, destinada a preencher os blocos de transição com piadas sexuais ou sobre infidelidade.

3.2.2 *Satiricom*

Satiricom estreou em 2 de Abril de 1973. Apesar de substituir o anterior *Faça Humor, Não Faça Guerra*, o programa não era exibido às sextas, mas nas segundas, às 21h. Percebido como herdeiro direto do anterior, o programa teve duas fases, uma que durou até final de 1974 e outra que foi exibida em 1975. Diferente do programa anterior, *Satiricom* apresentava uma linguagem ainda mais televisiva, quase publicitária. O episódio aqui analisado foi exibido em

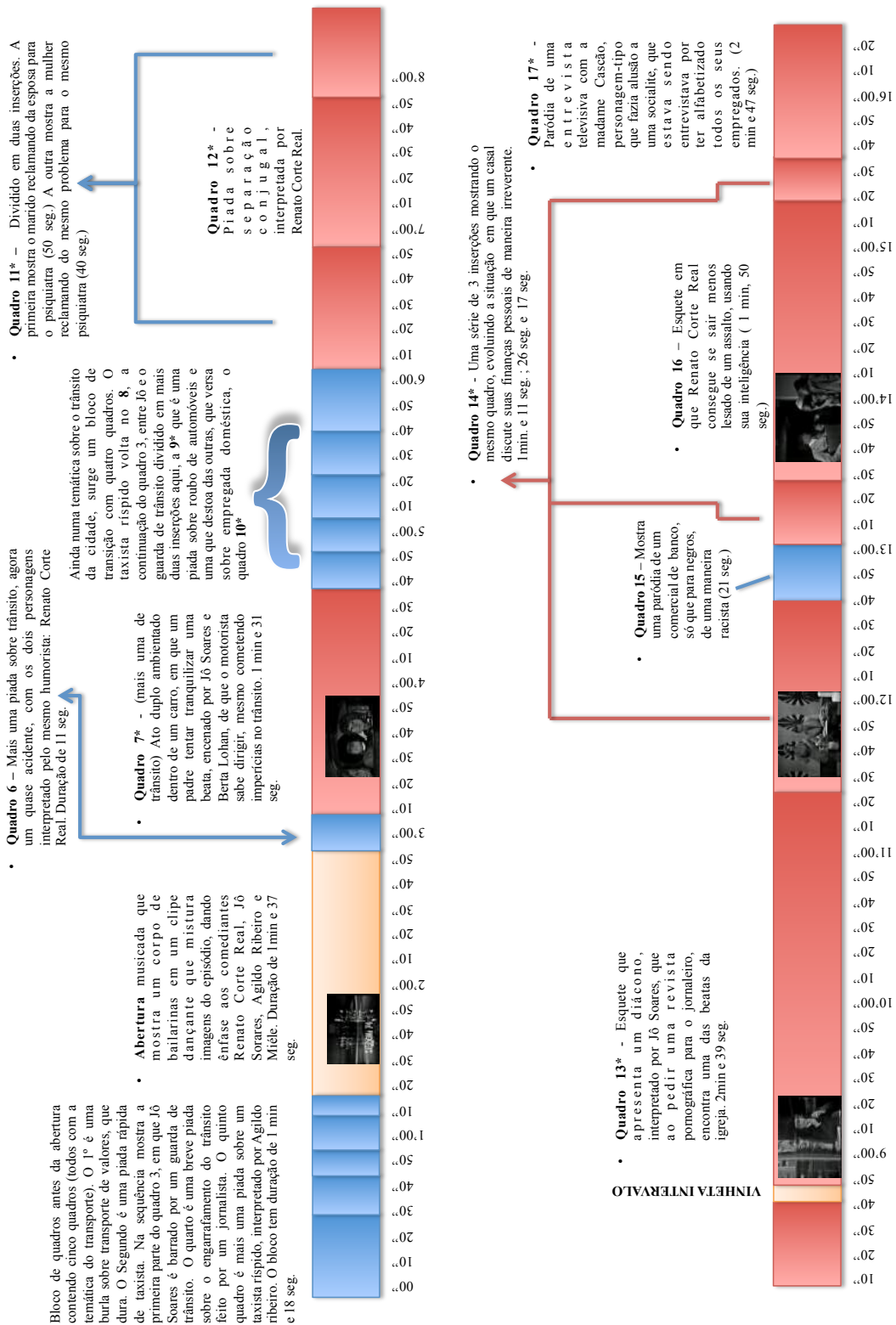
1974. Tinha a redação de Max Nunes e Haroldo Barbosa, e foi dirigido por Augusto César Vanucci.

Apresentava-se como uma sátira dos meios de comunicação (cinema, rádio, televisão jornais, etc), bem explicitada na música de abertura do programa. O Dicionário da TV Globo expõe claramente quem eram os protagonistas do programa pela instância produtiva, o que nos indica a perceber os quadros “mais atrativos” segundo o acionamento desses humoristas:

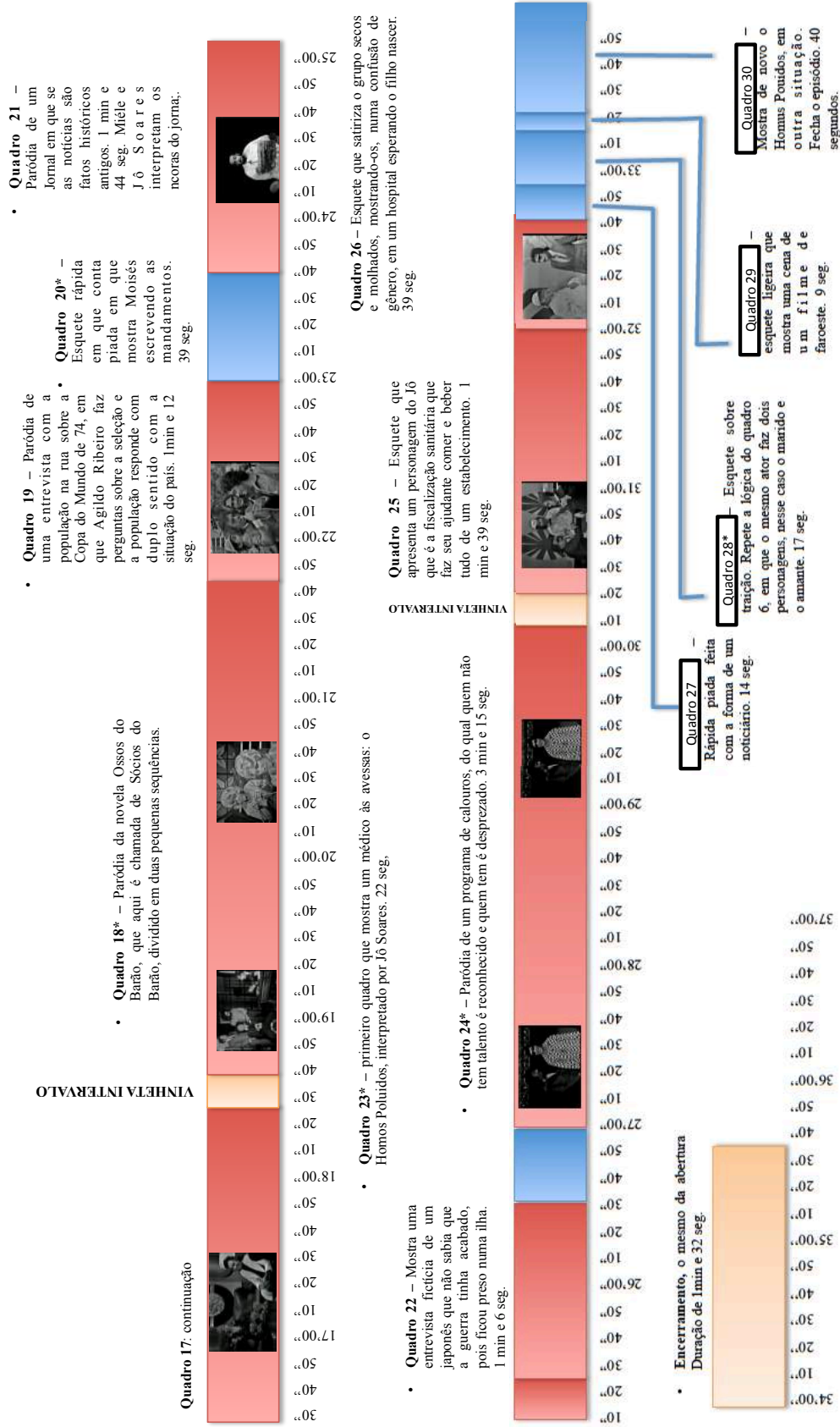
Era dividido em pequenos quadros encabeçados por Jô Soares, Renato Corte Real, Luiz Carlos Miele e Agildo Ribeiro. Embora apresentasse sátiras dos problemas vividos na época, o programa não se definia no tempo e no espaço: os cenários podiam situar o homem tanto na idade da pedra quanto na era espacial. Segundo Jô Soares, *Satiricom* era uma crítica à comunicação: brincava com as novelas, o jornalismo e o noticiário. (DICIONÁRIO, 2003, p. 649)

Mas a proposta inicial não é percebida em todos os quadros. Não são raras as piadas que tratam de outras coisas, como o cotidiano de uma cidade grande para a época ou esquetes que falavam de separação, infidelidade conjugal e os problemas das empregadas domésticas. Na primeira fase do programa eram comuns tomadas externas, realizadas nas ruas do Rio de Janeiro, como percebidos nos quadros iniciais do episódio analisado. Teve como principais comediantes mulheres Berta Loran, Alcione Mazzeo, Renata Fronzi e Sônia Mamede.

O episódio analisado tem 35 minutos de quadros (não contabilizando o tempo do intervalo comercial) exibidos em preto e branco. Na mesa lógica do programa anterior, os quadros em que há mais de um momento cômico estão discriminados em vermelho, os que têm apenas um momento cômico, ou quadros musicais, em azul e as vinhetas de abertura, encerramento e intervalo em amarelo:



Quadro 2 – Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de *Satiricom*, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são os que têm mulheres sendo representadas.



Quadro 2.1 – Segunda visão em linha do tempo de todo episódio de *Satiricom*, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são os que têm mulheres sendo representadas.

Contabilizamos ao todo 30 quadros e como podemos perceber, o episódio é introduzido por um bloco de quadros de piadas curtas, mas com uma temática que as norteiam, que é o trânsito de uma cidade grande. Agildo Ribeiro e Jô Soares já despontam como os principais protagonistas, o primeiro fazendo um típico taxista rude e o segundo como um motorista que é sempre barrado pelo guarda de trânsito ao tentar ir para uma praça. O protagonismo dos dois humoristas é confirmado pela abertura dançante, aonde é destacado ainda Luiz Carlos Miéle e Renato Corte Real. Segue mais um quadro com uma piada rápida de trânsito que serve de passagem para o quadro 7, que expõe a primeira esquete longa do episódio: Jô Soares interpreta o Frei Felipe, e Berta Loran, a personagem Dona Lúcia. Mais uma vez um trânsito serve como tema, pois a piada se dá na confiança do frei na habilidade de seu *chofer* que na, verdade, se mostra um barbeiro.

Ao todo, são 14 quadros longos com mais de um momento cômico, preenchendo 25 minutos dos 35 totais do episódio. O quadro 7, mencionado acima, é protagonizado por Jô Soares; o quadro 11 é dividido em duas partes, protagonizado por Berta Loran e Agildo Ribeiro, interpretando um casal que vai a um psiquiatra; no quadro 12, Renato Corte Real, interpreta um marido que manda a esposa embora de casa depois de arrumar a sua mala; no quadro 13, logo depois do intervalo, Jô Soares interpreta um comendador que é flagrado por uma beata comprando uma revista adulta numa banca de revista. O quadro 15 é um esquete que mostra Renato Corte Real se safando de um assalto; Agildo Ribeiro interpreta um repórter de rua que faz perguntas sobre a seleção e recebe respostas da população que remetem a economia no quadro 19. Os quadros 20 e 21, em que se parodia um telejornal, são protagonizados por Jô Soares e Miéle. No quadro 23 também se encontra uma paródia, mas agora de um programa de calouros, apresentado por Agildo Ribeiro. No quadro 24 há um esquete sobre um fiscal sanitário que vai fiscalizar uma lanchonete, interpretado por Jô Soares e no quadro 25 volta Agildo Ribeiro, numa sátira do grupo musical secos e molhados. Percebe-se o protagonismo feminino em apenas três desse tipo de quadro:

- O quadro 14, que é dividido em 3 partes durante o episódio e mostra Berta Loran e Milton Carneiro interpretando um casal que discute de forma escrachada os seus gastos mensais;
- O quadro 17 é uma sátira de uma entrevista com uma *socialite*, a Madame Cascão, interpretada por Renata Fronzi;
- A paródia de uma novela apresentada no quadro 18, em que os principais personagens são interpretados por Renato Corte Real, Sônia Mamede e Berta Loran, que fazem papéis de idosas.

Diferente de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, em *Satiricom* os quadros que apresentam apenas uma piada não são rodados todos dentro do estúdio, mas a maioria em tomadas externas nas ruas do Rio de Janeiro. São ao todo 15 quadros desse tipo que preenchem cinco (5) minutos e quarenta (40) segundos do episódio. Alguns são fragmentos de várias situações de personagens tipos, como por exemplo os três quadros (2, 5 e 8) do taxista respondão interpretado por Agildo Ribeiro e os dois quadros (22 e 29) do médico às avessas “Homus Poluidos” de Jô Soares. Renato Corte Real interpreta piadas ligeiras em dois quadros (6 e 27) que utilizam da trucagem televisiva burlesca: a lógica está no confronto entre dois sujeitos que no final se revelam ser o mesmo ator, a graça se concentra na brincadeira que se faz do plano e contra-plano *one-camera*. No primeiro (o quadro 6) é uma situação de trânsito, em que um carro quase atropela o pedestre, mas quando o plano corta para o motorista, revela-se tratar do mesmo ator que interpretava o pedestre. A lógica se repete no segundo quadro, mas em uma situação de traição: ao perceber que o marido batia à porta, o amante pula da janela. Quando a mulher abre a porta para o marido, percebe-se que se trata do mesmo ator que interpreta o amante.

Há um grande bloco de transição entre os quadros 7 e 11 em que Miéle apresenta mais dois quadros ligeiros em que faz piadas rápidas como âncora de um telejornal (quadro 26 e 4). Há ainda dois quadros isolados, um é uma representação escrachada de Moisés e os 10 mandamentos e o outro uma paródia de comercial de banco, com a especificidade de ser para negros. Lançando mão do *blackface*³⁵, a piada de alguns quadros explora os estereótipos de maneira preconceituosa. Assim como no único quadro rápido em que mulheres protagonizam a cena cômica em *Satiricom* (quadro 10), em que é apresentada uma empregada doméstica negra, interpretada por Marina Miranda, com um desempenho caricato, que leva uma basculante para o seu quarto, já que o quarto de empregada não possui janela. É preciso mencionar que nesse episódio Berta Loran demonstra uma versatilidade mais diversificada de atuação do que Luiz Carlos Miéle, um dos nomes que é mencionado como atração do programa na época. Enquanto ela é chamada a desempenhar vários papéis, o humorista só foi acionado para fazer o papel do âncora de paródias de telejornais.

Dessa maneira, podemos perceber que os temas abordados nesse episódio são a comunicação televisiva em geral, observada nas paródias dos programas de televisão, o trânsito de uma cidade grande, os costumes, a vida privada, o espaço doméstico, em brigas

³⁵ Prática teatral, popular no século XIX, em que atores brancos coloriam sua pele com algum resíduo preto para representar personagens negros de maneira muito caricata e preconceituosa.

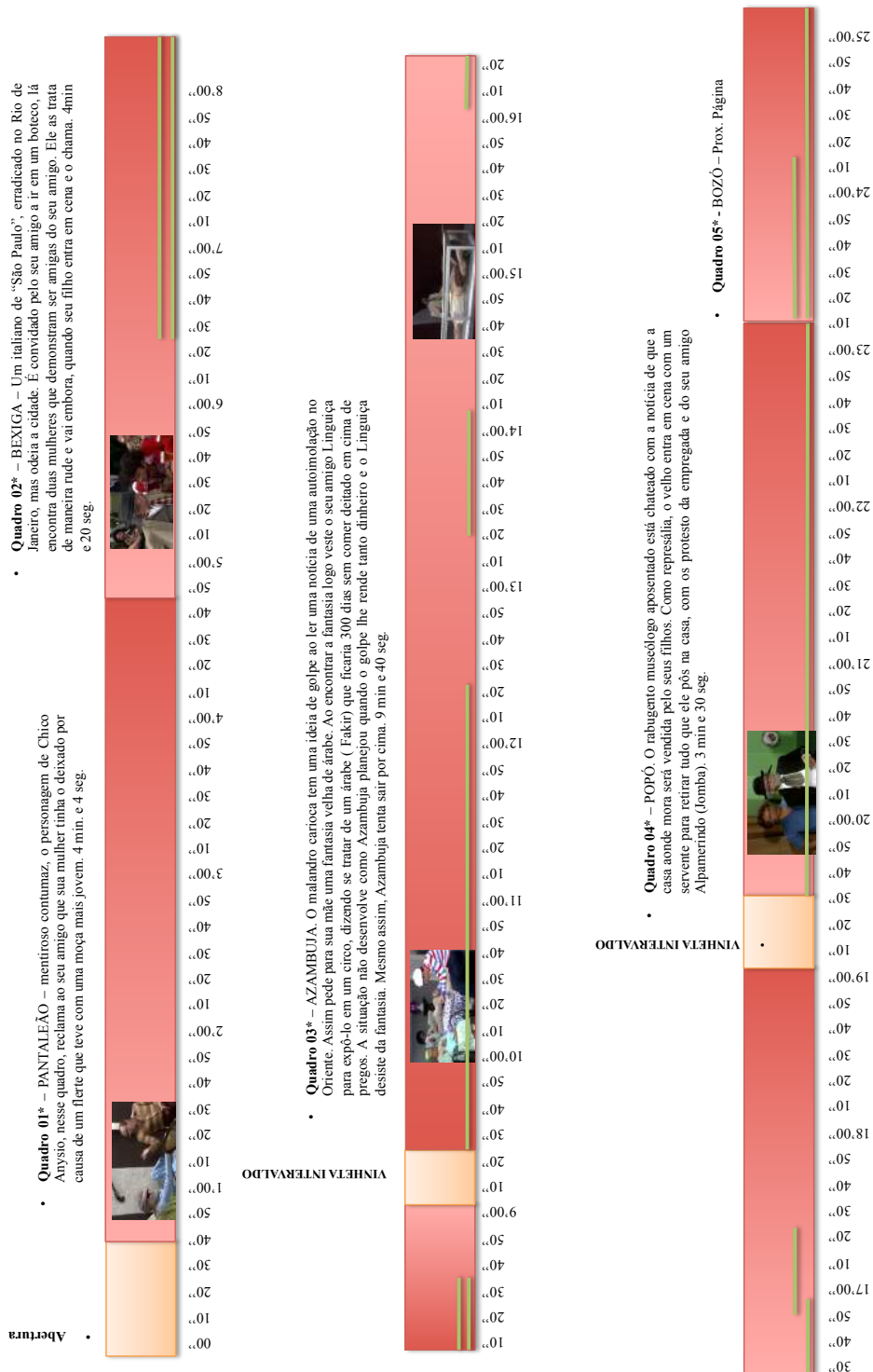
conjugais e as situações cotidianas. Diferente de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, a sexualidade foi pouco abordada em *Satiricom*, apenas em dois quadros (25 e 13), com o ponto de vista masculinizado e heteronormativo. As mulheres foram acionadas como apoio ao comediante principal na grande maioria dos quadros, sendo que em apenas quatro dos 30 quadros elas protagonizam a cena. Quando estas mulheres são acionadas em cena, tanto para apoio, quanto para empreender o gatilho patético, predominam os temas ligados a vida privada, ao espaço doméstico e ao casamento.

3.2.3 *Chico City*

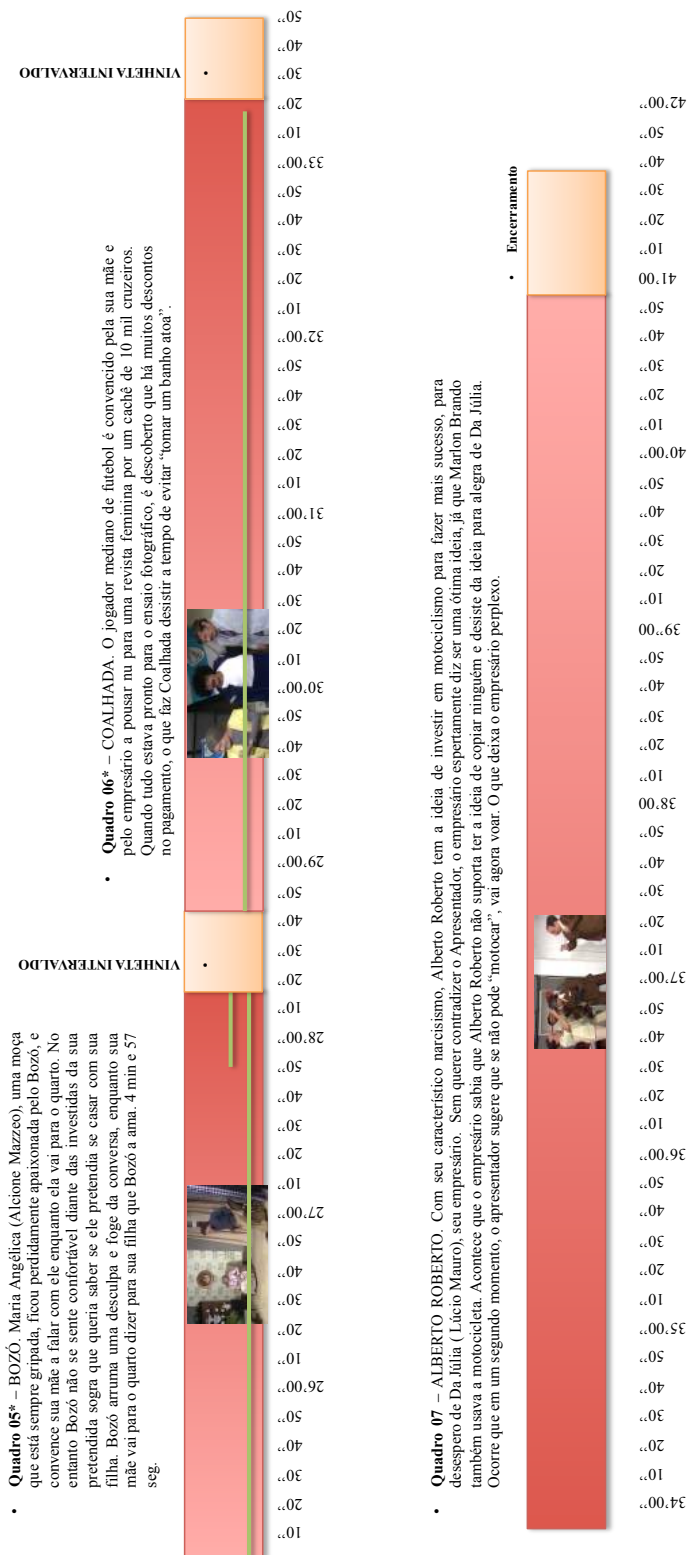
Como já dito anteriormente, o programa *Chico City* possui uma especificidade ao compararmos com os outros programas. Não há quadros de uma piada só e praticamente todos os quadros são protagonizados pelo personagem interpretado pelo humorista Chico Anysio. Como todos os quadros são longos, 41 minutos de episódio são preenchidos por 7 quadros em cinco blocos. O quadro mais longo possui 9 minutos e 40 segundos, e o mais curto 3 minutos e 30 segundos. Nos quadros em que atrizes são acionadas, especialmente para esse programa, colocamos uma linha verde para cada atriz na linha do tempo em que ela fica em evidência. Em vermelho estão os quadros, pois todos são longos, em amarelo a vinheta de abertura, intervalo e encerramento. Apesar de sabermos que o episódio em questão é o quinto da temporada de 1977, não foi possível precisar a data que esse episódio foi exibido naquele ano.

É nesse episódio que se percebe o maior prejuízo da falta do elemento da repetição em nossa análise, visto que o enredo se desenvolve em cada personagem de episódio para episódio, apesar de ser sempre frágil e circular, no sentido que sempre há um início, meio e fim (o que leva o espectador entender mesmo não assistindo os episódios anteriores). Também é em *Chico City* que podemos perceber o momento cômico com maior clareza, visto que alguns gatilhos cômicos se desenvolvem a partir da trama apresentada, permitindo o que definimos como *gags*, no capítulo 2.

O menor número de quadros nos permitiu descrever melhor cada um deles nos dois quadros da linha de tempo abaixo, de forma que se torna desnecessário realizar essa descrição no corpo do texto. Mas podemos realizar uma primeira reflexão, que diz respeito ao protagonismo hegemônico do comediante Chico Anysio. A seguir vamos traçar a personalidade dos personagens-tipo por ele apresentados no episódio e o personagem que o apoia, de forma coadjuvante.



Quadro 3 – Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de *Chico City* em 1977, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são o que têm mulheres representadas.



Quadro 3.1 – Segunda parte da visão em linha do tempo de todo episódio de *Chico City* em 1977, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são o que têm mulheres representadas.

- Quadro 1 – Pantaleão: um velho contador de histórias (quase todas inverídicas). Tem uma personalidade agressiva, respondendo de maneira grosseira a algumas perguntas, com um estereótipo de um sertanejo nordestino. Inclusive, Anysio imita a voz do

cantor nordestino de forró e baião Luís Gonzaga. O coadjuvante é o personagem Pacotinho, interpretado por Mário Tupinambá, que se comporta como um amigo próximo de Pantaleão, que lhe confessa coisas de sua vida pessoal.

- Quadro 2 – Bexiga: um “típico” ítalo-paulistano. A *gag* se dá com a premissa do “choque cultural” de um paulistano com descendência italiana visitar o Rio de Janeiro. O que torna o quadro incongruente com a proposta inicial do programa, visto que, apesar da cidade de Chico City ser de fato o espelho do Rio de Janeiro (pelo menos rodado na capital fluminense), diegeticamente o nome da metrópole continua sendo Chico City. Bexiga mantém a personalidade agressiva de Pantaleão, pois demonstra nas tiradas mal-educadas sua insatisfação de estar em um bar naquela cidade. Sua vestimenta remete ao estereótipo do italiano paulista e sua voz é carregada de sotaque. O principal personagem de apoio é o carioca, que remete ao clássico malandro. É ele que leva o Bexiga para o bar.
- Quadro 3 – Azambuja: Um típico malandro carioca. Sempre fumando, de bigode e cabelo crespo. O jogador de futebol aposentado é esperto, possui uma alta habilidade de comunicação, de maneira que, para conseguir executar os golpes que elabora, o diálogo é sempre construído tangencialmente, com respostas rápidas, fazendo que os outros personagens executem o que ele quer sem muita reflexão. O principal personagem de apoio é o Linguíça, homem magro, calmo e com pouca inteligência.
- Quadro 4 - Seu Popó: O velho rabugento cheio de manias e prepotente. Sua caracterização lembra um senhor do século XIX. Sempre de terno e chapéu, possui uma personalidade demasiadamente agressiva, visto sua compulsão de insultar os outros personagens sem cerimônia. Por isso, sua linguagem é direta e quase sempre imperativa. O principal personagem que lhe dá apoio é o velho e calmo Alpamerindo.
- Quadro 5 – Bozó: um jovem prevalecido que tentar tirar vantagem por supostamente trabalhar na TV Globo. Sempre de terno, para se mostrar importante, neste quadro ele apresenta estar desconfortável e com respostas vagas, o que é o motivo do riso, visto que ele está querendo sair de uma situação inconveniente sem se sair mal-educado. A filha da dona da pensão, Maria Angélica, aonde ele mora está apaixonada por ele e a dona da pensão tenta fazer-lhe genro. Como ele não sabe o que falar, responde de forma vaga as perguntas da mãe de Maria Angélica. Ao passo que as duas personagens lhe serve de apoio. Maria Angélica tem uma personalidade infantilizada e

sua voz está sempre nasalada, enquanto a sua mãe, a dona da pensão, é uma típica senhora com um sotaque alemão, provavelmente se remetendo a imigração.

- Quadro 6 – Coalhada. Um jogador de futebol típico da época. Apesar de se achar esperto e “craque” na bola, não era inteligente e seu nível futebolístico era medíocre. Sempre interessado por dinheiro, aceita qualquer oferta. Sua caracterização é composta por um bigode e cabelo encaracolado alto e vestimentas de futebolista (casaco, camiseta e abrigo), lembrando intencionalmente o jogador Sócrates. Uma voz rouca com frases rápida tem um ritmo travado, como se soubesse poucas palavras para se expressar, tipificando os jogadores de futebol em geral. Os personagens de apoio são dois: o Bigode, seu empresário, sempre de terno e interessado em quanto o Coalhada pode lhe render e a Dona Raquel, sua mãe, uma senhora de cabelos brancos que cuida da vida do filho atleta em tudo, mas também tem interesse em seus rendimentos.
- Quadro 7 – Alberto Roberto. Um ator de novelas que se considera uma estrela de televisão, porém histriônico, extravagante, vaidoso e ao mesmo tempo prevalecido. Sua caracterização é composta por um terno, um fino bigode e uma rede que prende seu cabelo. Seu sotaque lembra a de um radialista e suas frases são recheadas de neologismos, maca de seus bordões (“Eu sou um simbálo (sic)”, por exemplo). Isso expõe um homem pouco inteligente, mas deslumbrado com seu próprio sucesso. O principal personagem de apoio, o Da Júlia, interpretado pelo humorista Lúcio Mauro, funciona como um voz racional, pois é ele que de maneira indireta, sem desagradar os estrelismos e o ego de Alberto Roberto, consegue livrar o ator famoso das enrascadas que ele mesmo se põe.

Como vimos acima, as atrizes são acionadas sempre como apoio ao humorista (Chico Anysio) em 5 dos 7 quadros desse episódio: o quadro 2, como um encontro casual entre amigos; o quadro 3 na figura da mãe de Azambuja e das mulheres que estão na fila para ver a atração; no 4, como a doméstica do velho Popó. Até aqui as mulheres cumprem um papel irrelevante na trama cômica, aparecendo ocasionalmente, porém nos quadros 5 e 6 as mulheres passam a ter uma atuação um pouco mais destacada, no entanto, ainda em papéis secundários nas tramas. No quadro 6 como mãe do jogador coalhada. E no quadro 5 interpretando a dona da pensão e sua filha, Maria Angélica, personagem de Alcione Mazzeo. Nesse último é possível considerar que em alguns momentos quem protagoniza são as duas figuras femininas, apesar da trama está centralizada no Bozó, personagem de Anysio.

3.2.4 O Planeta dos Homens

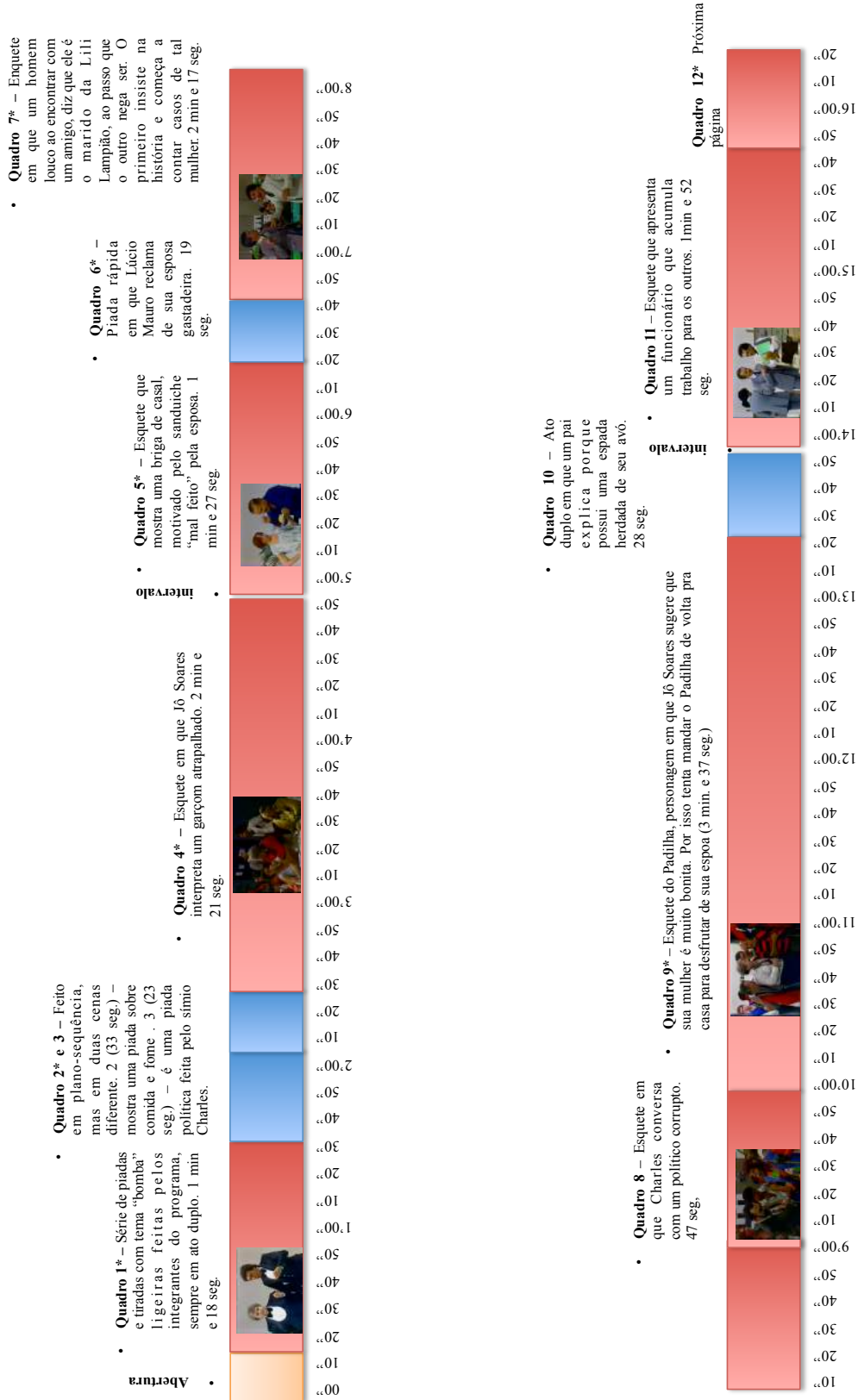
Exibido nas segundas, às 21h, seguindo a mesma linha de um humor baseado em sátiras de *Faça Humor*, *Não Faça Guerra* e *Satiricom*, o programa *O Planeta dos Homens* surgiu como uma piada/paródia da série também exibida pela Rede Globo, *Planeta dos Macacos*³⁶. Apesar de inicialmente os quadros terem sido gravados em um teatro, na época de exibição dos dois programas analisados já era a fase em que era totalmente rodado em estúdio, tendo claques sonoras de riso, colocados na pós produção. Em 1980 tinha direção de Paulo Araújo e produção de Mozart Régis e já percebia uma mudança importante para o humor na época. Era permitido que se fizesse algumas piadas com teor político, principalmente criticando os aspectos econômicos do regime civil-militar ainda em vigência no país. A redação era de Max Nunes, Haroldo Barbosa, Hilton Marques, Jô Soares, Sergio Rabello, Afonso Brandão e Alfredo Camargo.

No ano seguinte, em 1981, corresponde a exibição do outro episódio. Esse ano foi marcado por algumas mudanças. A primeira de horário e do dia de exibição, passando a ser veiculado nas tardes de domingo. A segunda foi a troca de elenco e de redatores com a saída de Jô Soares para o humorístico *Viva o Gordo*, além da entrada da primeira mulher na produção do programa, exceção dentre todos os programas aqui analisados. Assim como menciona o Dicionário da TV Globo, que no ano de 1981

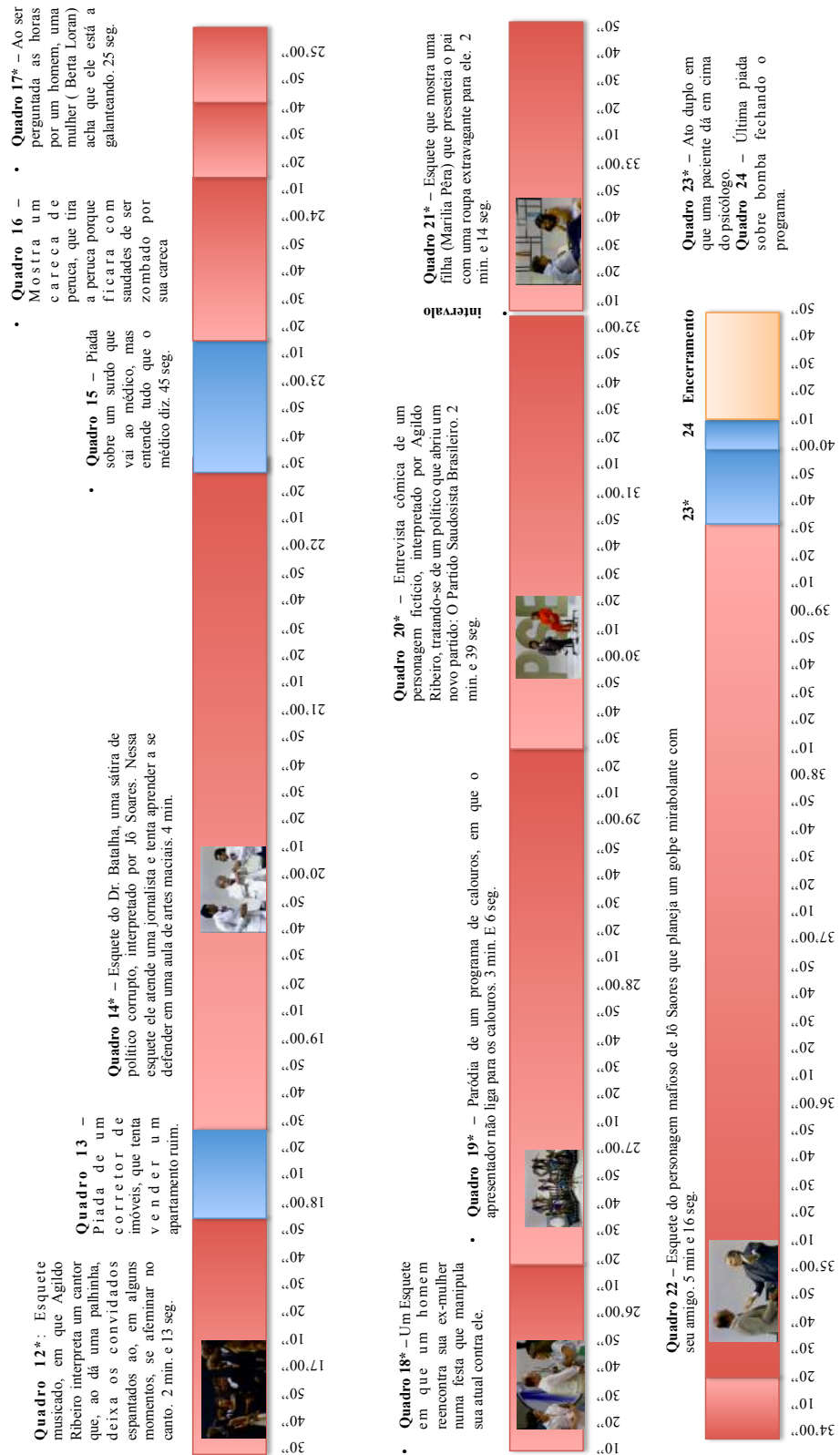
recomeçou em novo horário: domingo, às 18h. O programa manteve a identidade, apesar de ter passado por mudanças na equipe de redação e no elenco. O trio de redatores – Max Nunes, Hilton Marques e Afonso Brandão – e Jô Soares estavam agora no humorístico *Viva o Gordo* (1981). A equipe de redação do *Planeta dos Homens* era então formada por Luis Fernando Veríssimo, Jésus Rocha, Alfredo Camargo, Marcos César e Expedido Fagione e Caulos. A produção era de Maria dos Anjos Hasselman (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 651).

Como já dito anteriormente, temos dois episódios inteiros disponíveis para análise, um exibido em 1980 e o outro em 1981. Porém não foi possível estabelecer o dia exato de exibição desses episódios. Primeiro vamos descrever o episódio de 1980 e depois de 1981. Na mesma lógica de *Satiricom* e *Faça Humor*, *Não Faça Guerra*, discriminamos em azul os quadros em que possui apenas uma piada e musicais, vermelho as que possuem vários momentos cômicos e em amarelo, os quadros de abertura e encerramento.

³⁶ Série produzida pela CBS em 1974, sendo uma continuação do filme *Planet of the Apes* de 1970 (*Planeta dos Macacos*). Foi exibida na TV Globo a partir do ano 1975.



Quadro 4. – Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de *O Planeta dos Homens* em 1980, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são o que têm mulheres sendo representadas.



Quadro 4.1 – Segunda parte da visão em linha do tempo de todo episódio de *O Planeta dos Homens* em 1980, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são o que têm mulheres sendo representadas.

A observação que se torna inevitavelmente considerável, examinando o programa em relação aos outros, é que há mais quadros em que mulheres são protagonistas das cenas cômicas do que nos programas restantes. Mas, de forma particular, esse protagonismo é limitado. No total de 24 quadros identificados no episódio de 1980, 17 são preenchidos com os “vermelhos”, que ocupa a grande maioria do tempo do episódio, 36 minutos de 42 no total.

Neste caso, dos 17 quadros desse tipo, apenas 5 são protagonizados por humoristas mulheres, porém, todos esses quadros são divididos por um outro protagonista homem. No quadro 01, em que se faz uma porção de piadas ligeiras em cortes rápidos, sobre uma temática (bomba), Cristiane Torloni e Priscila Camargo dividem o quadro com Agildo Ribeiro e Jô Soares. No quadro 05, Berta Loran divide o protagonismo em uma briga de casal com Milton Carneiro por causa de um sanduíche (repetindo a dupla de *Satiricom*). No quadro 18, Priscila Camargo protagoniza a cena interpretando uma ex-mulher, mas o quadro só funciona, pois o seu ex-marido também divide com ela um certo protagonismo, possibilitando um ato duplo intenso. Apesar, no quadro 21, de a trama ser conduzida pela personagem de Marília Pêra, que interpreta uma filha descolada, o momento cômico só se concretiza por causa da falta de habilidade do pai na cena. A única cena em que se tem um protagonismo pleno de uma comediante ocorre no quadro 17, em que o homem é apenas usado como escada da piada feminina. Consiste na resposta longa que Berta Loran dá ao um rapaz que lhe pergunta se ela tem fogo para acender um cigarro. O tom da resposta da comediante colore os temas percebidos em mais quatro desse quadros: o relacionamento com o sexo oposto.

Loran transformou a resposta a uma simples pergunta em uma “via cruces” de expectativas que concernia aos relacionamentos percebidos na época. Ao passo que em outro quadro (o quadro 1), Priscila Camargo anunciou que já sabia o porquê que chamam “explosão do sexo”, pois tinha arrumado um marido que é uma “bomba”. A mesma atriz interpreta a ex-mulher que discuti com o ex-marido sobre “quem manda em quem”, vencendo a discussão no quadro 18. Finalmente no quadro 5, Berta Loran faz uma mulher que se recusa em fazer o sanduíche exatamente do mesmo modo que seu marido ordenava. O único quadro em que mulheres protagonizavam e não estavam a reclamar do sexo oposto é justamente o quadro que Marília Pêra interpreta a filha descolada no aniversário do pai careta, em uma relação familiar tipicamente da classe média alta brasileira.

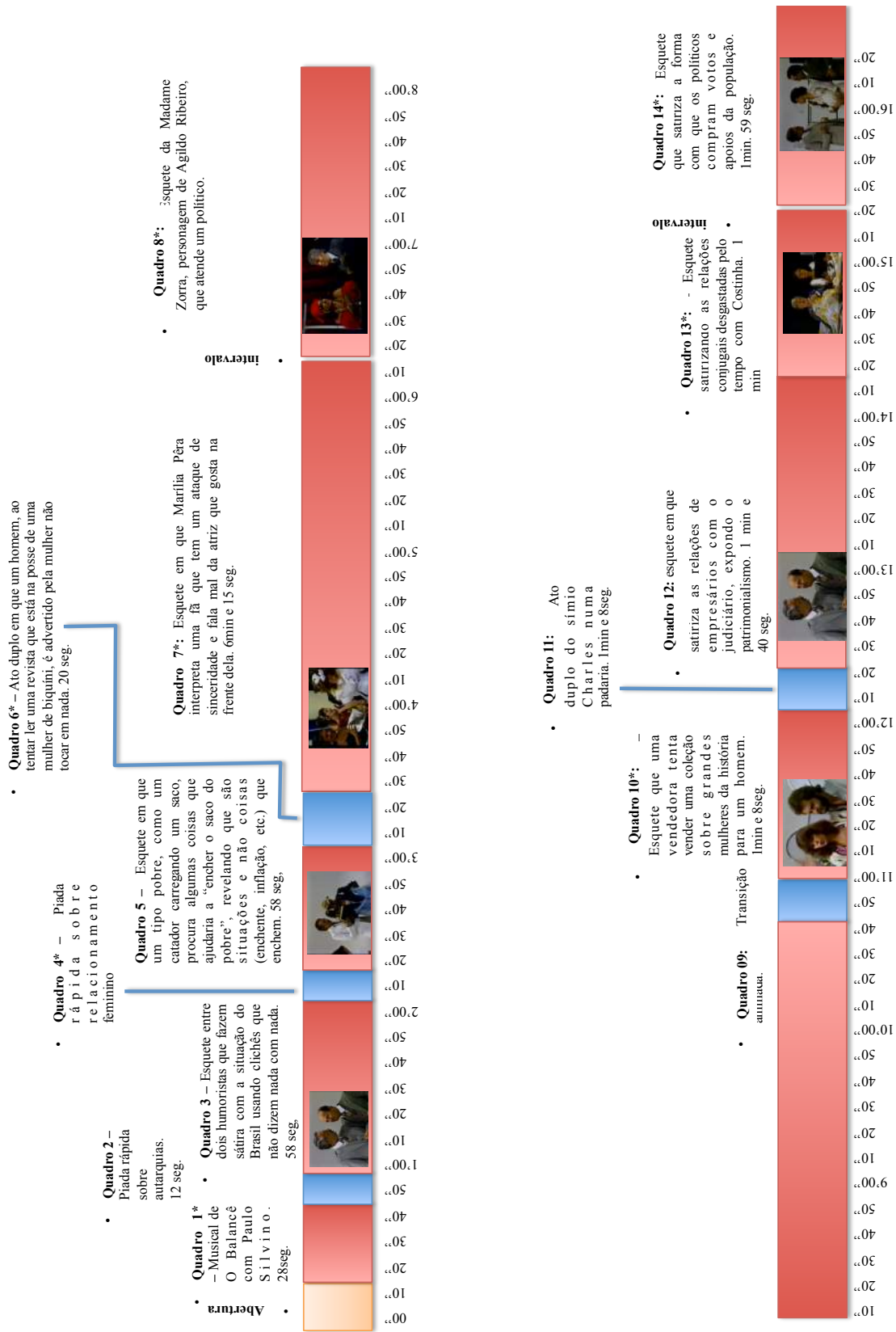
Ocorre que, mais uma vez, Jô Soares é apresentado como uma grande atração do programa, na medida que interpreta personagens-tipo que são fixos. Excetuando o primeiro e o último quadro do episódio, em que interpreta o próprio Jô, o humorista só aparece em outros quatro quadros longos. Primeiro interpretando um garçom atrapalhado no quadro 04, depois

atuando como o amigo do Padilha (Martim Franco), que o manda para casa para cuidar de sua mulher, por ela ter uma beleza formidável (quadro 9). No quadro 14, faz o Dr. Batalha, uma sátira de um político civil “tradicional”. Por último, no quadro 22, faz um mafioso. As mulheres que em algum momento contracenam com o humorista se envolvem quase sempre em um jogo de sedução, pelo qual os personagens do Jô Soares são completamente afeitos, mesmo quando o enredo não está contextualizado para isso. Um exemplo é quando o Dr. Batalha é entrevistado por uma bela jornalista que lhe pergunta sobre temas que tangem a sua vida política. O político por sua vez faz elogios, pede o telefone e lança um olhar com a finalidade de conquistar a moça. Pode-se pensar que este comportamento é uma atitude coerente com o tipo pelo qual ele está satirizando, afinal é do estereótipo de um político tradicional aquela atitude. Contudo parece uma constante, visto que essa prática também pode ser observada em outros personagens.

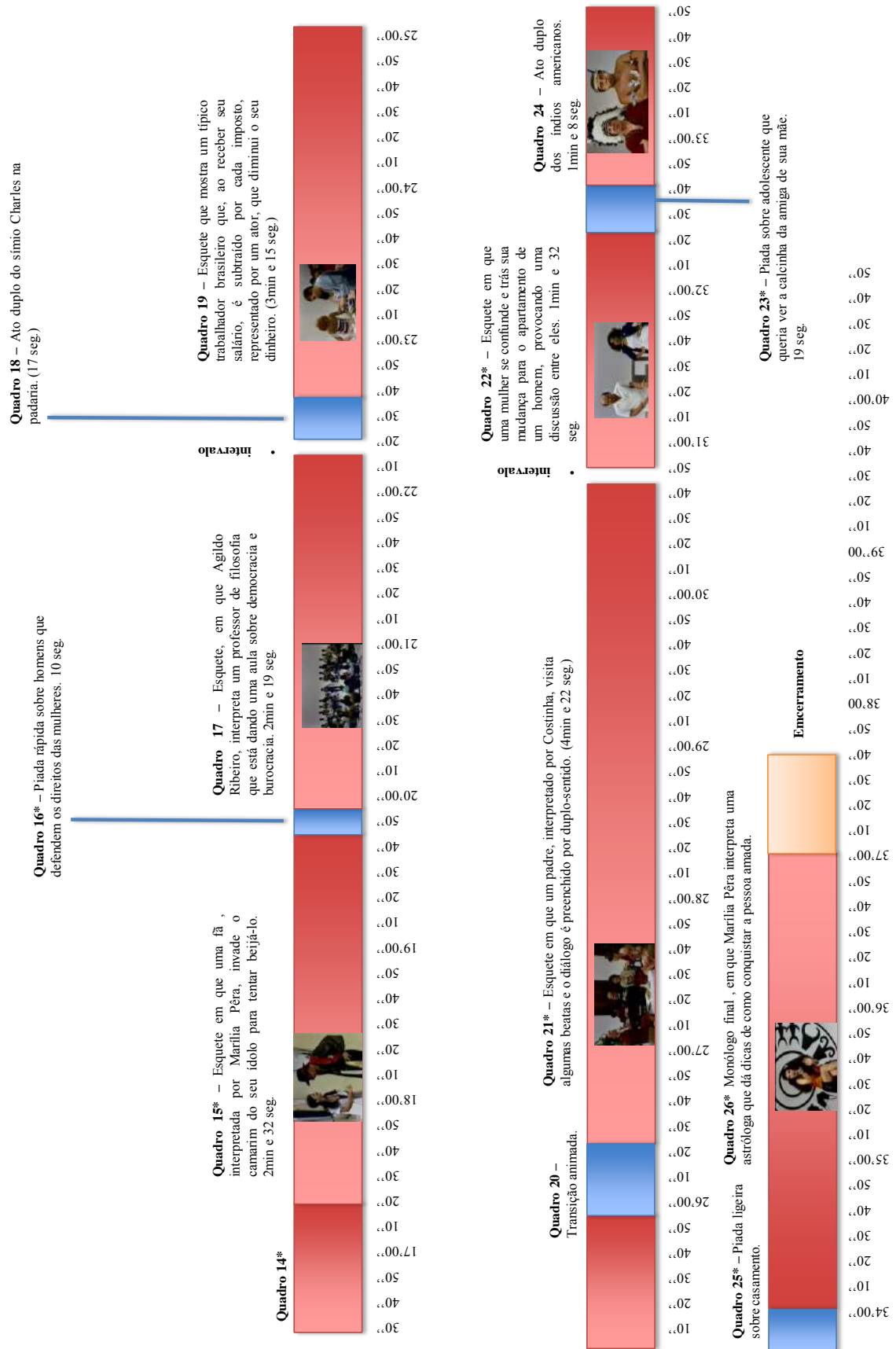
Esse episódio de *O Planeta dos Homens* conta também com o protagonismo de Agildo Ribeiro, em pelo menos três quadros longos (quadro 1, 12 e 20); e de Luís Carlos Miéle, em um quadro longo (8). Há também um esquete em que Lúcio Mauro desponta como ator principal (quadro 11). Os temas desses quadros tangem a vida no trabalho e a política. Também há, nesse episódio, oito quadros curtos, em que reside apenas uma piada. Nesses, apenas uma é protagonizada por uma mulher. É o quadro 23, em que uma paciente dá em cima do seu psicólogo com a intenção de trair seu marido. Os restantes, nos quais humoristas homens são acionados, dão conta de temas variados, que vão desde a relação de pai e filho, política, piadas sobre vendas de imóveis e uma piada sobre o casamento interpretada por Lúcio Mauro, que aborda sobre os gastos exagerados das mulheres.

Desse modo chegamos ao último dos nossos episódios analisados. Como vimos anteriormente, *O Planeta dos Homens*³⁷ de 1981 não contava mais com a presença de Jô Soares o que fez, aparentemente, o programa renovar frente a um sentimento de saturação e declínio do seu formato. Entram os seguintes atores para complementar o elenco: Marco Nanini, Costinha e Paulo Silvino. Nota-se um número maior de quadros em que comediantes mulheres se tornam protagonistas da trama cômica, principalmente Marília Pêra. É também o primeiro episódio, dentre os analisados, que temos uma produtora atrás das câmeras: Maria dos Anjos Hasselmann.

³⁷ É salutar fazer a observação de que a cópia que temos disponível para análise desse episódio conta com um perceptível corte de gravação (com o claro movimento de *stop e rec* do aparelho de VHS) no início da transmissão, que nos fez perder, pelo menos, 2 minutos iniciais do episódio original.



Quadro 5 – Primeira parte da visão em linha do tempo de todo episódio de *O Planeta dos Homens* em 1981, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são o que tem mulheres sendo representadas.



Quadro 5.1 – Segunda parte da visão em linha do tempo de todo episódio de *O Planeta dos Homens* em 1981, na vertical. Os quadros em asterisco (*) são o que têm mulheres representadas.

Dos 26 quadros, 17 são classificados como aqueles que possuem mais de um momento cômico especificados pela cor vermelha. Desses, seis são protagonizados por comediantes mulheres:

- O quadro 7 versa sobre uma fã, Marília Pêra, do qual é muito sincera e fala mal exageradamente da performance teatral de uma atriz que também é sua amiga;
- O quadro 10, uma vendedora de livros, interpretada por Priscila Camargo, tenta vender uma coletânea sobre as grandes mulheres na história para um cliente, que no final dá em cima dela.
- O quadro 13 mostra uma relação desgastada de um casal de meia idade, quando a mulher manda o marido dormir ao tentar ter relações sexuais.
- O quadro 15 mostra Marília Pêra interpretando uma fã que invade o camarim do seu astro (Nanini) para tentar beijá-lo.
- O quadro 21 versa uma comédia de enganos, no qual uma mulher coloca por engano sua mudança em um apartamento de um homem, a solução que ela encontra é dormir com ele.
- E o último quadro do episódio é um monólogo feito por Marília Pêra, interpretando uma astróloga de televisão, que entre alguns comentários sobre o zodíaco, dá conselhos e simpatias de como conquistar o homem desejado.

Os outros 11 quadros restantes são protagonizados por humoristas homens, que predominam temas ligados à política (quadros 3, 8, 12, 14 e 17), além de um esquete de duplo sentido em que um padre conversa com beatas (quadro 19) - nessa, a exploração da sexualidade feminina sobressai.

Os quadros que apresentam um momento cômico, os quadros curtos discriminados em azul, são utilizados claramente como transição entre quadros longos, mas sem blocos, dosados no decorrer do programa de maneira solitária. Dos 10 quadros desse tipo, dois são animações rápidas de transição (quadros 9 e 18), três são sobre política: 11 e 16, em que o símio Charles repete o bordão “falta xerife nesse filme...” e o 20 em que Costinha interpreta um funcionário público que não “apita” em nada; o quadro 23 mostra um filho tentando ver a calcinha da amiga de sua mãe; e finalmente, três quadros que tem como tema o relacionamento entre homens e mulheres. Dois desses (os quadros 4 e 22) apresentam uma “visão feminina” em que possuem a mesma lógica, mostrando um modelo musculoso e nu que fica parado como se fosse uma escultura e uma piada ligeira sobre os homens é feita por duas atrizes. Ao passo que, do contrário, é percebido no quadro 15, pelo qual dois homens fazem uma piada sobre “a

força do matriarcado”, enquanto uma modelo negra é utilizada da mesma maneira do que o modelo homem nos quadros das mulheres. O quadro 6 é uma piada que utiliza do engano para o riso. É quando um homem (Paulo Silvino) pergunta a uma mulher de biquíni se ele pode “dá uma olhadinha”, mas sugerindo ser uma olhadinha na revista que ela lia, e a resposta ríspida é positiva, mas com a advertência que não tocasse em nada.

Diante do nosso *corpus*, nota-se que no decorrer do tempo esses programas de humor demonstraram um certo alinhamento aos movimentos de mulheres e feministas que haviam se intensificado no final da década de 1970, com piadas que faziam alusão aos relacionamentos do ponto de vista feminino e um crescimento do protagonismo de mulheres, ainda que quase sempre ligadas a um homem, ou ainda fazendo referência ao “sexo oposto”. A fase final do *Planeta dos Homens* é reveladora disso quando comparamos ao primeiro episódio de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, em que não havia espaço para uma atriz como Marília Pêra, ou para piadas femininas sobre os homens. Mas é preciso atentar para o fato de que não há piadas realizadas só por mulheres em que o tema é a política, a vida financeira ou laboral. Isso pode ser explicado pelo fato dos programas estarem mais preocupados com o relacionamento com os homens quando se tratando de piadas femininas, pois há aí uma reprodução da ideia de que os temas ligados a esfera pública em geral ainda eram um terreno masculinizado, restando para a mulher os temas domésticos. Desse modo, é preciso compreender os quadros de maneira particular, decifrando os estereótipos produzidos, para entender, no final das contas, o instante contextual que se permitiu realizar aquela piada. O que vamos realizar no próximo subcapítulo.

3.3 A MULHER E O HUMOR DOS TIPOS

É necessário agora entender como as mulheres são acionadas, ou como o tema do feminino aparece nas piadas, esquetes, atos duplos dos programas humorísticos da TV Globo. Ao nos defrontar com a análise dos programas, foi preciso pensar em um critério norteador que respeitasse a temática que estamos nos debruçando: a representação da mulher no humor. Para isso, pensamos em organizar os quadros dessa análise segundo um grau de hierarquia de protagonismo feminino percebido nos quadros dos programas selecionados para este estudo, ou seja, pensamos os quadros a partir da visibilidade dada as mulheres nas narrativas em que, em algum sentido, elas estão sendo estereotipadas/representadas. O parâmetro que utilizamos para delimitar essa hierarquia é a própria composição da cena do quadro cômico que leva em consideração como essa narrativa é comunicada pela comicidade (atos duplos, monólogo ou

esquete) e como se dá e quem dá o gatilho patético (piada, momento cômico, gags, tiradas). Assim, nos pareceu óbvio perceber a presença feminina em cena como um critério de organização de categorias que organizaram as análises da seguinte maneira:

- *A(s) Mulher(es) como tema de piada entre homens.*

Total de quadros: onze (11) , que corresponde a quinze por cento (15%) do total dos quadros selecionados. Percebe que em alguns quadros as mulheres são representadas fora do quadro em piadas empreendidas por homens. Há aí uma ausência total da mulher como elemento da cena, sendo apenas enquadrados comediantes e atores homens como agentes centrais, que estejam engendrando uma piada sobre as mulheres em alguma faceta. Insere-se nessa categoria também quadros em que homens interpretam personagens de mulheres. Foram escolhidos 10 quadros que correspondem a 9% do total de quadros):

_ 2 quadros de *Faça Humor, Não Faça Guerra* (1970)

_ 3 quadros de *Satiricom* (1974)

_ 1 quadro de *Chico City* (1977)

_ 3 quadros de *O Planeta dos Homens* (1980)

_ 1 quadro de *O Planeta dos Homens* (1981)

- *A(s) Mulher(es) como cenário*

Aqui estão agrupados os quadros em que as mulheres aparecem em um grau mínimo: apenas compondo o plano, mas sem engendrar qualquer tipo de interação com a narrativa. Aqui também estão agrupados os quadros em que as mulheres aparecem como figurantes, ou aparecem em planos que não necessariamente cômicos, mas estão a serviço de uma audiência masculina imaginada. São, nesse sentido, em especial, as aberturas de alguns programas e os planos de passagem, em que mostram “belas mulheres” em trajes curtos ou biquínis. Escolhemos a palavra “cenário” não no sentido do lugar espacial que acontece a encenação, mas como uma metáfora que nos remete ao papel da mulher na composição do quadro (plano) para formar uma narrativa que não é necessariamente cômica. Foram escolhidos as aberturas de *Faça Humor, Não Faça Guerra* (1970), *Satiricom* (1974) e *O Planeta dos Homens* (1980) e 1 quadro de *O Planeta dos Homens* (1981).

- A(s) Mulher(es) como escada

É a primeira categoria em que aparecem mulheres, atrizes e comediantes, efetivamente participando da encenação, mas desempenhando um papel secundário na narrativa, ainda que crucial. A escada como já dito aqui é uma operação da narrativa cômica em que se realiza um apoio para que o/a comediante, em cima do que a escada previamente disse, engendra uma piada, tirada, chiste, burla ou *gag*. O próprio termo “escada” se refere ao ato de apoio para que o protagonista da encenação possa “subir” em cima desse personagem. Isso diz muito sobre o grau de protagonismo atribuído às mulheres nesses programas. Foram escolhidos 33 quadros (que correspondem a 28% do total de quadros):

- _ 10 quadros de *Faça Humor, Não Faça Guerra* (1970)
- _ 4 quadros de *Satiricom* (1974)
- _ 4 quadro de *Chico City* (1977)
- _ 3 quadros de *O Planeta dos Homens* (1980)
- _ 2 quadros de *O Planeta dos Homens* (1981)

- As Comediantes.

Esta categoria agrupa os quadros em que mulheres engendram as piadas nas encenações, ou seja, elas são acionadas na narrativa, o que nos ajudará a compreender quando e como, para esses programas, as mulheres podem ser engraçadas. É bom lembrar que nos quatro programas que estamos analisando, no total de cinco episódios, quase 80% das piadas são feitas por um comediante homem. Foram escolhidos 20 quadros (que correspondem a 17% do total de quadros):

- _ 3 quadros de *Faça Humor, Não Faça Guerra* (1970)
- _ 3 quadros de *Satiricom* (1974)
- _ 1 quadro de *Chico City* (1977)
- _ 5 quadros de *O Planeta dos Homens* (1980)
- _ 8 quadros de *O Planeta dos Homens* (1981)

Antes do próximo movimento analítico, é preciso ressaltar que entendemos que os estereótipos aparecem de maneira transversal a essas quatro categorias. Compreender como esses estereótipos se comportam em cada categoria nos permite perceber as representações em níveis de protagonismo/visibilidade, construindo um gradiente que vai da menor a maior

visibilidade destas mulheres na narrativa televisiva. É imperioso informar que a análise dos quadros é disposta em uma perspectiva temática e que leva em consideração o aspecto temporal de cada piada no interior de cada categoria, com a finalidade de verificar as modulações, nuances e diferenças que possam revelar, no fim das contas, o contexto social da época e o impacto deste nas narrativas desses programas no tocante à representação da mulher pela via do humor.

3.3.1 A(s) mulher(es) como tema de piadas entre homens

Um dos assuntos mais profícuos para o humor na relação entre homens e mulheres é a infidelidade feminina. O “corno”, como tipo cômico, povoa as piadas da maioria dos programas de humor brasileiro. Afinal o que há de engraçado na mulher infiel? Por que o homem traído em si é objeto de escracho? Nos quadros escolhidos que só homens encenam, mas, que mesmo assim, se faz uma representação da mulher, o tema aparece frequentemente. Um dos exemplos é a esquete encontrada no quadro 20 de *Faça Humor, Não Faça Guerra*. Nela entra em cena um homem mais velho, acompanhado de um mais jovem, os dois pelo canto esquerdo do plano. Os três em cena compõem um plano geral, em uma perspectiva teatral (todos de frente para câmera), o homem no meio, seu amigo no lado esquerdo e o mordomo no direito. Dirigindo-se ao mordomo, aproximando-se dele no canto direito, o homem fala:

[Homem]: Charles, esse aqui é um grande amigo meu e de minha mulher. Eu quero que o trate muito bem porque é a primeira vez que ele vem aqui na nossa casa.
[Charles, o Mordomo]: É a segunda vez, senhor.

O enquadramento de câmera muda para um close do homem que olha para o seu jovem amigo com uma expressão de desconfiança, de modo a interpretar bem um estereótipo de “corno”: sua caracterização é composta por um homem de meia idade, bigode e a performance do ator denota uma compostura quase aristocrática, encerrando o quadro. Três estereótipos foram acionados nessa cena: o do corno, o do jovem amante e o do mordomo. E afinal, e a mulher?



Figura 7 - “segunda vez, senhor” fala o mordomo ao homem desconfiado de sua traição em *Faça Humor, Não Faça Guerra* (1970)

A ironia da fala e da maneira de falar do mordomo expõe outro estereótipo, agora acionado pela transgressão empreendida pelo caráter cômico – é a estereotipagem feita da mulher que está fora de cena. Na norma social estabelecida na tradição da época, a mulher deveria ser disciplinada, composta e fiel ao marido, ao passo que a amante era sedutora, sexualmente ativa e disponível. Ao representar a infidelidade da esposa, que deveria ser fiel, percebe-se uma ruptura dessa norma, ao mesmo tempo que reduz sua representação ao ato de traição, praticando um fetichismo para negá-lo. O corno só é corno em relação à mulher infiel que pode ser desejada, mas não pretendida. Desse modo, os homens riem do corno porque desejam, de certa maneira, a infidelidade da mulher do outro, embora não gostariam de serem traídos. Por fim, a mulher é reduzida a uma propriedade/uso de um homem e a ruptura dessa norma, ou seja, quando um outro homem passa a se relacionar com outra mulher, é objeto de riso para a correção da mulher infiel concentrada na figura do corno. Há também a correção do “corno”, de forma que se estereotipa o homem que perde sua masculinidade ao não conseguir dominar sua mulher.

No quadro de *O Planeta dos Homens*, de 1980, 10 anos depois do programa *Faça Humor, Não Faça Guerra*, a situação se repete, mas de uma maneira mais complexa, sendo possível compreender como ocorre a estereotipagem no homem. Um plano geral mostra grupos de torcedores acumulados em bilheteria de um estádio de futebol no centro do quadro. Se afastam do grupo três torcedores do Fluminense, um deles interpretado por Jô Soares. Os três ficam em primeiro plano, enquanto os torcedores do Flamengo e do Fluminense compõem o segundo plano. O plano é surpreendido com a emersão em diagonal de um torcedor do flamengo - Padilha (Orival Pasini) atravessa todo o primeiro plano aos gritos de “Mengo! Mengo!” até ficar a direita no quadro. Os quatro personagens são enquadrados em plano americano e novamente a estética de todos se posicionarem de frente para a câmera é utilizada. Assim o personagem de Jô Soares fica indignado com a presença do Padilha:

[JÔ SOARES]: O que você veio fazer aqui sozinho no Maracanã?

Corta para um primeiríssimo plano do Padilha:

[PADILHA]: Eu vim ver o Pereirão.

Passa para um primeiríssimo plano agora do Jô Soares:

[JÔ SOARES]: Você tá brincando...você tá brincando comigo, Padilha. Você com aquela fêmea (*aqui muda novamente para um plano médio, enquadrando o Padilha e Jô Soares, permitindo o último mostrar os gestos com as mãos*), aquele zagueirão central que você tem dentro de casa, vem aqui para ver o Pereirão, o Luizão Pereira? É isso Padilha?

Corta para um plano americano, enquadrando todos:

[PADILHA]: Foi o que eu disse. É...

[JÔ SOARES]: Tá maluco, Padilha, você endoidou? Vocês conhecem a mulher do Padilha?

[OUTROS AMIGOS]: Não...

[PADILHA]: Uma fêmea, uma fêmea honesta, uma fêmea seríssima, mas uma beleza (Jô enfatiza essa palavra) de fêmea. Eu quando vejo eu babo, mas babo com toda elegância.

[AMIGO 1]: Me escuta, me diz uma coisa, o que que a mulher do Padilha tem de diferente das outras?

[JÔ SOARES]: Ela tem uns conformes, mas cada conforme... que eu não me conformo com o Padilha vir aqui para ver o Pereirão. Vai pra casa, Padilha!

Corta para um plano médio, enquadrando o Padilha de frente para o Jô Soares, e um dos amigos no meio dos dois:

[AMIGO 2]: Então a mulher do Padilha é um mulherão?

[PADILHA]: É exagero do amigo.

[JÔ SOARES]: Exagero de amigo o quê, Padilha. (*Corta para um plano americano anterior, enquadrando todos*) Eu sempre me pergunto até o que que aquela égua, aquela égua potra, aquela potra potranca, aquela fogosa, viu em você, Padilha. Cabelo é o que não foi. Conta, Padilha! Conta! Conta!

[PADILHA]: Foi a minha inteligência (nisso, Padilha esconde seu rosto na bandeira do flamengo por vergonha, em primeiríssimo plano).³

Corta para o um primeiríssimo plano, enquadrando Jô Soares e logo após muda para o plano americano padrão do quadro, enquadrando todos:

[JÔ SOARES]: Desculpa, mas não foi não. Se você tivesse essa inteligência toda, em vez de você está aqui vendo o Pereirão, você estava em casa, jogando com aquela fêmea, dentro da tua pequena área, Padilha! Vai pra casa, Padilha.

Ao insistir em ficar para ver o jogo, os outros amigos ficam interessados em saber mais da mulher do Padilha, perguntando como o personagem de Jô Soares conhece tão bem a mulher do colega. Ao ser provocado, o amigo diz que é “íntimo” da mulher do Padilha e pede permissão para contar uma história de uma pescaria que o encabula. Padilha pede para não contar. O personagem de Jô ignora, passa por cima do pedido e conta a história para o desespero do outro personagem. A história consistia numa operação de resgatar um siri dentro do biquíni da mulher do Padilha, firmando a todo o momento fazer tudo isso “com todo o respeito”. Três planos são usados e alternados: i) americano para mostrar a reação dos amigos a história contada com muita lascívia; ii) médio para mostrar o desespero do Padilha frente a história sendo contada por Soares e iii) primeiro plano para marcar as expressões faciais dos dois personagens principais. Após ouvir, de uma maneira desesperada, seu amigo falar

salivando de sua mulher e ser mandado novamente para casa cuidar dela, Padilha insiste em ficar:

Todo trecho em plano americano:

[PADILHA]: Mais tarde, depois do jogo eu quero falar com Galinho de Quitino (Zico) quando ele estiver tomando banho.

[JÔ SOARES]: Me dá isso aqui, Padilha. Me dá! (Jô lhe toma a bandeira)

[PADILHA]: Não, essa bandeira foi mamãe que fez.

[JÔ SOARES]: Eu pago a bandeira! Segura isso aqui (dá a bandeira para outro amigo e se vira para o Padilha). Você não tem que ver Galinho de Quitino coisa nenhuma. O que você tem que ver, Padilha...

[TODOS]: Vai para casa, Padilha! (*todos empurram o Padilha que é projetado para frente em diagonal, saindo do plano no mesmo lado que entrou*)

[JÔ SOARES]: Com todo respeito....

O que podemos perceber é que a construção do personagem do Padilha é a própria construção do estereótipo do corno, visto que foi retirado tudo aquilo que lhe pertence ao que podemos configurar como uma masculinidade dominadora. De fato, como vimos no capítulo 1, o gênero binário se dá pela construção do outro (o feminino pelo masculino e o masculino pelo feminino), em que se elencam características próprias em ambos e, por consequência, opostas. Padilha é representado de uma maneira que não masculina, ao contrário, ele é feminizado na lógica da narrativa. É excessivamente passivo a fala do seu amigo que, com agressividade, mantém um discurso que deixa escapar um desejo latente sobre sua mulher e não percebe que o personagem de Jô quer dizer que se o Padilha não está com sua mulher, ela pode estar facilmente com outro homem.



Figura 8: A Mulher do Padilha: Padilha em vermelho e preto (camiseta do flamengo) interpretado por Orival Pasini. No quadro da esquerda, o personagem de Jô Soares conta como colocou a mão dentro do biquíni da mulher do Padilha, simulando com o próprio. No quadro à direita, frame do personagem do Jô descrevendo as belas formas da mulher do Padilha.

Com seus trejeitos que demonstram medo, insegurança e uma certa infantilidade, Padilha, em nenhum momento, consegue se impor diante dos outros homens que o vê como uma figura frágil para ser facilmente traído. Fica claro que o personagem de Jô Soares e os outros amigos não conseguem entender como uma “mulher daquelas” pode se envolver com o

tipo de homem que é o Padilha, pois Padilha não é um homem por completo. Portanto, não pode ser considerado um arquétipo pelo qual uma mulher, que é desejada por todos os outros, pode ter algum interesse.

Aqui reside a estereotipagem da mulher que está fora de cena. “A Mulher do Padilha” não tem nome, mas tem corpo e foi descrito no quadro com os detalhes que os interessam de fato para aqueles homens: seus seios foram substituídos pelo termo siri quando o amigo do Padilha comenta que nunca mais “vai esquecer daquele sirizinho da mulher do Padilha” e suas formas foram comparadas a de uma égua, uma potranca. O que precisamos saber sobre a mulher do Padilha é que ela é formosa, fatal e um objeto de desejo que foi reduzida para obtenção do riso.

Outro quadro que corrobora com o anterior está em *Satiricom*, especificamente no quadro nº 19 que apresenta Moisés escrevendo os dez mandamentos a mando de Deus. O plano é composto por uma luz central que revela um velho de barba branca segurando uma lápide ao centro, em *contra-plongée*. Quando a voz *off*, diegéticamente do além, dita uma segunda lei “não cobiçarás a mulher do próximo”, a tomada muda para um plano médio, mostrando mais perto Moisés que pergunta: “Desculpe, ‘cobiçarás’ é com dois esse ou com cê-cedilha?”, terminando o quadro. Evidentemente a graça se concentra na dúvida gramatical, mas guarda uma ironia. No fundo, o que o ato duplo sugere é que o personagem de Moisés, interpretado por Renato Corte Real, tenta encontrar uma maneira outra que não seja a recusa de não colocar nas leis divinas esse mandamento. Assim, a mulher, como um ideal de um ser desejado, é representada numa antítese entre desejo e posse. É a mesma lógica do esquete anterior. O corpo feminino que é objeto de desejo do homem, encontra-se com o corpo feminino que é objeto de posse do homem. A saída cômica para os dois esquetes no início do texto é representar o corno como um arquétipo de um homem que não se deve ser, que se relaciona com uma mulher que não se deve casar, mas que é desejada.

A visão masculina sobre as relações de um casamento parte agora do desejo para o conflito no quadro nº 6 do programa *O Planeta dos Homens* de 1980. O conflito é de natureza financeira - veremos mais quadros sobre esse mesmo tema em tópicos seguintes. Um plano-sequência em um ato duplo mostra dois amigos; em plano americano, enquadrados atrás de uma mesa de bilhar, de frente para a câmera. Depois de uma tacada na bola, um deles pergunta sobre a mulher do outro, no caso da personagem de Lúcio Mauro (Amigo 1):

[AMIGO 1]: Continua me explorando.
 [AMIGO 2]: Por quê?
 [AMIGO 1]: Ainda ontem me pediu 20 mil cr\$ para comprar um par de sapatos.
 [AMIGO 2]: 20 mil cruzeiros para comprar um par de sapatos?
 [AMIGO 1]: É!
 [AMIGO 2]: O que você vai fazer?
 [AMIGO 1]: Não sei.
 [AMIGO 2]: Dá parte a tua mulher, rapaz.
 [AMIGO 1]: Dá parte a quem?
 [AMIGO 2]: Telefona para a SUNAB.

A graça está na revelação da distância entre o problema de ordem financeira doméstica no âmbito do casamento e o problema financeiro de ordem pública no âmbito do governo. A Sunab (Superintendência Nacional de Abastecimento) foi um antigo órgão do governo brasileiro que controlava o preço de produtos no mercado. Nesse quadro, a mulher do Amigo 1 (Lúcio Mauro) foi amplificada e comparada, para fins cômicos, como um agente que inflaciona os preços reais de mercado de um país inteiro ao pedir ao marido 20 mil cruzeiros³⁸ para comprar um simples sapato. Na lógica do Amigo 2, só um órgão do governo pode pará-la. A estereotipagem feita da mulher fora de cena é a fixação da esposa que “explora” o marido e que pede dinheiro para compras supérfluas. A estereotipagem cômica, nesse caso, reflete que o modelo ideal de dona de casa foi transgredido pela mulher e, ao rir disso, espera-se marcar a sua negação como algo positivo.

Essa situação remete diretamente ao modelo de dona de casa “perfeita” que está no cerne da divisão social do trabalho desde o início do século XX. Como bem assinala Pinsky (2003), no contexto dessa divisão social, uma das principais funções esperadas da boa esposa é a de administrar bem as despesas domésticas, especificando a ideia hegemônica de que “a boa dona de casa é econômica e criativa, não exige do marido um padrão de vida maior que o marido pode lhe proporcionar, pesquisa preços e não gasta além do necessário, controla com punho firme a despesa e a despensa” (p.497). É importante lembrar que as donas de casa de classe média alta delegavam para as empregadas domésticas várias dessas funções, mas é considerável entender que no final da década de 1970 e início da década de 1980 esses modelos rígidos de divisão social do trabalho estavam sendo constantemente questionados. Esse quadro demonstra o que ainda era considerado como valor negativo, na época, para uma mulher casada, ao associar a esposa rapidamente aos gastos desnecessários.

³⁸ Não é aconselhável fazer uma conversão para valores atuais, pois cada época tem sua dinâmica econômica que não reflete exatamente no contexto atual. Mas, só para ter uma ideia do exagero empregado para fazer a piada, 20 mil cruzeiros em valores atuais (outubro de 2018) seria aproximadamente dois mil e oitocentos reais (2.800,00 R\$). Conversão feita através do Índice Nacional de Preços ao Consumidor do IBGE pela Calculadora do Cidadão do portal do Banco Central do Brasil: <<https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADA0/>>, acessado em 23 de Novembro de 2018.

Mas, quando a mulher não reproduz o ideal de feminilidade, ela pode ser representada como louca e perigosa para os homens, como ocorre no quadro nº 7 de *O Planeta dos Homens* de 1980. Um homem de meia idade, de traje a rigor, faz uma confusão e diz que o personagem interpretado por Agildo Ribeiro, também de terno, é casado com a perigosa Lili Lampião, que logo é desmentido por ele, taxando o primeiro homem de maluco. Os planos dessa *gag* se alternam entre médio e primeiríssimo, a medida que os dois personagens mudam de posição no enquadramento. Toda vez que o personagem de Agildo Ribeiro solta uma risada histriônica, há um corte para um primeiro plano dele em um movimento de câmera sempre o acompanhando.

Plano Médio, enquadrando os dois personagens em primeiro plano:

[Homem 1]: Mas o senhor não é casado com a Lili Lampião? Aquela que outro dia arrebitou a cara do açougueiro com um bofetão, só?

[Homem 2]: Amigo, o senhor deve está maluco, a minha mulher foi educada no Sacré Coeur (escola de freiras de Belo Horizonte), professora de boas maneiras, como é que vai arrebitar a boca de um açougueiro com um bofetão? Que isso?

[Homem 1]: O senhor não precisa se envergonhar, não. Você não tem culpa, amigo. Ela é o produto do meio que ela foi educada.

[Homem 2]: Mas que meio? Que meio é esse que ela foi educada?

[Homem 1]: Pois a mãe dela não deu um tiro no marido?

[Homem 2]: Meu amigo, o negócio é o seguinte. O senhor agora vai me dizer que sogra mão branca é essa que o senhor me arranjou.

[Homem 1]: Ah, eu não arranjei sogra mão branca nenhuma pro senhor não.

[Homem 2]: Você arranjou. E a gora você vai ter que me mostrar aonde é que tá o furo que minha sogra fez em meu sogro.

[Homem 1]: Eu não sei não aonde sua sogra furou seu sogro, meu amigo.

[Homem 2]: Agora você vai ter que procurar o furo do meu sogro.

[Homem 1]: O senhor parece maluco.

[Homem 2]: Ah, é (sic) eu que sou maluco, é?

[Homem 1]: Eu só disse que o senhor fez bem em largar a Lili Lampião, só isso.

[Homem 2]: Quem disse pro senhor que eu fui casado com Lili Lampião, lamparina, essas coisas, menino?

[Homem 1]: Então não foi a Lili Lampião que outro dia a noite avançou pra cima do senhor com uma faca na mão e você não teve que saltar da janela do seu apartamento de pijama?

[Homem 2]: (risos) Socorro, outra vez! (risos) Polícia! Gasolina! O maluco acaba de me atirar pela janela

[Homem 1]: Não, meu amigo, confessa, você saltou a janela?

[Homem 2]: como é que eu vou saltar a janela se eu moro do décimo quinto andar.

[...]

[Homem 1]: Eu tenho certeza que foi a Lili Lampião que fez isso com senhor.

[Homem 2]: Tudo bem, então eu vou levar o senhor na minha e você vai dizer isso na cara dela.

[Homem 1]: Eu ir na sua casa me encontrar com a Lili Lampião? Nunca! Eu tenho amor a minha vida, amigo, dá licença. (sai do plano)

Para além da construção cômica do maluco inscrito no Homem 1, a personagem que ele cria ou descreve chega a ser uma criatura mitológica. A associação entre “Lili Lampião” e a valentia do cangaço, revelada pelo seu sobrenome, expõe um encontro cômico de um

modelo masculino de personalidade em um corpo feminino. É um humor realizado por uma justaposição de elementos que estão distantes na cultura que o cerca, pois quem detém o monopólio da agressividade e da valentia é o homem. A boa esposa deveria ser gentil, resiliente, amável e pacífica. Do homem é que se espera bravura e agressividade. Esse humor de justaposição reforça a característica da comicidade transgressora que, ao final, nega como um valor a própria transgressão.

Esse tipo de transgressão também pôde ser percebida no quadro nº 24 em *Satiricom*, o qual satiriza o grupo vocal *Secos e Molhados*³⁹. A ideia do quadro é transpor o que eles percebiam como uma extravagância nas artes para a vida privada. Uma voz *off* sobre o som de um instrumental da música, “Sangue latino” do próprio grupo satirizado, introduz o quadro em cima de imagens de performances dos artistas: “formas, imagens bizarras e extravagantes estão sendo inventadas na arte caótica de vanguarda. Um dia, este mundo excêntrico pode ser assim”. A partir disso, o plano passa a acontecer numa maternidade com todos os personagens de terno, cabelo grande e maquiagem pesada, aos moldes do grupo musical. Os personagens emitem uma voz aguda forçada. Um primeiro personagem aproxima-se de outro que está com o rosto coberto por um jornal e pergunta:

[Personagem 1]: Você é o pai ou a mãe?
Corta para um primeiro plano mostrando o segundo personagem, em frontal, o cobrindo com o jornal.
 [Personagem 2]: (o personagem tira o jornal que o cobria e revela ter um estilo igual ao outro, maquiado e de terno) Sou os dois.
Primeiro Plano no primeiro personagem.
 [Personagem 1]: Eu também. Tô nervoso!
Plano médio dos dois sentados na maternidade
 [Personagem 2]: Eu estou mais que você.

Nesse instante, pelo canto esquerdo, em um plano conjunto, entra em cena mais dois personagens: um homem com trajes de médico, mas igualmente maquiado e com a voz aguda, e uma mulher vestida de enfermeira com maquiagem parecida e forçando uma voz grave. Os dois se levantam rapidamente e um deles se dirige ao médico:

[Personagem 1]: E aí Doutor, o meu filho nasceu?
Plano americano enquadrando o médico e o primeiro personagem nos cantos, e a enfermeira e a criança no meio.
 [Médico]: Acaba de nascer nesse instante.
 [Enfermeira]: (trazendo a criança) é um menino

³⁹ Secos e Molhados foi um grupo musical brasileiro formado em 1971 que perdurou até o final da década de 1980, cuja sua formação clássica consistia nas figuras de João Ricardo, Ney Matogrosso e Gérson Conrad. Eram conhecidos pelo uso de maquiagens, figurinos e performances extravagantes para a época.

[Personagem 1] : (segurando a criança que também está igualmente maquiada e olhando, os dois, para câmera) É a minha cara.

Zoom in enquadrando o personagem e o bebê em primeiro plano



Figura 9 : *Satiricom* parodiano Secos e Molhados: da esquerda para direita, Agildo Ribeiro interpreta o personagem fumando a esperar a notícia do parto de seu filho; o médico chegando para dar a notícia; a enfermeira anunciando de que se trata de um menino; com o bebê no colo, Agildo Ribeiro olha para a câmera e diz “é a minha cara”.

Apesar de aparecer uma mulher na cena, escolhemos colocar esse esquete nessa categoria pela temática abordada que se sobressai ao sentido de protagonismo ou não de uma mulher em cena. Apesar de ser uma sátira a um grupo musical específico, o quadro brinca com a própria noção disruptiva dos estereótipos de gênero, principalmente o masculino, que o grupo fazia em suas apresentações, mas de maneira rígida e óbvia e não fluída (como era o tom nas performances de *Secos e Molhados*): o feminino dentro do masculino e o masculino dentro do feminino. Esses elementos são corroborados pelos atores ao forçarem a voz característica do sexo oposto ou quando o primeiro personagem pergunta a outro se ele é o pai ou a mãe e recebe “eu sou os dois” como resposta.

Os estereótipos de gênero, como mencionado no capítulo 1, são importantes para demarcar as fronteiras do outro, o lugar em que se pode classificar o que é diferente da própria identidade. Essa classificação compreende que o que faz uma pessoa ser a mulher, ou seja, as características pela qual se pode identificar rapidamente o gênero de alguém ser o feminino é o oposto às características pela qual é atrelado ao masculino. Os estereótipos levantados pelo quadro tocam na crítica de Butler (2003) ao sistema estabelecido do gênero em uma hierarquia binária das relações, numa matriz heterossexual rígida, no condicionamento do desejos e gênero através dos corpos. O esquete apresentado acima brinca com essas formas rígidas, não só os trocando de posição, mas também com as performances híbridas, fundindo-as de maneira que ainda se percebe o binarismo da matriz hegemônica. O esquete é, nesse sentido, uma paródia das performances de gênero da época, além de uma sátira ao grupo musical.

Destarte, o que nos parece é que o esquete vai além do sexo biológico ou da capacidade reprodutiva (engravidar ou inseminar), mas considera a maneira de falar, de se portar, de se vestir e de se maquiar: a performance é mais importante. O esquete entende que se passa por uma questão social e projeta para um futuro que, no sentido do quadro, é

escrachado, na medida que os lugares fixos de gênero daquela época imaginada se transpõem de maneira mecânica ao que está condicionado no esforço de um homem falar com uma voz aguda e a mulher falar com a voz grossa. A estereotipagem cômica responde a esse quadro como uma forma de reconhecer as próprias convenções da época e, como sátira e paródia, corrigir o que está fora dela, conduzindo para uma noção de absurdo, de mimética invertida e de transpor os lugares fixos dos gêneros.

O gênero em contraposição também é usado para o efeito do riso em um dos vários momentos cômicos do quadro 22 de *Faça Humor, Não Faça Guerra*. Um plano sequência mostra homens com roupas listradas de presos. Um deles é Renato Corte Real que interpreta Leopoldo, um líder presidiário que está em reunião com outros detentos. Um plano americano mostra todos em ângulo frontal, todos apertados na tela, em um fundo branco infinito. Leopoldo, que está no centro da imagem, diz que eles irão fazer uma surpresa para o diretor da penitenciária, uma peça de teatro:

[LEOPOLDO]: [...] Já escolhi a peça, vou começar a ensaiar hoje. Advinha o que? Romeu e Julieta (todos ficam entusiasmado). Moluma, (saí de trás, no centro da imagem, o homem negro), vem cá! Você vai fazer a Julieta!

Todos começam a rir de Moluma, e ele fica faz uma expressão de ofendido.

[MOLUMA]: Julieta eu não faço!

[LEOPOLDO]: Pera aí! Oh Luma, o que que há? É preconceito de cor? Você não quer fazer Julieta só porque Julieta é branca? É isso?

Nisso, outro detento interrompe:

[DETENTO 1]: Não senhor, ele tem razão. Porque todos aqui somos homens. Ninguém gosta de fazer papel de mulher. Oh Leopoldo, arranja uma peça que só entre homens!

Aqui o feminino ingressa como o gatilho da piada, pois o seu uso está na contraposição das identidades em jogo. Não é só estranho para a narrativa que um homem faça um papel feminino em um teatro, mas pelas risadas, todos a zombar do Moluma, também é vergonhoso, pois ali no presídio masculino todos são “essencialmente” homens e essa condição é fatalmente rígida. No entanto, não foi esse o motivo que Leopoldo deduzira de Moluma ao recusar o papel. Pensou ele se tratar de uma questão racial, visto que Moluma era negro e Julieta considerada branca. Se atentarmos em cena, Moluma é o único negro, nele que se empreendeu o escracho, percebe-se uma crítica velada à questão da luta contra o racismo da época, pois na condução da narrativa fica evidente que o conflito de Moluma é um conflito de gênero. Entretanto, ao Leopoldo ignorar isso e atribuir ao único afro-brasileiro um atributo de “preconceituoso de raça”, ele força um conflito racial. Existe, nesse ponto, a distância necessária para o riso: os motivos de Moluma (gênero) e os motivos de Leopoldo (etnia). Percebe-se, assim, uma inversão a lógica do movimento negro contra o racismo que é uma crítica feita pelo discurso hegemônico ao dizer que os negros também são “racistas” com os brancos. Esse discurso que não reconhece a estrutura racista, historicamente construída, que

antecede as relações sociais e as medeiam. A confusão acaba quando outro detento resolve explicar que a recusa de Moluma é uma questão de gênero, tornando o motivo aceitável e normal para todos. Revela-se, assim, naturalmente, o modelo rígido e binário de gênero percebido na época.

Por outro lado, a mulher sedutora aparece em cenas cômicas interpretadas só por homens, como ocorre no quadro nº 1 de *Chico City*. O mentiroso contumaz, Pantaleão (Chico Anysio), explica ao seu amigo, o Pacotinho, porque sua mulher (Dona Téta) tinha brigado com ele. Três planos do quadro se alternam (multicâmera) entre um plano aberto, enquadrando os dois personagens sentados, Pantaleão a direita e Pacotinho a esquerda, mais um primeiro plano frontal em Pantaleão e outro primeiro plano frontal em Pacotinho:

[Pacotinho]: Mas a Dona Téta está mordida...
 [Pantaleão]: Me conte outra novidade...
 [Pacotinho]: Mas afinal de contas, toda mulher é assim...
 [Pantaleão]: Mulher de soldado! Respeite Téta, como...eu respeito.
 [Pacotinho]: Mas Senhor Pantaleão, o senhor me desculpe, eu falei assim foi por uma distração.
 [Pantaleão]: Não tem que pedi desculpa não, porque o diacho é que eu Téta tem toda razão.
 [Pacotinho]: O senhor até agora não me chegou a dizer o motivo de tudo isso. Como é? O senhor andou mesmo dando em cima de tal moça?
 [Pantaleão]: O que? Dando em cima o que?
 [Pacotinho]: Dando em cima, Seu Pantaleão... Fazendo convites, dizendo palavras bonitas.
 [Pantaleão]: Sim! Ah, sim! Seu Pacotinho, a verdade é coisa pra se dizer. acho a verdade coisa bonita e o que aconteceu eu não nego. Umas três vezes andei convidando ela ir no meu quintal ver meu pé de araca.
 [Pacotinho]: E ela foi?
 [Pantaleão]: Bambeou. Ficou um “vai ou não vai, vai ou não vai”, mas não foi não.
 [Pacotinho]: E o que que senhor andou falando para ela?
 [Pantaleão]: Besteira... Eu recitei um soneto de Catulo, mas Téta estava junto. Cantei uma canção que fiz em parceria com Januário, pai desse menino que toca sanfona no rádio.
 [Pacotinho]: Luís Gonzaga.
 [Pantaleão]: Isso aí, mas não passou disso.
 [Pacotinho]: Sei, e as olhadas que o senhor deu para as pernas dela?
 [Pantaleão]: Cuma?
 [Pacotinho]: Dona Téta disse que estava uma coisa por demais!
 [Pantaleão]: Mas seu Pacotinho, tinha jeito de evitar? Diabo da mulher senta acolá, dá uma cruzada de perna ao meu favor, aquele joelhão lascado me chamando o olho.
 [Pacotinho]: Eu sei que é tentador, mas o senhor bem que podia tentar se conter.
 [Pantaleão]: Mas isso foi me contendo. Se eu deixasse correr à revelia tava tudo lascado.

Esse quadro mostra um humor de situação representando a ideia tradicional vigente da amante que é uma destruidora de lares, aproveitadora e “mulher fácil”. A mulher representada fora do quadro é bem mais nova do que a esposa furiosa do Pantaleão. Esse quadro difere-se dos outros que se repetem sobre esse personagem, pois nesse o Pantaleão não conta histórias de sua vida passada, mas de sua vida presente. A preocupação do personagem de Chico

Anysio estava na não execução das tarefas do lar que, na diegese, é papel de Dona Têta. A tal moça, que desconcertou o célebre contador de causos, foi representada reduzida ao seu corpo, confirmando um padrão de representação que diz respeito a mulher como sedutora, ou seja, a redução do corpo pela suas partes quando o Pantaleão menciona sua incapacidade de não olhar para a tal moça que possuía um “joelhão lascado” e realizava uma “cruzada de perna ao seu favor”. Ele ainda ratifica que olhou se contendo, deixando escapar que se respondesse aos seus instintos poderia ter feito algo pior.

Um último quadro para essa análise diz respeito a performance de um comediante homem representando uma personagem feminina no quadro 8 de *O Planeta dos Homens* de 1981. Agildo Ribeiro interpreta Madame Zorra, uma cigana vidente que vê o futuro dos políticos em Brasília. Ela é consultada por um político que quer saber se vai chegar ao Planalto em 1982⁴⁰, ou seja, se chegaria a ser presidente de novo. A caricatura do personagem fazia alusão ao ex-presidente, ainda vivo na época, Jânio Quadros, mesmo que não citado nominalmente. A resolução da Madame Zorra é lhe dizer que sim e entregar uma vassoura pequena, símbolo de quando o ex-presidente tinha ganhado a eleição de 1960. Segundo a vidente, ele precisaria disso para chegar ao palácio do planalto. Então ele pergunta se tinha que “varrer a corrupção novamente”, ao passo que ela nega e sugere que a vassoura era para voar, porque ele era um bruxo.

Além da sátira política, podemos perceber que se forçava ali um tipo, Madame Zorra, uma húngara que mora em Brasília e que se especializou em ver o futuro político. Esse esforço de transformar essa personagem em um tipo é evidenciado pelo uso de bordões: “fala bola- fala bola” e “madame zorra ver tudo”, bem como pela relação dela com um enredo que poderia se repetir com outro político. Mas, o que nos interessa é a performance de Agildo Ribeiro.

Quando um comediante homem interpreta uma personagem mulher, de alguma maneira, ele tem que marcar essa diferença de forma caricatural, acentuando as características que ele julga ser feminina e atenuando seus aspectos de postura que ele julga ser masculino, dado que as características convencionais que se julgam ser masculinas já estão inscritas e aceitas no desempenho “natural” do ator que é homem. Assim, ele tem que jogar com o que entende ser o oposto para ser identificado como uma mulher de maneira rápida, brincando

⁴⁰ No programa há uma questão política relacionada se iria ter ou não eleições para Presidente da República em 1982. O general João Figueiredo ficou no poder até 1985 e uma eleição direta para presidente ocorreu somente em 1989.

com estereótipos de postura/performance feminina. É, nesse ponto, que muitas vezes essa performance carnavalizada cai em uma postura sedutora, embora não ocorra nesse quadro.

Ribeiro escolheu uma forma estereotipada de representar uma vidente, uma cigana. Primeiro ele não precisou afinar a sua voz, ao contrário, para dar um ar de ser uma mulher de meia idade, forçou a voz ainda mais, ficando arranhada, como se fosse uma fumante contumaz. O figurino vermelho é de uma cigana típica, cheia de joias, anéis, pulseiras que chacoalham e colares barulhentos, bem como uma badana, também vermelha, no cabelo longo que, na verdade, é uma peruca. A postura corporal ficou mais “leve”, com movimentos sutis revelados pela maneira que segura um lenço rosa. Seus gestos são intensamente afeminados, sua boca fica sempre trêmula e ganha uma forma pitoresca. No entanto, esses movimentos e gestos ficam repetitivos ao ponto de ficarem mecânicos. A graça advém dessa percepção de que é um homem a imitar uma mulher em uma performance que deixa claro essa diferença.



Figura 10: Montagem de Madame Zorra em *Planeta dos Homens* de 1981 em seus vários trejeitos que se repetem na cena.

O que se elucida nesse desempenho é uma estereotipagem da mulher cigana em relação aos trejeitos exóticos e incompreensíveis, à redução dessa mulher ao seu misticismo e esoterismo, reproduzindo uma ideia fixa de que as ciganas preveem o futuro. Por ter sido representada por um homem, esses trejeitos sobressaíram na sua performance como também um ideia de postura feminina expressada para diferenciar a postura do ator homem da personagem mulher. É a inscrição do corpo feminino em um corpo masculino, uma antítese que pode provocar o riso. Mas, diferente do que ocorre com o Padilha, personagem que em *O Planeta dos Homens* apresenta características de uma “personalidade feminina” em um corpo masculino, aqui não só a personalidade é transportada, mas o próprio gênero. Não podemos dizer que se trata de uma performance transformista (*Drag Queen*), mas a questão paródica está inscrita, facilitando a identificação do que resta de masculino naquele corpo: a informação de que estamos diante de um ator. Muitos personagens-tipo feminino interpretados por comediantes homens fizeram sucesso em programas humorístico brasileiro

no final do último século, destacando a Vovó Nana de Jô Soares e a Velha Surda de Roni Rios.

3.3.2 A(s) mulher(es) como cenário

Pensar a mulher sendo acionada para compor e embelezar o plano, muitas vezes endereçada para uma audiência masculina heterossexual, é voltar às origens do uso da mulher no Teatro de Revista. Estamos falando mais especificamente das vedetes, mas agora como um lugar específico, porém secundário, de sedução, forma e beleza. Pode-se pensar nas vedetes no começo do século passado como um instrumento de resistência, pelo qual se demonstrava uma emancipação feminina para uma conquista de sua sexualidade livre frente a uma cultura que, segundo Pinsky (2013), destinava a mulher a um papel social que valorizava a castidade, honra, submissão, compostura e fidelidade, em que o prazer sexual era dissociado do amor. Mas, estamos falando de episódios na década de 1970 e antes disso, a partir de 1950, o ideal de mulher casta sofre uma inflexão. A sedução ganha um papel importante na relação entre homens e mulheres com o advento da pílula anticoncepcional, de modo que o sexo era incentivado entre noivos e a busca do prazer era associada ao amor. O erotismo começava a ser tolerado e não era mais necessariamente imoral. Havia agora um novo pacto sexual no qual não se desvinculava amor e sexo.

Na década de 1970, a minissaia invadiu o Brasil. Na abertura de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, que era o cartão postal do programa que queria passar a imagem de ser colado com o que há de mais moderno na cultura da época, era possível ver inúmeras dançarinas de minissaia ou maiô, dançando cada uma ao seu ritmo. Mas, obedecia a uma lógica - as mulheres preenchendo as bordas do quadro de forma piramidal e no centro um homem de terno e acima aquele que canta.

Figura 11: Mulheres dançando na abertura de *Faça Humor, Não Faça Guerra*.



A composição desse quadro é reveladora da narrativa herdada do Teatro de Revista pela lógica narrativa das vedetes, se podemos chamar esse fenômeno de “vedetização” desse espaço, que podemos compreender em três aspectos interligados: o primeiro consiste na observação de que enquanto a mulher era generalizada em um “corpo de bailarinas”, retirando dela sua individualidade e sua particularidade, o homem era especificado em seu talento de humorista/apresentador/comunicador, particularizando-o. Segundo, esse corpo, que é o conjunto de mulheres, é posto de forma secundária, compondo o segundo plano em que o primeiro está o homem. Podemos pensar nisso considerando tanto a disposição das pessoas na própria tomada, de forma particular, quanto o programa por inteiro no episódio, visto que as mulheres até podem fazer parte da abertura e encerramento, mas elas não são as principais atrações do programa, além de serem reconhecidas pelo seu coletivo (dançarinas, vedetes, chacetes etc.), enquanto os homens pelo seu nome. Terceiro, as mulheres estão reduzidas ao seu corpo pela performance da dança, por suas formas e nada além disso.

A abertura de *Satiricom* marca ainda mais tais aspectos. Diferentemente da abertura de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, na qual cada uma das bailarinas dançavam ao seu gosto, as dançarinas que abrem o programa *Satiricom* estão vestindo o mesmo figurino, usando o mesmo corte de cabelo e atuam numa coreografia sincronizada. A iluminação sombria e cheia de efeitos luminosos não permite enxergar o rosto de nenhum a delas. Para completar, a dança é sempre interrompida com imagens das atrações do programa, todas elas realizadas por homens: Jô Soares, Agildo Ribeiro, Miéle e Renato Corte Real.



Figura 12: Fragmento da abertura de *Satiricom*. Aqui mostra o exato momento em que a dança é interrompida por uma inserção de uma montagem, no qual Jô Soares no centro ri para a câmera.

Podemos perceber a mesma lógica na abertura de *Chico City*, em 1977. Numa montagem frenética de imagens do Rio de Janeiro (como a cidade de Chico City), o clipe começa mostrando a bandeira da cidade fictícia em primeiro plano e ao fundo o Pão de Açúcar. O letreiro *Chico City* aparece e começa uma sucessão de planos da cidade, ruas, prédios e praças até que um *zoom in* revela uma banhista numa praia de biquíni sentada numa cadeira com outras banhistas igualmente belas ao seu redor. A tomada é interrompida com

uma sucessão de imagens frisadas dos personagens de Chico Anysio, entre eles o Coalhada e o Seu Pantaleão. Mais uma vez, planos gerais da capital carioca e mais uma interrupção que revela mais algumas imagens de personagens do Chico Anysio estáticos, depois entra uma sequência de planos de mulheres de biquíni em algum clube e depois sentadas à beira de uma piscina, balançando os pés. No meio desses dois planos, a imagem de Bozó frisada revela mais um personagem de Chico Anysio.



Figura 13 – Fragmentos da Abertura de *Chico City*, mostrando a imagens da cidade do Rio de Janeiro, personagens do Chico Anysio e mulheres de biquíni.

As imagens, por si, não têm relação narrativa entre elas, mas revelam três intenções: i) mostrar que o programa mudou de uma cidade pequena, que era a proposta do início, para uma grande metrópole e que ali se encontrariam temas relacionados à vida da grande cidade; ii) demonstrar a versatilidade do humorista em fazer tipos cômicos, retificados nas imagens de vários personagens interpretado por Chico Anysio e iii) prender uma audiência masculina ou cativá-la de início, mostrando corpos dentro de um padrão de desejo. As mulheres representadas não têm uma história específica ou nome e muito menos vamos revê-las durante o episódio, como os personagens-tipo de Anysio. Uma inserção gratuita que revela o caráter masculino e heterossexual daquele tipo de humor. Confirma-se, assim, a “vedetização” dessas três aberturas a favor do sexo masculino que se repete nas vinhetas de intervalo e encerramento⁴¹.

Nos episódios de *O Planeta dos Homens* de 1980 e 1981 essa lógica é quebrada na abertura, na qual são destacados os símios. Entretanto, no quadro 1, de 1981, é feita uma espécie de homenagem moderna aos teatros de revista, realizando um rápido musical com a

⁴¹ Nesse aspecto a mulher é apenas visibilizada no que mais concerne ao interesse masculino, o imaginário da mulher sedutora e fatalmente bonita.

canção “Balancê”. Nela, homens de terno cantam, enquanto que vedetes, em roupas curtas, dançam de forma sincronizada em segundo plano.

Contudo, o quadro mais notável dessa categoria está justamente no episódio de 1981 de *O Planeta dos Homens* (1981). O quadro 15 desse programa não estaria nessa categoria se não fosse o fato de que há uma mulher negra (Maria Rosa) posta em segundo plano como parte consciente do cenário. A piada é empreendida por dois homens, entretanto, se fosse somente por esse fato, estaria na categoria anterior. Em um ato duplo de exatamente dez segundos mostra-se uma modelo negra com suas costas nuas. Dois homens surgem na parte inferior do quadro e é quando a mulher vira de frente, tampando os seios e logo após colocando as mãos nos ombros dos dois homens, de forma que os seios da mulher são cobertos pelas cabeças masculinas que executam a piada:

[Homem 1]: Pare de defender as mulheres, cara! Se aparecer mais homens feito você, isso aqui vai virar um matriarcado dos diabos.
[Homem 2]: Dos diabos não. (risada) Das diabas!



Figura 14 : Quadro de o *Planeta dos Homens* (1981). Aqui mostra todo movimento feito pela modelo Maria Rosa.

Visto que o tema em questão tem relação com as disputas pelo espaço público demandadas pelos movimentos feministas da época em que o programa estava sendo exibido, podemos observar a exposição do tema na piada que, de um lado, demonstra a insatisfação de um homem para o comportamento “feminista” demais e, do outro, o pavor exagerado de que a sociedade se transformasse em um matriarcado, em uma oposição ao patriarcado instituído. O efeito verbal que denuncia a comicidade está no duplo sentido “matriarcado dos diabos = matriarcado insuportável” e na correção da sentença, de forma irônica, pelo segundo homem, do substantivo “Matriarcado” d(as) diab(as)”, denotando um aspecto lascivo ao se referenciar as mulheres no modo em que o Homem 2 (Costinha) profere a correção e estereotipando as mulheres em relação a sua sexualidade.

Mas, o que chama mais atenção no quadro é a modelo negra nua utilizada como cenário para a piada. A mulher, que em fragmentos de segundos estava em primeiro plano, no rápido movimento do seu corpo, vai para o segundo plano, mas permanece em *contra-*

plongée, calada e sem demonstrar qualquer expressão (é como se ela estivesse posando para uma foto) na parte superior do plano. Os homens ficam exprimidos na parte inferior, formando vetores de uma pirâmide para a imagem na qual na base se encontram os homens e no topo a mulher negra.

Ao aliar a composição imagética com o texto da piada, percebe-se que a mulher foi posta daquela maneira para evidenciar o “matriarcado” como o feminino-superior e os homens embaixo como o masculino-inferior. O que ocorre é que a escolha de colocar uma mulher nua nessa situação produz o exemplo mais claro de estereotipagem como fetiche, o qual Hall (2015) delineou ser comumente utilizado para corpos negros. Para o autor jamaicano, o fetiche fragmenta o corpo e indica um olhar específico (alguma parte desse corpo) e deslocado, em que o que é considerado tabu encontra uma forma de ser representado, dando permissão ao “voyeurismo não regulamentado”. No caso desse quadro, o fato de ter coberto/censurado os seios, denota-se a imposição moral em relação ao corpo feminino, mas também sua sexualização com o desejo de mostrar não mostrando (fetichismo), pois sabemos que a modelo está potencialmente nua em cena ou pelo menos a parte superior do seu corpo. Além disso, seus seios são substituídos no plano pelas duas cabeças masculinas, deslocando essa representação do seu corpo. Somos convidados a olhar para a direção dos seus seios, pois a cena ocorre naquele espaço, mas a moral cristã vigente sai ilesa ao nos depararmos com os atores nos livrando da ruptura que seios a mostra podem causar.

De alguma maneira, o corpo negro da mulher foi reduzido ao desejo de mostrar seus seios, mas, ao mirá-los, só enxergamos a encenação da piada. A estereotipagem não serviu necessariamente para a cena cômica, mas para marcar a diferença entre as expressões “dos diabos” e “das diabas”, de modo que as mulheres, em especial a mulher negra, fora acionada em sua lascívia.

3.3.3 A(s) mulher(es) como escada

Como dito antes, em nossa análise é preciso considerar como se formam os estereótipos nos quadros cômicos, no espaço condensado e transgressor do humor. Para notar isso, é preciso entender como os elementos que concentram tantos significados são mobilizados na narrativa. Uma primeira aproximação com tais elementos está no ato duplo de apenas dezesseis segundos veiculado no início do programa *Faça Humor, Não Faça Guerra*, de 1970, encontrado no quadro 20, o qual configura-se como um claro exemplo de estereotipagem cômica. No quadro, em primeiro plano em posição frontal está o filho e sua mãe, que funciona na narrativa como escada, com o seguinte diálogo que claramente é uma encenação de uma anedota:

[Mãe] : Oh meu filho, depois de tanto tempo, uma moça tão boazinha.

[Filho]: Mamãe, hoje a Mariazinha me confessou que jamais foi beijada por outro homem que não eu.

[Mãe]: Mas e daí, meu filho? Isso só mostra que ela é uma moça de princípios.

[Filho]: Mamãe, se ninguém quis beijar aquela mulher até hoje, é o bobo aqui que vai ter que beijá-la pelo resto da vida?

A estereotipagem apresentada pode ser percebida em dois sentidos, um primeiro em relação à confirmação de uma ordem social na fala da mãe ao responder ao filho que reportava o fato de que fora o único homem que beijou sua noiva - “Isso só mostra que ela é uma moça de princípios”. Nota-se, nesse ponto, um valor social vigente que concerne na ideia de que quanto mais a mulher se preserva para o matrimônio, maior a “qualidade” dela. Concomitantemente, reduz-se a mulher - no caso, a noiva que foi representada fora-do-campo, a um “objeto de posse” do homem em que o corpo dela é transformado em tabu que deve ser entregue a um único marido, situando o papel social vigente dado à mulher: a noiva que é valorosa por ser virgem. No entanto, ocorre outra estereotipagem através de uma transgressão da ordem apresentada anteriormente na fala-desfecho da piada pelo filho: “Mamãe, se ninguém quis beijar aquela mulher até hoje, é o bobo aqui que vai ter que beijá-la pelo resto da vida?”. Ele inverte a ordem vigente, transgredindo com a ideia contrária da anterior de que quanto mais a mulher se relacionar com outros homens, maior o seu valor para o matrimônio. Na primeira frase da mãe, percebe-se que o filho deixou a ex-noiva por causa disso. No entanto, essa transgressão ainda está dentro de uma lógica patriarcal: a mulher, agora como ideia, fora reduzida não só como objeto-posse, mas como objeto-uso em um deslocamento controlado ainda em favor do homem. O filho quis manifestar essa indignação questionando que se ninguém quis/usou essa mulher, por que justo ele que terá que usá-la? Agora a qualidade do objeto-mulher está diretamente proporcional ao uso do seu corpo. Desse modo, a primeira estereotipagem ocorre no espaço do cômico, como um contexto necessário para a segunda. Assim, está a estereotipagem cômica em sua forma mais clara.

Tal estereotipagem fica ainda mais nítida quando se nota a função de representar a transgressão para afirmar a regra e usar o riso como correção. Numa análise rápida, poderíamos refletir, a partir desse ato duplo, sobre as nuances das “novas” formas de relacionamento, referente a um novo pacto sexual que emergia nos primeiros anos da década de 1970, argumentando que essa transgressão denotava uma ruptura. Porém, ao observar o campo imagético, nota-se que essa reflexão lograria enganosa. Quando o filho diz seu texto final, o ator muda sua expressão facial acentuadamente para uma feição idiota e cômica, enquanto a mãe confirmava a “idiotice” de seu filho levando seus olhos para cima (ver figura 15). A intenção da piada, portanto, é a de fazer rir o espectador ao fazê-lo perceber que a fala

do filho foi boba, inocente e absurda e, se não merecesse o riso, seria uma afirmação condenável para a época. A situação mostra claramente a ideia freudiana de que é no espaço do cômico que os tabus sociais ou temas sensíveis podem ser ditos sem grandes consequências, nesse caso, sublimando o desejo de representar a ideia de uma mulher que se relaciona com vários homens, ao mesmo tempo que engendra uma exclusão dessa ideia. Configura-se, assim, um exemplo de como o estereótipo funciona como fetiche, nos termos a que Bhabha (1998) referiu-se.



Figura 15 : “Mamãe, se ninguém quis beijar aquela mulher, é o bobo aqui que vai ter que beijá-la pelo resto da vida?” *Faça Humor, Não Faça Guerra* (1970)

Entretanto, o que mais salta aos olhos quando a mulher é acionada apenas como escada para o quadro cômico é a exploração do seu espírito de sedutora, com uma contradição ainda evidente. O estereótipo da mulher fatalmente atraente e sexualmente acessível, nesse caso, não é só uma consequência direta da amplificação das liberdades sexuais dos corpos femininos em processo de emancipação e luta na época de exibição dos programas, mas uma reprodução do olhar masculinizado sobre o outro e o exterior constitutivo que só é possível de ser representado, por certo exercício da hegemonia masculina na comunicação, se for para servir aos seus interesses. Nesse caso, a mulher com o corpo sedutor serve aos desejos de uma audiência heterossexual masculina, modificando seus parâmetros morais (cristãos) para o corpo feminino que lhe era proibido nas décadas anteriores. Nesse sentido, era um olhar sobre o feminino, sempre numa linha tênue entre proibição e desejo, entre sedução e imoralidade e até entre a sedução correta (direcionada ao homem) e a sedução incorreta (não direcionada ao homem).

Num ato duplo rápido, no quadro 27 de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, em 5 segundos, uma bela mulher de biquíni dirige-se ao um homem dizendo-lhe que, quando bebe,

dá vontade de beijar todo mundo. O homem, por sua vez, responde: “então beba esse *whisky*”, ao mesmo tempo que se desloca para frente fazendo uma posição de “beijoca” para a moça. Podemos extrair aqui alguns aspectos que demonstram como funciona essa fronteira difusa do jogo da sedução no espaço do humor. Na fala da mulher é apresentada uma situação absurda para a norma social vigente (uma moça que ao beber fica “fácil” para qualquer um) e a surpresa da resposta rápida do homem que investiu na sedução da maneira mais conveniente e com menos esforço (dando-lhe um *whisky* para que ficasse bêbada o quanto antes). Ele provoca um atalho para saciar o desejo de beijá-la. A graça está na transgressão da moça beijoqueira e na surpresa do homem que está rapidamente preparado para tentar seduzi-la. Logo, tem-se a conclusão de que essa é uma representação da maneira errada de conquistar uma mulher, assim como é a maneira errada de uma moça se comportar. O quadro indica o riso para então reconhecer a verdadeira regra e corrigir essa que está errada.

Mas, qual é a maneira aceitável de sedução feminina no espaço do humor nesses programas? É o que os quadros protagonizados pelos personagens de Jô Soares fazem de forma sistemática. Como veremos, a mulher carrega o “vírus da essência” da sedução (pegando emprestado o termo de Barthes), não importando o que ela faz e nem como se comporta dentro do enredo cômico. Primeiro vamos ao *Faça Humor, Não Faça Guerra*, especialmente em dois quadros - os quadros 15 e 21. O primeiro mostra exatamente a presença da essência sedutora da mulher: o esquete mostra um “tarado” consciente de sua perversão irreversível que no quadro é descrito como “tímido”, o Gregório.

Em um plano conjunto, mostrando o interior de uma loja de roupas íntimas, com caixas ao fundo e um balcão, Gregório, ao centro da imagem frontal, paga uma dívida, entregando o cheque de costas para a atendente Floriana com a finalidade de não se sentir atraído por ela, contudo ela dá um beijo em seu rosto como forma de agradecimento. No ato do beijo, a tomada passa para um plano americano e percebemos o desespero de Gregório quando pede, aos gritos, para que ela não fizesse isso. No entanto, voltando ao plano conjunto, Floriana pede para ele cuidar da loja enquanto ela vai trocar o dinheiro. Gregório pede repetidamente para ela não fazer isso, mas é ignorado. Desse modo, a câmera realiza um *zoom out* na imagem relevando um plano geral. No canto direito, entra em cena uma mulher loira bonita e de roupas curtas procurando algumas peças íntimas e se portando de uma maneira exageradamente sedutora (inclusive tocando em Gregório algumas vezes). A medida que ela vai indagando Gregório sobre *lingeries*, *baby doll* e calcinha, ele se atrapalha todo e, tentando se desvencilhar da situação que o constrange, grita a todo o momento chamando por “Dona Floriana”. A câmera passa a acompanhá-lo e sempre que grita “Dona Floriana” a

tomada o focaliza em primeiro plano. Ao chegar para socorrê-lo, Dona Floriana faz uma expressão impressionada com a situação, pois vê Gregório entrar em uma espécie de colapso e cair no chão quando a moça loira pede para experimentar uma calcinha.

Nesse quadro, a mulher foi reduzida a um papel de sedução. A sedução feminina, condicionada por esse papel, ganha contornos de automatismo na mesma medida que se percebe a atração doentia do personagem de Jô Soares. A graça está mais uma vez na transgressão do que é normal, mas, de alguma maneira, não lhes foi proibida esse aspecto sedutor, porque não servia ao desejo dela, mas ao do homem. A mulher é sedutora sem anunciar sua sedução ou desejo, apenas reproduzindo um comportamento feminino considerado “normal”. Tal fato é ainda mais evidente no segundo quadro, o 15, de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, o qual mostra Rubbélío, um malandro, que está no posto de um funcionário de um banco e, passando por funcionário, não atende ninguém direito, pois está ao telefone paquerando com alguém. Sua “malandragem” é evidenciada já na primeira tomada do quadro quando está em plano detalhe um pé com meias pretas balançando em cima de uma mesa. Em um sutil *zoom out*, revela-se Rubbélío sentado à mesa em plano médio, com os pés acima e falando ao telefone, tentando seduzir uma moça se passando pelo presidente de um banco até ele ser interrompido pelos clientes do banco, alternando o quadro agora em duas tomadas. Um primeiro plano de Rubbélío em perfil e um contra-plano geral mostrando Rubbélío de costas em primeiro plano e os clientes de frente em segundo plano.

A certa altura do esquete de 5 minutos, depois de brigar com vários clientes, uma loira aparece em seu balcão, no meio de todos os outros. Ele instantaneamente para de falar ao telefone e com os outros clientes, que também param de falar e gritar, e, em um primeiro plano de perfil, dirige-se para a moça que lhe responde apenas com alguns sorrisos:

[RUBBÉLIO]: Dá licença, que a gente conversa já-já (se aproximando da mulher). Opa, mas que beleza. Tudo bem? Nunca apareceu aqui no banco antes, por que? (toca agora, de leve, o rosto dela). Um banco tão simpático... tem um pessoal legal aqui... eu sou da diretoria, eu vim aqui só pra fazer uma fiscalização...

Há um leve zoom out, revelando um homem à direita que assiste a tudo isso de forma inconformada, interrompendo o flerte.

[HOMEM]: Escuta aqui amigo, que negócio é esse? Ela é minha noiva!

[RUBBÉLIO]: “noiveleiro”, dá licença.

O jogo de sedução constrói um lugar dentro do humor para atrizes e mulheres bonitas que, a princípio, só poderiam cumprir um papel de encanto, fascínio e fetiche. São nelas que é impregnado o vírus da sedução, reduzindo-as a esse poder de atração quase como um imã para os personagens interpretados por Jô Soares. No esquete em que Jô Soares interpreta um

garçom atrapalhado, em *O Planeta dos Homens*, de 1980, quadro 4, as relações amorosas na sociedade brasileira estavam em transformação, como demonstra Pinsky (2013b):

Se, na década de 1970, para muitos solteiros, fazer sexo adquiria um sentido revolucionário, a partir dos anos 1980, “transar” já era algo “normal”. Uma garota que fazia sexo com o namorado não era mais uma jovem “moderna”, alguém de vanguarda com a sensação ou a “missão” de romper tabus, mas sim uma pessoa do seu tempo [...]. As hierarquias entre masculino e feminino não desapareceram, contudo. No tempo em que chamar uma moça de “gata” (bonita) virou elogio, chama-la de “galinha” continuava a ser um insulto. (PINSKY, 2013b, p. 521)

É aqui que mora a fronteira entre o desejo e a proibição. Ser bonita e atraente para os homens ainda não autorizavam as mulheres a terem muitos relacionamentos. Ocorre que no esquete do garçom atrapalhado, Jô Soares não só está representando seu personagem, mas toda uma audiência presumidamente masculina. O garçom tem a ideia de juntar a mesa em que a moça, interpretada por Cristiane Torloni (símbolo sexual da época), está sentada sozinha com a mesa de um senhor que também está sentado sozinho, a fim de facilitar o seu serviço. Ao fazer isso, Jô Soares encosta seu rosto no rosto da atriz, tratando-a de maneira carinhosa e infantil:

[Mulher]: Isso é um absurdo, como é que pode ter um menu só para duas mesas?
 [Garçom]: Primeiro lugar a gente resolve isso. Segura esse menu aqui (e puxando a atriz para a mesa do lado, aonde está sentado o senhor), levanta um instantinho e pula para esta mesa aqui. Assim! Pronto. Daí já resolveu. Evidente que a senhora já está um pouco aborrecida, eu também não gosto de ficar mal acompanhado, prefiro ficar sozinho. (encostando o rosto dele sobre o dela, falando em cochicho) Mas de repente a senhora escolhe até o preço do jantar!

A piada sugere que a moça pode utilizar de sua beleza para comer com o valor que ela bem entendesse e a aproximação quase invasiva e íntima que o garçom executa sobre o rosto da mulher indica um desejo latente de tocá-la. No outro quadro do mesmo programa, em que é protagonizado pelo tipo político interpretado por Jô Soares, conhecido como Dr. Batalha (o homem que nunca falha!), uma jornalista vai ao seu escritório lhe fazer perguntas a respeito do cenário político e econômico atual. Mas, mesmo a jornalista não executando nenhuma fala claramente sedutora, tampouco falando de um jeito atraente, o personagem do Jô se encanta facilmente por ela:

[Jornalista]: Dr. Batalha!
 [Dr. Batalha]: Sim, o homem que nunca falha!
 [Jornalista]: Por favor, eu sou da imprensa, eu vim aqui para o senhor fazer uma declaração.
 [Dr. Batalha]: Perfeito. Gabidela, eu sou contra ou a favor da declaração?
 [Assessor]: A favor, Doutor.
 [Dr. Batalha]: Sou a favor da declaração! Sempre fui! E ela é uma gracinha, Gabidela. Diga lá!

[Jornalista]: É o seguinte, eu queria saber qual é a sua posição...

[Dr. Batalha]: De pé! Estou sempre de pé! Lutando a favor do povo!

[Jornalista]: Não, não, não, não é bem isso, não. Eu queria saber a sua posição sobre a política salarial do governo, o meu jornal quer saber se o você é contra ou a favor do aumento semestral do salário.

[Assessor]: (cochichando) A favor, doutor.

[Dr. Batalha]: Não precisa falar nada! Você não precisa ficar me dizendo o que eu sou contra ou a favor, Gabidela. Anda! Dê-se ao respeito. Evidente que eu sou a favor, assim como eu sou contra a inflação que é esse cupim que fica roendo o bolso do povo. Toma nota (apontado para o assessor), amanhã estará na Folha. Essa é boa.

[Jornalista]: Muito obrigada (saindo do quadro).

[Dr. Batalha]: Obrigado a você. Volte sempre! Qualquer declaração estou às ordens. Deixa o telefone com a minha secretária..



Figura 16: Jô e as mulheres. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Gregório seduzido por uma loira em *Faça Humor, Não Faça Guerra*; Rubbêlio tentando seduzir uma mulher em *Satircom*; Dr. Batalha respondendo a uma repórter em *O Planeta dos Homens* e o Garçon atrapalhado se encostando na personagem interpretada por Cristiane Torloni.

Assim, reside uma das formas com as quais a estereotipagem dialoga com o fetichismo, como pensado por Bhabha (1998) e por Hall (2016), atravessando a representação cômica. Não é o fetiche apenas como uma potência sexual no sentido do ato em si, mas o fetichismo como encanto ou feitiço não só pela recorrente atração dos personagens do Jô, como também pelo modo que as mulheres são representadas e reduzidas a esse poder de sedução. Não é o comportamento delas que indica sua sedução, afinal elas estão ali de forma que não demonstra uma iniciativa afrodisíaca, apesar de sempre serem simpática às investidas dos personagens, mas, antes de tudo, é pelo comportamento masculino que percebemos esse feitiço. A atração fatal que Gregório sofre, o encantamento imediato de Rubbêlio, o tratamento excessivamente cordial (para usar um eufemismo) do garçon frente a uma mulher e o acometimento de uma paixonite pela jornalista por parte do Dr. Batalha reduzem essas mulheres por inteiro ao feitiço da atração. É o corpo da mulher que está sendo

estereotipado mais uma vez. Contudo, agora, dentro da narrativa cômica, essa estereotipagem não serve para corrigir a mulher ou o homem, mas para reconhecer os seus lugares no jogo da sedução. É o homem que tem que ter a iniciativa, segundo a norma entendida nos quadros do programa. A mulher precisa apenas fazer coisas de “mulher”. Para que o homem sintasse atraído, agir como uma mulher comum e ter uma beleza correspondente ao padrão desejado já é o suficiente.

Podemos fazer um paralelo com os quadros 7, 13 e 19 de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, em que o pano de fundo para as três piadas é o mesmo. Trata-se de um caipira que tenta convencer indiretamente uma moça nua que está atrás da cerca que a cobre a sair dela e revelar sua nudez. Os quadros têm a mesma lógica de tomada em plano-sequência: começa com um primeiro plano da moça nua e sempre sorridente. Um *zoom out* revela a nudez da moça e a cerca que cobre as partes íntima. Uma trilha musical acompanha o movimento de câmera até o seu final, quando a música também se encerra e do lado esquerdo do quadro entra o caipira, do lado de fora da cerca, que caminha até o centro do quadro, aonde se encontra a moça. No primeiro quadro, ela pede um cigarro e é atendida pelo caipira, mas ao pedir fogo, ele a condiciona buscar fora da cerca. O segundo mostra o caipira pintando um quadro que revela ser o dela. Ao mostrar a prévia do desenho, diz entusiasmado: “olha como você fica bonita sem a cerca”. Ele recebe um bofetão dela de pronto, mas permanece com uma expressão simpática. A última tentativa do caipira está no quadro 19, quando ele dá de presente um tamanco com um salto alto e diz: “sobe em cima do tamanquinho, sobe...”.

Para esse quadro funcionar, recorre-se a estereotipagem do caipira (homem do campo) em sua ingenuidade, pois as saídas para os seus objetivos são muito mais trabalhosas do que a óbvia solução que é ele mesmo pular a cerca. Tal ingenuidade vem de encontro com a redução da mulher ao seu corpo nu, agora de maneira literal, mas para formalizar que aquilo é o incomum e o não desejado. As duas faixas da cerca de madeira, que cobrem exatamente a altura de seios e órgão genital da moça, podem ser encaradas como um aspecto que está entre a censura moral cristã e a estatal do governo militar. Na realidade, o desejo masculino pela nudez feminina, como algo sexual, foi representado, mas a cerca salva a moral ao mesmo tempo que salva o quadro do corte da censura institucional. O caipira exprime esse desejo de uma audiência imaginada masculina e a graça está nas formas pelas quais o caipira tenta encontrar para finalmente vê-la nua.

É preciso destacar três aspectos desses atos duplos. O primeiro é quando a moça nua deu um tapa no rosto do caipira ao ver o resultado da pintura que ele fez dela sem a cerca. Era um tapa moral, mas também dissimulado, pois ela continuava a lançar mão de um sorriso

simpático e sedutor. O segundo é que ela não se rende as tentativas do caipira, mesmo sendo aprazível com ele, uma vez que ali havia um jogo inocente de sedução binária, como mencionamos no capítulo dois, nas relações de valores binários dentro do gênero. Esse quadro é revelador disso, pois a mulher está usando apenas o corpo para seduzir o caipira, ao passo que o caipira tenta, mesmo da maneira mais difícil, usar de sua cognição e de um engendramento lógico e mental. Desse modo, forma-se o exemplo maior que diz respeito a uma boa quantidade de quadros de humor, de maneira particular. Essa comédia divide a lógica da piada no feminino-corpo (beleza, sedução e formas) e masculino-mente (esperteza, trocadilhos e duplos-sentidos). Assim, chegamos ao terceiro aspecto: no quadro 19 há uma estereotipagem engendrada de maneira conveniente pelo caipira, isto é, quando ele lança mão de um tamanco com salto alto como presente para a moça, o quadro sugere que ao subir no tamanco poderá ser revelado a nudez dela e aí está a graça vinculada a “esperteza” do caipira. No entanto, um detalhe pode passar despercebido. O caipira lança mão também de outro estereótipo, o da mulher consumista. Remete-se ao quadro 6 de *O Planeta dos Homens* (1980), no qual isso também ocorre, mas sem a mulher presente na cena (categoria 1). Fica claro a associação do desejo entre convencer a moça a revelar seu corpo com o que o caipira imagina ser o desejo dela por um tamanco, visto como um consumo desnecessário próprio de uma feminilidade.



Figura 17: A pelada e o caipira: Fragmento dos três quadros sobre a mulher nua e o caipira. Da esquerda para direita: *zoom out* mostrando um plano americano revelando a mulher “quase nua”; caipira pegando o cigarro para a moça; caipira pedindo para a mulher nua subir no tamanco.

Há mais quadros que remetem ao estereótipo da mulher consumista, mas atravessando questões conjugais. Em *Satiricom*, há dois atos duplos que buscam nesse estereótipo o pano de fundo para realizar o momento cômico. O rápido quadro 9 mostra uma mulher bebendo um drinque em primeiro plano. Um *zoom out* revela o seu marido do lado direito, também bebendo algo e com um cigarro na mão, a perguntar: “Meu bem, qual é o carro que você quer?”, ao passo que ela responde: “um Opala”. Assim, a tomada muda para um primeiríssimo plano do marido: “um opala? Qual é a cor?”. Mudando para o plano anterior,

agora uma tomada mostra a mulher falando ao marido que quer um carro da cor laranja. Ele entrega o drinque e o cigarro para a mulher e sai de cena no mesmo momento que um *zoom in* enquadra apenas a mulher, em primeiro plano, sorridente e fumando o cigarro deixado pelo marido. O plano corta para um close no Marido com um revólver na mão, chapéu e uma balaclava no rosto, denotando ser um ladrão: “vou ver se acho!”.

O ato duplo se utiliza de uma *gag* para o efeito do riso que, por sua vez, é construída elencando estereótipos para nos enganar e nos leva a pensar que se trata de um homem rico querendo agradar sua esposa pelo consumo, através de um presente fútil e de luxo, um opala laranja. Entretanto, ao mostrar o homem vestido de ladrão, percebemos que o ato duplo está representando a mulher de um criminoso. A surpresa desse desfecho causa o riso, mas confirma o estereótipo da mulher consumista, fútil e perdulária.

Um outro quadro de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, já mencionado nesse trabalho, mas aqui é repetido por também trazer elementos de como a mulher é representada na condição de “escada” na piada. É o quadro 23, no qual uma mulher vai ao trabalho do seu marido querendo viajar para sair da rotina do casamento. A composição do quadro é realizada por um enquadramento em plano americano, mostrando a mulher de perfil, sentada na mesa na parte direita superior e homem, em ângulo frontal, sentado à mesa na parte inferior do quadro. O cenário se deduz tratar de um escritório:

[...]

[MULHER]: Quer saber de uma coisa, eu não aguento mais essa nossa vida de casado! Você só vive aqui no escritório, você não pensa em outra coisa. Agora eu não, eu quero viajar, eu quero conhecer o mundo, eu quero ir para Europa, França, Bahia, para qualquer lugar. Eu quero viajar, meu filho!

[HOMEM]: Que mania você tem de viajar! Viajar pra que? Viajar, minha filha, é a maior chatice da paróquia. O que é viajar: arruma a mala, desfaz a mala, [...] gasta uma fortuna e pra quê? Pra nada, minha filha! Viajar, vai por mim, viajar é um cano, minha filha!

Nesse instante, o telefone toca e o marido atende. A tomada passa a ser um zoom in enquadrando em um primeiro plano o marido em ângulo frontal até um plano médio mostrando o nome do escritório acima dele na imagem “Boa Viagem Turismo”

[HOMEM]: Alô, Agência Boa Viagem de Turismo, a suas ordens.

Percebemos a mesma operação do quadro descrito anteriormente. Aqui também há uma *gag* que utiliza de estereótipos para enganar o espectador e surpreendê-lo no final. Com a diferença que a mulher é aqui representada pela sua inconveniência em gastar o dinheiro do marido de forma desnecessária. É preciso dizer que se percebe a reprodução da composição tradicional dos laços conjugais da época. A mulher dona de casa e o homem que trabalha fora. Isso é exposto na forma com o que a mulher tenta convencer o marido a viajar, na composição do plano (homem sentado de maneira formal e mulher sentada em cima da mesa) e na

exposição do marido das desvantagens de uma viagem, denotando ser uma ideia fútil e perdulária. O desfecho da piada pouco importa para os estereótipos aqui acionados, mas vale dizer que o efeito do riso se dá pela hipocrisia do marido que se revela um agente de viagens, o que de certa maneira confirma sua resposta.

Outro aspecto dos relacionamentos conjugais é o tema utilizado para outro ato duplo numa rápida piada que utiliza a mulher como escada, repetindo a representação da infidelidade feminina que agora está presente em cena. Novamente em *Satiricom*, um quadro ligeiro, em uma frenética planificação, mostra um casal numa casa, o homem é o Renato Corte Real e a mulher Sônia Mamede. Os dois estão enquadrados de perfil sentados, olhando um para o outro, com bebidas na mão e com a câmera posicionada atrás do sofá. De repente, ouve-se uma batida de porta, rapidamente os dois se levantam e correm para a frente do jornal. A tomada muda para um primeiro plano dos dois discutindo desesperados: “É ele, seu marido?” diz o homem interpretado por Corte Real. “Sim, é ele!”, diz a mulher. A tomada muda mais uma vez para um plano geral, mostrando no centro, ao fundo, o homem evadindo-se pela janela, ao passo que, em outro plano (americano), a mulher abre a porta e revela outro personagem, o seu marido, também interpretado por Renato Corte Real, com flores na mão: “Cheguei, Zuleica. Tava com saudade de mim?”. Ao dizer a última frase, a câmera faz dois movimentos de *zoom in* frenético. O primeiro é quando o marido aproxima, em ângulo frontal, da esposa que está com uma expressão apreensiva, formando um primeiro plano enquadrando os dois. O segundo movimento ocorre logo depois que ele oferece as flores para ela em uma expressão exageradamente idiota, o enquadrando é em primeiríssimo plano.

Podemos, nesse quadro, recuperar a ideia da estereotipagem do homem que é “corno” para correção dele e da mulher representada, assim como mencionamos no início do subitem da primeira categoria. Mas, um detalhe chama a atenção devido à trucagem permitida pela planificação e montagem do quadro: o mesmo ator representa o amante e o corno, de forma que reside nesse motivo a intenção cômica a luz da surpresa desse truque viabilizado pelo videoteipe. A função da mulher infiel foi ofuscada pelo protagonismo de Renato Corte Real e revela outro aspecto ainda não mencionado. Assim, concerne na estereotipagem do homem que é ainda mais escrachada se for analisar a diferença de atuação entre o amante e o marido. O primeiro se apresenta de terno escuro com gravata e sua performance aparenta esperteza, ao passo que o segundo, o marido corno, está também de terno, mas de cor clara e com uma gravata-borboleta infantilizada. Sua performance é forçadamente idiota, revelando uma inocência pura ao escolher a frase dita a esposa: “estava com saudade de mim?”. Na contraposição dos dois personagens, conseguimos atingir uma percepção sobre o casamento

que tem haver com as hierarquias de gêneros percebidas na época de exibição do episódio. Essas hierarquias versam que o matrimônio é também um jogo entre homens, no sentido de que a mulher-esposa ganha um valor de estabilidade no campo de ficções que norteiam um ideal masculino: ao mesmo tempo que a mulher “necessita” fazer um bom casamento e ser mãe para se tornar uma mulher completa, o homem também necessita casar e ter filhos para marcar uma posição dentro de uma masculinidade. Nesse sentido, o quadro cria uma tensão sobre a estabilidade masculina pela infidelidade da mulher. Mas, ao fazer a revelação de que o amante é o mesmo sujeito do marido, mesmo com as diferenças elencadas acima, tem-se o alívio cômico de que essa estabilidade não foi totalmente rompida.



Figura 18: Quadro de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, da esquerda para a direita Renato Corte Real interpreta o amante, e logo após o marido. A esposa infiel é interpretada por Sônia Mamede.

Saindo das relações conjugais para os jogos de duplo-sentido, há dois quadros que possuem a mesma lógica de engendramento da ironia cômica usando a bebida para o gatilho patético narrativo. O primeiro é um esquete encontrado no quadro 1 de *Faça Humor, Não Faça Guerra*. Nele, em plano-sequência, dois psiquiatras se encontram enquadrados em plano-geral, Albuquerque de Araújo (Renato Corte) e Sousa Pacheco (Jô Soares), e ao conversarem com uma professora falam coisas que deixam a entender em frases que, a princípio, ofenderiam o interlocutor, marcado pelo espanto da professora. A interrupção é por um gole no copo de whisky. Entretanto, quando voltam da interrupção do gole, completam a frase que se demonstra ser um elogio, aliviando a tensão e provocando o momento cômico:

[...]

[Sousa Pacheco]: Olha Albuquerque, eu gostaria de apresentar essa velha... (pausa para o gole) (volta do gole)... conhecida de muitos anos, a professora Maria Luiza.

[Albuquerque]: Ah, mulheres como essa eu sempre gosto de apertar... (pausa para o gole) (volta do gole)... a mão.

[Professora]: Muito obrigada!

[Sousa Pacheco]: Devo dizer que a professora Maria Luiza é realmente uma mulher que não presta... (pausa para o gole) (volta do gole)... a menor atenção a um assunto que não diga respeito a sua profissão.

[Professora]: O senhor sabe muito bem o que penso ao seu respeito.
 [Sousa Pacheco]: É a sua mãe... (pausa para o gole) (volta do gole)...mulher de grande cultura, que me fez admirá-la desde cedo.
 [Professora]: O senhor é muito gentil.
 [Albuquerque]: Aliás, a propósito professora, eu gostaria se possível, se a senhora permitisse, qualquer dia desses, eu gostaria muito de ver o seu corpo... (pausa para o gole) (volta do gole)... de alunos em ação, porque eu sinceramente gostaria de saber se a senhora é uma professora ou às antigas.
 [Professora]: Eu sou uma professora às antigas, Dr. Albuquerque.
 [Albuquerque]: Ah, bom. Aliás eu vi uns comentários dizendo que a senhora não tem vergonha ... (pausa para o gole) (volta do gole)... de defender os sólidos princípios morais da educação a moda antiga.
 [...]

O mesmo ocorre 11 anos mais tarde com o quadro número 19 de *O Planeta dos Homens* (1981). Agora, é um padre (Costinha) que está ao centro do quadro, sentado e cercado de beatas o semi-circulando. O *whisky* é substituído em cena pelo chá e a expressão de espanto e as pausas que deixavam a entender algo ofensivo, passa a ser um engasgue coletivo das beatas com a xícara. Temos ainda um bordão proferido pelo humorista vestido de padre: “tais brincando...” Há outra questão importante para destacar, na cena aparece uma mulher negra (Maria Rosa) que faz papel de uma empregada com um uniforme curto e salto alto. O diálogo é em cima de uma história de assalto que ocorreu com o padre:

[Beata]: Senhor Frei Paulino, o senhor está com algum problema financeiro.
 [Padre]: É, sabe, um dia pão outro dia não. Ainda quarta-feira, imagina, fui assaltado. (grito rápido de espanto das beatas). Mas graças a Deus não foi nada. Eu entrei numa loja para comprar uns santinhos, e aí, neste exato momento, entrou o ladrão. E a senhora veja, eu distraidamente ali, olhando assim, o desavergonhado veio por de trás de mim e passou a mão na minha... (pausa para o gole) (gritos das beatas)(volta do gole)... na minha carteira e saiu correndo.
 [Beata]: E você saiu correndo atrás dele.
 [Padre]:Eu correndo atrás de homem? Tais brincando...

E a história evolui até o final sempre com esse tom de piada, chegando ao momento em que o Padre começa a se despedir das beatas:

[Padre]: Muito obrigado pelo chá, eu espero não ter dado muito trabalho.
 [Beata]: O que é isso, Frei Paulino. Foi um prazer. Aliás esperamos o senhor no próximo domingo a mesma hora para um chá. (nisso, na parte inferior no plano, aparece a empregada negra recolhendo a mesa de minissaia.
 [Padre]: Um dia pão, outro dia não...
 [Beata]: E se o senhor vier e nós não estivermos em casa, o senhor pode pedir o que quiser a Terezinha (empregada que continua na parte inferior do plano)
 [Padre]: (O padre olha para a câmara de com um riso malicioso) Tais brincando...

O que une os dois atos-duplos é a ferramenta do duplo-sentido inserido na ironia que ofende a norma vigente para depois aplicar o alívio, revelando a distância entre a ofensa e o elogio e reconhecendo, ao final, a ordem social vigente, sem que nenhuma honra tivesse sido violada. Mas, o que revela essa ordem não é exatamente a palavra que esclarece o mal entendido, mas a transgressão. O que primeiro pode-se perceber é que no ato-duplo de *Faça Humor, Não Faça guerra*, quando essa ironia se volta contra a mulher, a transgressão é realizada em vários aspectos crescentes. A princípio ferindo a sua honra enquanto mulher (“Mulheres como essa eu gosto sempre de apertar...”, “Maria Luiza é uma mulher que não presta...”), para depois passar para o seu corpo (“se a senhora permitisse, qualquer dia desses, eu gostaria muito de ver o seu corpo...”) e por último a sugestão de sua lascívia (“Aliás eu vi uns comentários dizendo que a senhora não tem vergonha”). Esses pontos indicam uma proibição sobre três aspectos interligados a respeito da mulher na época em que esse quadro foi ao ar: i) o desvio do modelo ideal de mulher casta e honrada; ii) a proibição de assumir o seu corpo e iii) a proibição de viver sua sexualidade e o prazer. É interessante destacar que tal personagem está inserida numa sociedade que já convivía com as mulheres no mercado de trabalho e obtendo alguma independência financeira, mas ainda cumprindo um papel social destinado a ela (professora), mesmo assinalando ser uma professora à moda antiga. Mais do que “mulher” ou mulheres, as mulheres do final da década de 1960 eram mais bem identificadas pelo seu papel social na cultura (mãe, esposa, professora, filha, enfermeira, prostituta etc.). A proibição, nesse caso, para aqueles aspectos serve para uma visão masculina de classificação do mundo, segundo esses papéis sociais destinados à mulher. A função da proibição é muito parecida com a do fetichismo na representação, isto é, a de dotar a alteridade de significados e categorias que ao mesmo tempo as reconheçam e as excluam.

Um exemplo desse movimento é que havia na época a ideia geral que existiam mulheres para casar e mulheres para “transar”. Essas categorias davam ao homem a sensação de segurança de quem escolhesse para o matrimônio e de quem escolhesse para ter prazer, lembrando que existia uma hábito na época que fazia os adolescentes homens perderem sua virgindade com prostitutas (PINSKY, 2013). A proibição só faz sentido nesse caso como uma ferramenta de classificação. Ora, se não há mais a proibição para o sexo realizado sobre as mulheres, não há mais diferença entre as mulheres para casar ou para “deitar”. O humor, nesse caso, foi realizado para reforçar essa proibição, expondo-a em tensão gerada pela transgressão e pelo alívio ao mesmo tempo.

Já no quadro de *O Planeta dos Homens*, chama a atenção o uso da mulher negra (Maria Rosa) como um objeto sexual fácil e acessível, exposta na ironia das últimas duas

falas: “E se o senhor vier e nós não estivermos em casa, o senhor pode pedir o que quiser a Terezinha”, ao passo que o padre responde com ironia “tais brincando...” A situação remonta, evidentemente, à herança de subjugação de corpos negros para o prazer. Vamos ver nos tópicos seguintes que, por mais uma vez, a mulher negra é associada ao estereótipo de sexo fácil e o mesmo acontece com as representações das empregadas domésticas. Desse modo, remonta-se ao uso da “mulata” no Teatro de Revista sempre com um linguajar popularesco e roupas curtas (quando tinham roupas). O estereótipo da negra sexualmente acessível, quente e “da cor do pecado” foi acionado para marcar o lugar desse grupo na sociedade, percebido por esse humorismo com preconceitos raciais inscritos na normalidade e denotado na composição imagética dos últimos segundos do quadro: a empregada doméstica aparece ajoelhada no canto inferior recolhendo as louças, enquanto de pé estão o padre e as beatas. Uma das beatas reforça o caráter serviçal muita dizendo ao padre que quando ela não estivesse na casa, ele poderia entrar e pedir o que quisesse a Terezinha, ao passo que o Padre responde de maneira maliciosa dizendo “tais brincando”, revelando um duplo sentimento de desejo sexual e ascetismo dissimulado.



Figura 19: Maria Rosa ajoelhada no canto inferior, enquanto o padre a olha de maneira maliciosa em *O Planeta dos Homens* (1981)

Já a mulher nos quadros de *Chico City*, em quase todos eles (4 quadros), foram usadas como escada para que os personagens de Chico Anysio pudesse empreender suas piadas. Dessa maneira, as mulheres nem sempre foram representadas de forma cômica. As primeiras aparecerem no quadro n 2: a Fernandinha e a Vilminha, duas belas garotas descoladas que falavam gírias cariocas da época, que chegaram em dupla num bar e encontraram o Bexiga e seu amigo bebendo. As piadas que são contadas ali são em relação às diferenças culturais entre São Paulo e Rio de Janeiro. Já no quadro 3, duas mulheres são acionadas. A primeira é a mãe do Azambuja que faz uma típica senhora tricotando. É ela quem acha a fantasia que ele

precisa para o quadro desenrolar. Depois na fila do circo, enquadrado em plano conjunto, impede que uma criança entre com a pipoca para ver a atração, mas a mãe da criança o seduz:

[Azambuja]: Mas é que infelizmente não pode comer na frente do Fakir, porque ele vai ter vontade...

[Mulher]: Minha filha, ele tem razão. Dá vontade né.

[Azambuja]: Oi?

[Mulher]: (vira-se para o Azambuja e repete) Dá vontade!

[Azambuja]: Muita. (a mulher sai de quadro devagar, enquanto Azambuja passa o olho em todo seu corpo) Mas estamos em hora de trabalho...

De alguma maneira, Chico Anysio, nesse quadro, repete a fórmula de mulher sedutora e fatal, a qual explicamos em Jô Soares. Nos quadros 4 e 5, do mesmo episódio, as mulheres acionadas são a empregada do Popó e a mãe do jogador Coalhada. As duas senhoras que servem aos personagens de Chico City são como auxiliares do personagem principal, além de serem usadas como escada. Tal fato está relacionado com a ideia da mulher compondo a narrativa cômica de maneira “fria”, sem estabelecer qualquer protagonismo ou empreendendo qualquer piada. É possível, assim, identificar essa forma geral do uso da mulher em cena nas piadas em que homens realizam também em quadros de outros programas.

Em *Satiricom*, por exemplo, há dois quadros em que Jô Soares divide com mulheres, mas sem que perceba nelas qualquer performance ou protagonismo cômico, deixando para o humorista carioca a condução do ato. O quadro 7 diz respeito a um plano sequência em que uma beata, Dona Lúcia (Berta Loran), ganha uma carona do Frei Felipe (Jô Soares). Ao mesmo tempo que o Padre fala bem das habilidades de seu motorista (Mestre), o mesmo comete alguma inabilidade no trânsito, momento em que o frei grita “Cuidado Mestre!”. O outro quadro é quando Jô Soares interpreta um comendador que vai a uma banca de jornal comprar uma revista de mulher pelada (*Sexy Girl*). A graça começa quando ele encontra uma conhecida, Dona Marieta, e, para manter as aparências morais, disfarça seu pedido, dizendo que na verdade tinha solicitado a “nova lei do selo” entrando em conflito com o jornaleiro até quando a senhora vai embora. Em *O Planeta dos Homens* (1980), o quadro 20 mostra Cristiane Torloni interpretando uma apresentadora a entrevistar um membro do “Partido Saudosista Brasileiro”, em que todas as piadas são de cunho político e empreendidas por Agildo Ribeiro que interpreta o presidente do partido fictício, dando a Torloni uma postura “séria” e, no entanto, secundária.

O penúltimo quadro que queremos destacar aqui está em *Faça Humor, Não Faça Guerra*, que utiliza a mulher apenas como apoio para o humorista engendrar a piada, como os últimos quadros mencionados acima, mas com a ressalva que aqui se encontra uma questão de gênero latente, porém não na mulher representada, mas no filho que está fora de cena. O

quadro é um rápido ato duplo em plano sequência de um casal que está comemorando o aniversário do marido. Enquadrados em primeiro plano, em trajes de gala, o marido agradece a mulher pela festa e pelo presente dizendo que jamais tinha recebido um tão lindo quanto aquele, então a mulher diz:

[ESPOSA]: É que você não viu o boletim que o diretor do colégio mandou. Olha só essas notas: trabalhos manuais, 10. arte, culinária, 10. Declamação, 10. Balé, 10. Você não ficou orgulhoso?

Com uma expressão preocupada o marido responde.

[MARIDO]: Não sei não, Bem, mas tenho impressão que esse nosso filho vai dá trabalho no futuro, viu?

A graça reside na contraposição dos elementos que a esposa oferece através do boletim do colégio pela revelação do marido que se trata de um filho homem. Numa lógica binária homem/mulher, há deveres e características que são essencialmente masculinas e femininas. A piada, portanto, reproduz o padrão esperado de certa masculinidade hegemônica, ideal, normal e saudável, representando comicamente uma criança que está no lugar oposto desse padrão para sua correção, evidenciado pelos estereótipos de gênero. Para a norma da época, balé, arte, culinária, declamação e trabalhos manuais eram habilidades femininas, pertencente a uma feminilidade esperada, normal e saudável. Desse modo, justifica-se a preocupação do pai, apesar do elogio da sua mãe. O fato é que a identidade de gênero é relacional e no caso da masculinidade a maioria dos autores sobre gênero considera que ela “se constrói por oposição ao que é culturalmente considerado feminino. Assim, ser homem, é fundamentalmente não ser mulher” (LISBÔA, 1998, p. 134). Isso está numa origem psicanalítica da separação materna para a formação do homem enquanto um sujeito apto a assumir seu papel social. Parte dessa piada nos leva a pensar que a ideia essencialista de que a sensibilidade (denotado nas cadeiras do boletim) é um atributo exclusivo das mulheres, exclui dos homens a capacidade de se colocar no mundo de maneira sensível sem se tornar afeminado, considerado um problema pelo “pai” do quadro, uma vez que isso feriria as fronteiras rígidas entre os dois gêneros, excluindo também a hierarquia inscrita dentro deles. A piada, portanto, é, ao mesmo tempo, uma ferramenta de proteção do modelo de masculinidade e correção de quem sair dele.

Por fim, o último quadro, o 23, que destacamos está em *O Planeta dos Homens* (1981), e dialoga com o quadro anterior, pois também toca no ideal da construção de masculinidade do período em que o quadro foi ao ar. Começa com um plano conjunto de uma dupla de amigas conversando trivialidades no centro da imagem, sentadas em um sofá branco, em *contra-plongée*. No canto esquerdo, aparece um recém adolescente em segundo plano que

caminha até o meio do quadro e volta se colocando na frente de uma das mulheres e deita-se fazendo um barulho com a boca, de forma a ver debaixo da saia da amiga. A mãe logo o repreende: “o que é isso menino, débil mental agora?”. O menino embaraçado tenta se justificar: “Ué, toda vez que vem visita aqui em casa, você sempre mandar eu fazer uma gracinha pra ela?”, “É, mas você era pequenininho”, retruca a mãe. Há um corte enquadrando apenas o menino em primeiro plano dizendo: “pois é, agora que eu gosto, não pode.” Um chicote em *zoom in* aproxima do menino em primeiríssimo plano, enquanto ele olha para a câmera e arremata: “como é duro, adolescer!”.

Nesse ponto, podemos fazer um paralelo com os quadros em que Jô Soares, ao longo dos três programas, é arrebatado pela essência sedutora e incontável de mulheres bonitas. Mas, aqui, ganha contornos “pedagógicos”, uma vez que quando a mulher é estereotipada e reduzida a um fetiche, à sedução e, em última análise, a uma parte do seu corpo, ela se torna um objeto de atração “fatal” em que todo homem deve olhar para estar de acordo com um modelo de masculinidade culturalmente estabelecido. Quando o adolescente em cena brinca com o jogo de palavras “como é duro adolescer”, aliado a sua expressão maliciosa, a piada se refere ao estímulo masturbação masculina. Assim, é perceptível que nesse campo da sexualidade heteronormativa se constrói, dentro da subjetividade, um imaginário do feminino pelo masculino e são as partes de seus corpos que compõem esse imaginário – as coxas, a bunda, os peitos, a calcinha etc. A fala do adolescente “agora que eu gosto, não pode”, em protesto a repreensão da mãe pelo olhar malcriado, ocorre como uma afirmação dessa construção desde os primeiros anos da adolescência. O filho é repreendido pela mãe, mas não pelo quadro cômico, nem por uma moral cristã vigente à época, pois é ele o protagonista do quadro e a narrativa o premia com o arremate final, normalizando sua atitude. A mulher estereotipada, portanto, serve para corroborar com imaginário feminino que se constrói a partir de uma heteronormatividade masculina que é hegemônica, sendo o adolescente um representante espelho dos adultos do programa, como os próprios personagens de Jô Soares que mencionamos no início desse item.

3.3.4 A Comediante

Uma das comediantes contemporâneas, Tati Bernardi, numa entrevista ao *Canal Philos TV*, no *Youtube*, faz o seguinte depoimento:

Tem mais homem engraçado do que mulher engraçada. Eu acho que é mais estimulado o menino pequeno, criança, com a família dizendo: Ah ele é uma figura! Tá todo descabelado! Olha a roupa dele. E a menina desde o começo... a família tem essa coisa de criar uma princesa. Às vezes você ouve de um pai, por exemplo, quando ver uma filha de 9 anos brincando e dançando: Ah, se você sentar com a

perna aberta assim ninguém vai querer casar com você. Coisas absurdas desse tipo. Então é mais estimulado para o homem ser engraçado, ele acha que vai ser mais aceito ou amado se for engraçado.⁴²

Já o crítico literário britânico Christopher Hitchens, em um escrito de 2007, intitulado *Why Women Aren't Funny*⁴³ (de forma equivocada) argumenta que as mulheres não são engraçadas porque elas não precisam. Para Hitchens, o humor é, em última análise, uma estratégia de sedução e as mulheres podem utilizar outras formas (mais eficazes) de seduzir, restando o riso como uma estratégia masculina. As impressões de Tati Bernadi e o esforço de justificar e naturalizar esse dado por Hitchens, nos mostram uma dificuldade de colocar a mulher no centro do espaço cômico, ao mesmo tempo que naturaliza, para o senso comum, o fato de ter poucas mulheres humoristas.

Porém, é possível identificar grandes comediantes mulheres consagradas na época de exibição desses programas humorísticos da TV Globo, sendo que nem todas eram só comediantes, como Berta Loran, Marília Pêra, Claudia Jimenez, Sônia Mamede, Dercy Gonçalves, entre outras. No entanto, o protagonismo central não foi dado a nenhuma delas nos programas aqui analisados. Mais que procurar o porquê desse fenômeno é entender como as mulheres eram acionadas nesse espaço enquanto comediantes.

Essa categoria organiza a grande maioria dos quadros em que mulheres empreendem a piada, sendo que muitos desses quadros são breves. Por isso, ao contrário do que foi realizado até agora, nos concentraremos primeiro na análise dos quadros curtos, nos quais é feito apenas uma piada ou realizado apenas um momento cômico e, muitas vezes, servindo de transição para quadros mais longos. Entendemos que isso diz respeito ao lugar dado as mulheres nesses programas de humor enquanto protagonistas, principalmente em *Faça Humor, Não Faça Guerra* e *Satiricom*. Dessa forma, nos interessa perceber como essas mulheres são acionadas, quais temas são abordados nas piadas por elas realizadas e quem são suas respectivas “escadas”. Por isso, alertamos que os temas e os estereótipos podem ir e voltar.

O primeiro critério a nos nortear é quando existe no quadro apenas mulheres interagindo. O tema da “criada” ou “empregada doméstica” surge em dois quadros. Como já foi discutido no capítulo 2, o humor praticado por esses humorísticos era endereçado ou feito para uma audiência “sofisticada” e “inteligente”. Em um claro recorte de classe social, esses programas queriam se distanciar do adjetivo de popular (como eram conhecidos os programas *Balança, Mas Não Cai, Praça da Alegria* e *Família Trapo*), realizando uma comédia para as

⁴² Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=9A21csb5KsA&t=40s>>, acessado em 01/07/2018.

⁴³ Disponível em < <https://www.vanityfair.com/culture/2007/01/hitchens200701>> acessado em 01/07/2018.

classes média e alta. Quando se representava uma mulher oriunda dessas classes, trazia-se o modelo da “Dona de Casa” ou “Rainha do lar” que era o espaço reservado a elas na divisão social do trabalho daquela época. Dois quadros ligeiros trazem dois aspectos diferentes da relação patronal “Dona de Casa” e “Criada”.

O quadro 23, em *Faça Humor, Não Faça Guerra*, mostra, em um rápido ato duplo, duas mulheres conversando em ângulo frontal numa festa enquadradas em plano americano. A primeira dirige-se para a segunda (Berta Loran): “Menina, você gostou da empregada que eu te mandei?”, ao passo que a Loran responde: “Sim! Agarradíssima com meu filho!”, a primeira continua “Ah, ela adora criança. A propósito, quantos anos tem seu filhinho?”, “20 anos” responde. Essa piada só funciona porque se naturaliza as relações abusivas entre os filhos dos patrões e as empregadas domésticas, muitas vezes pela via do estupro, comum na história do Brasil desde os tempos da escravidão⁴⁴. Essa prática torna-se um estereótipo. A graça do quadro está na burla (ou no engano) da distância das expressões “agarradíssima com meu filho” e meu filho tem “20 anos”, o que provoca surpresa se considerarmos a pergunta feita pela primeira mulher.

Um ponto importante de se destacar é naquela data, 1970 (e até hoje, em certa medida), as trabalhadoras das classes mais pobres eram também as mais vulneráveis, sendo que muitas trabalhadoras domésticas “moravam” no serviço, em um alojamento restrito, reproduzindo o modelo escravocrata da “Criada” (PINSK, 2013). Não raro, as iniciações sexuais de muitos homens de classe média eram realizadas por meio de abusos com essas mulheres. O quadro acima faz uma naturalização dessa relação abusiva, reproduzindo uma representação fetichista e estereotipada, reduzindo a empregada ao seu corpo. Aqui, ela só foi representada, fora do quadro, enquanto objeto de desejo do filho da patroa que, a despeito de uma moral cristã hegemônica vigente na cultura da época, só foi possível mencionar, pois estava a serviço do riso.

Apesar de não sabermos a cor de pele da doméstica mencionada fora de quadro, a associação entre afro-brasileiras e esse trabalho é histórica, sendo que podemos perceber isso no quadro 10 de *Satiricom*. Nele, diferente do anterior, há um cenário montado para ambientar um lar de classe média alta: um movimento de câmera em *zoom out* que vai de um primeiro plano ao um plano conjunto mostra uma sala ampla e decorada, com um sofá no meio em que se encontra uma mulher branca focalizada, bem vestida e lendo uma revista. Um

⁴⁴ É sempre bom lembrar que as trabalhadoras domésticas no Brasil só conquistaram algum direito trabalhista amplo (Férias, 13º, jornada de trabalho de oito horas diária e horas-extras) numa lei complementar assinada em 1º de junho de 2015.

letreiro abaixo aparece escrito “A Criada”. De repente, ouve-se o barulho da campainha a tocar, a mulher se levanta e vai em direção a porta do lado esquerdo da imagem. Em outra tomada, está uma mulher negra de costas, enquadrada em meio primeiro plano, segurando acima de sua cabeça um objeto quadriculado de frente a porta que se abre revelando a patroa do outro lado. A mulher negra entra gritando, de forma que a tomada volta a ser o plano conjunto da sala: “Boa tarde! Boa tarde! Eu sou a empregada que a senhora pediu da agência, é”. Um plano americano enquadra as duas frontalmente quando a patroa pergunta: “Mas, o que é que significa isso, Heim?” apontando para o objeto quadriculado que a empregada continua a segurar. Um primeiro plano mostra o rosto da empregada atrás do objeto que responde: “É que eu sei que como quarto de empregada não tem basculante e eu já trouxe um...hm hm”. Depois da empregada ter respondido, aquela mesma tomada em plano conjunto é usada na forma de um chicote em *zoom in* enquadrando apenas a patroa achando engraçado a situação com uma assinatura sonora.

O primeiro aspecto que podemos notar é o recorte dos estereótipos da negra empregada e da patroa branca que não se encerra na cor de pele das atrizes. A primeira tem uma performance caricata, falando alto com uma voz arranhada, seu passo apressado e seu vocabulário é popularesco, trocando, por exemplo, a palavra “olha” por “óia”. Enquanto a segunda, comporta-se com polidez, caminha sereno e tem um vocabulário de linguagem culta. Ao levantar o problema da falta de janela em quartos das empregadas, o quadro faz uma estereotipagem infantilizando do comportamento da mulher negra para o riso, reduzindo-a a um traço já inscrito na cultura da época. A empregada, na cena, acredita que o objeto é que produz o efeito da janela e não um buraco na parede, assim como uma criança pensaria. O olhar final da patroa para a empregada não deixa dúvida desse efeito de infantilização. Pensar a negra (e o negro) dessa maneira, infantilizada, era corriqueiro, principalmente ao que Hall (2015) entendia como uma associação do negro ao que é primitivo, exótico e corpóreo, sendo uma estratégia de representação para uma exclusão, pois ao branco se relaciona o que é civilizado, racional e espiritual.



Figura 20: Os três planos finais do quadro sobre empregada doméstica em *Satiricom*.

As duas primeiras análises em que observamos os quadros em só mulheres atuavam discorriam sobre a vida doméstica. Outro tema recorrente entre piadas feitas só por mulheres são os homens. Primeiro, os homens em geral enquanto o masculino idealizado pelo feminino, como o breve monólogo de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, encontrado no quadro 4, no qual um grupo de mulheres estão centralizadas em um plano conjunto dançando um *rockabilly* até que um *zoom in* focaliza a dançarina no centro em primeiro plano que profere uma anedota: “A única coisa que fica nua e não atrai o homem é a verdade”. Depois segue uma sequência frenética de mulheres em primeiro plano. Nesse ponto, temos uma visão sobre o masculino dito por uma mulher, mas não necessariamente numa percepção feminina. A ironia está no duplo uso da palavra “nua” que se pode ser entendida tanto em relação às “mulheres nuas” ou com a expressão “a verdade nua” da parábola judaica. Trata-se de uma ideia já antiga de piada, contada, em 1922, no jornal *O Careta*, como Elias Saliba (2002), em seu livro *Raízes do Riso*, registrou. Podemos pensar que para uma certa feminilidade da época, o homem era visto tanto em relação a sua perversão, quanto em relação a sua inclinação para mentir.

Doze anos depois, dois atos duplos mostram mulheres fazendo piadas sobre os homens em *O Planeta dos Homens* de 1981. Estamos falando do quadro 4 e do quadro 22 que possuem a mesma lógica do quadro 15, aquele em que uma modelo negra é utilizada como cenário. Nesse quadro é um modelo homem que é utilizado como cenário, diferindo-se do quadro 15, sempre no meio, dividindo as duas mulheres com uma pose que mostra bem os seus músculos.

Os dois quadros expressam um avanço na representação do desejo feminino por corpos masculinos, além de refletir a luta do movimento feminista por uma liberdade sexual, travada por toda a década de 1970. O quadro 4 enquadra um homem em primeiro plano de perfil, mostrando os seus bíceps e seu tronco de costas. Duas mulheres emergem por debaixo dele, ficando uma enquadrada acima do ombro esquerdo do rapaz e a outra mulher entre o braço direito rígido e a boca dele. Então, a moça do lado esquerdo pergunta se ela “sai com qualquer um”, ao passo que a segunda responde: “não, só em legítima defesa”. Ao terminar a resposta, a segunda mulher beija o nariz do homem de maneira sutil.

Esse ato duplo sugere uma ironia de duplo sentido da expressão “legítima defesa” que, nesse caso, pode ter dois significados em contraposição ao significado jurídico original, construindo assim a intenção cômica. A primeira interpretação, se considerarmos a composição imagética do quadro, nos leva a pensar que a mulher só sai com “qualquer um” se esse homem for tão bonito quanto ao modelo ali posto. A segunda interpretação, que não

exclui a primeira, versa sobre a carência afetiva. Na falta de alguém melhor, a mulher pode sair com qualquer um. O duplo sentido ainda trás uma interpretação a luz do seu tempo. Ali, a mulher não foi estereotipada, ao contrário do homem, reduzindo seu corpo musculoso com a finalidade de saciar o prazer feminino. Um avesso da estereotipagem sobre a mulher. Por outro lado, temos que considerar que é raro esse tipo de quadro no qual o homem é estereotipado dessa maneira. Mas, ele guarda um valor histórico que precisamos mencionar.

Carla Pinsk (2013B) argumenta que desde o final da década de 1960, quando a pílula anticoncepcional foi colocada no mercado, entrou em processo no Brasil um movimento de liberalização da sexualidade feminina. Com o lema “dona do seu próprio corpo”, aos poucos, jovens mulheres participantes dos movimentos feministas vigentes na época lutavam para que as mulheres tivessem maior liberdade sexual, de reprodução e de direito ao prazer e ao orgasmo. Logo, qualificou-se esse sujeito que surgia como “mulher moderna” ou “liberada”, tanto no sentido da independência financeira conquistada pelo trabalho, quanto no sentido da sexualidade. O matrimônio já não era encarado como algo sagrado e o divórcio era uma possibilidade no início da década de 1980. Pinsk (2013b) assinala que em 1980, “a concepção do sexo como fonte de recreação já sobrepujava a do sexo com fins reprodutivos” (PINKS, 2013b, p. 522). A informalidade ganhava força como tom desses relacionamentos, de forma que a paquera, o flerte e o jogo de sedução não eram agora apenas permitidos, mas incentivados. A dupla moral sexual para os homens, alicerçada na ideia de que eles podem amar suas esposas e se relacionar com prostitutas sem ferir sua “ética”, por exemplo, enfrentava, naquele momento, a liberdade sexual das mulheres em geral que não precisavam mais se manterem casta e virgem para poderem casar. Bastava, para o sexo, apenas que o casal de namorados ou noivos demonstrasse uma ligação afetiva e uma intenção de permanecerem juntos. Sendo assim, consideramos esse quadro como um reflexo dessas mudanças e desse novo pacto sexual.

Portanto, no quadro, quando a primeira mulher pergunta “você sai com qualquer um?”, certamente há dentro dessa pergunta uma polêmica corrente da época que guardava ainda um resíduo da moral cristã que estava sendo negociada. Tal negociação versava sobre a ideia da condição de que se a mulher, naquele momento, poderia fazer sexo antes do casamento, que fizesse com alguém especial e não com qualquer um. No entanto, a resposta que segue sugere ao menos uma das duas exceções que já citamos acima: quando o “qualquer um” for bonito ou quando a mulher estiver carente.

No quadro 22, do mesmo episódio, o mesmo homem está de costas e braços abertos, dividindo a tela e formando dois quadrados em cada lado nos quais as duas atrizes, olhando

para a câmera, se localizam: uma a esquerda e outra a direita. É quando uma pergunta a outra: “você e aquele pão terminaram?”; a outra responde: “sim, casamos”. Aqui surge um estereótipo até então não mencionado que explicita as “relações modernas” da época: o do marido “mala”, uma vez que o matrimônio ganhou outros contornos e as mulheres tinha mais liberdade de questionar o seu parceiro. O casamento não representa mais uma consequência natural do namoro, mas sim o seu fim que é também o fim da paixão e do interesse sexual da mulher para com seu parceiro. É aqui que reside a comicidade.



Figura 21: Últimos fotogramas do quadro 4 (à esquerda) e do quadro 22 (à direita) em *O Planeta dos Homens* (1981)

A mesma ideia se repete em um momento cômico de várias piadas em sequência realizadas no quadro 1 de *O Planeta dos Homens*, de 1980. Em um *zoom in* que vai de um plano geral até um meio primeiro plano, duas mulheres, com vestidos parecidos, fazem a seguinte piada: “agora que eu sei bem o porquê que se diz explosão do sexo”; a outra pergunta: “por que, heim?”; “arranjei um marido que é uma bomba” responde. As piadas proferidas por esse primeiro quadro têm como tema norteador a palavra “bomba” brincando com seus vários significados (bomba de gasolina, bomba de explosivos etc.). Quando colocado no contexto do matrimônio, associa-se ao marido, provocando o efeito do riso, um vez que se faz uma referência a uma mudança repentina de comportamento do período quando a mulher refere-se à “explosão do sexo”, ao passo que há uma frustração ao saber que o marido é uma “bomba”, não correspondendo as expectativas dela. A piada lança mão de uma ideia fixa de que os homens não prestam para o casamento e que nunca se esforçarão para o convívio com as mulheres.

Os quadros curtos também mostram mulheres com iniciativa sexual em relação aos homens que são utilizados, agora, como escada. Mas, a natureza dessa estereotipagem, ao contrário do que vimos nos quadros anteriores, serve para corrigir a mulher “devassa” ou infiel ao marido. O primeiro que destacamos é o quadro 5, do episódio de *Faça Humor, Não*

Faça Guerra, no qual, de forma rápida, mostra uma mulher que se dirige a um homem no meio de uma festa, em plano médio:

[MULHER]: Olha lá o que você vai fazer comigo, heim? Meu noivo chega em uma hora.

[HOMEM]: Mas eu não fiz nada....

[MULHER]: Mas, se quiser, tem uma hora!

Para além do mecanismo da surpresa que provoca o riso, essa piada demonstra, primeiramente, uma ordem que concerne à fidelidade feminina que é aceita, de alguma maneira, pelo homem em cena, evidenciada pelas duas primeiras falas que ratificam a maneira superficial e generalista que o humor aciona os gêneros sociais implicados na constituição da cena. É importante destacar que o tom da primeira frase dita pela mulher é de advertência. A ruptura ou transgressão ocorre na última fala da noiva que permitiu ao homem, durante o período de ausência do seu noivo, uma relação extraconjugal. A frase dita em tom convidativo, quebra, inclusive, a performance da atriz. Esse exemplo denota a forma mais simples da estereotipagem que estamos defendendo no capítulo 1. Ali está representada uma mulher que tem um desejo sexual latente e que é infiel: duas características que uma mulher e noiva não devem ter em uma situação estabelecida culturalmente, mas no humor encontra espaço para ser representada, pois é uma maneira de corrigir esse comportamento. A mulher é reduzida a um papel social referente ao homem, ser noiva fiel e composta, ao mesmo tempo em que sua infidelidade só pode ser representada na forma de uma piada, deslocando-a. A sensação de brevidade e de fugacidade da piada não permite que certa liberdade sexual da mulher e nem a infidelidade da noiva fossem discutidas.

Considerando o quadro acima e outros cujo o tema se repete 11 anos depois, é preciso tecer sobre dois aspectos históricos. O primeiro é que as mudanças sociais que ocorreram, e que já citamos, demandavam das mulheres uma discussão ampla desses assuntos; o segundo aspecto toca na inclinação dos quadros humorísticos que, ao retratar as mulheres, as associavam sempre a algum homem (ou em relação a algum homem). Assim, identificamos dois movimentos nessa perspectiva, no qual um que diz respeito à reprodução de padrões antigos do comportamento feminino e outro que diz respeito a um novo comportamento. Como já falamos, a partir da década de 1960, segundo Pinsky (2013b), houve uma revolução nos costumes, de modo que novos arranjos estavam se constituindo nos relacionamentos amorosos entre homens e mulheres, principalmente na classe média brasileira do período.

Em *O Planeta dos Homens*, de 1981, no quadro 23, aborda novamente o tema da infidelidade. Nele, uma mulher se consulta com um psicanalista, os dois de perfil, ele à direita, ela à esquerda:

[Mulher] : Sabe doutor, eu queria ser uma mulher fiel, dedicada, doméstica,
 [Psicanalista]: sim...
 [Mulher]: Meu marido faz tudo para me agradar, ele faz tudo que eu quero, eu o amo.. É claro que eu o amo. Mas eu não sei, de repente eu sinto uma força estranha que me impele assim para...
 [Psicanalista]: sim...
 [Mulher]: Doutor (se aproximando dele), o que você vai fazer hoje à noite, heim?

Nesse ato-duplo, é possível identificar uma contradição inserida na situação posta para a quebra da norma como elemento de surpresa. Essa contradição está no desejo feminino de ser ao mesmo tempo uma mulher “tradicional” (apresentado como o certo a se fazer) em conflito com o desejo de ser uma mulher “moderna” (apresentado como algo errado). Tal fato é exposto quando a mulher confessa que deseja ser fiel, dedicada e doméstica, características que eram valorizadas para uma “boa esposa”, mas no momento em que ela cede ao seu desejo mais latente, de se relacionar com o psicanalista, incorre na transgressão daquela primeira norma. A cena, ao mesmo tempo, representa o tabu do adultério feminino, de forma proibida, bem como representa a iniciativa feminina para o sexo. Diferente do quadro anterior de *Faça Humor, Não Faça Guerra*, em que a noiva sugere, apesar de seu desejo, que o homem tenha a iniciativa (“olha lá o que você vai fazer comigo, heim”), a mulher é que possui a iniciativa para o adultério. Esse aspecto é revelador de uma época em que as mulheres passam a ter mais liberdade para se expressarem sexualmente, mas ainda era incomum esse tipo de iniciativa, o que nos faz perceber que essa representação estereotipa a mulher pela sua infidelidade, implicando numa correção tanto para a infidelidade quanto para a iniciativa sexual.

Outro quadro que se sugere a iniciativa sexual a partir da mulher está em *O Planeta dos Homens* de 1980 (quadro 17), no qual um plano-sequência mostra um homem dirigindo-se a uma mulher (Berta Loran) e solicitando fogo para o seu cigarro. Enquadrada em meio primeiro plano, a mulher responde animada:

[MULHER]: Hum, o senhor está me perguntando se eu tenho fogo porque o senhor quer puxar conversa, né? Conversa vai, conversa vem, o senhor vai me chamar para ir no cinema. Depois do cinema, o senhor vai me chamar para tomar um drinque. Depois do drinque, muito animadinho, o senhor vai me chamar para sabe Deus o quê...
 [HOMEM]: Por Favor, minha senhora, não é nada disso, eu só pedir fogo para senhora porque realmente eu queria ascender o meu cigarro. Só isso.
 [MULHER]: (se inclinando para o homem, com a intenção de beijá-lo): Que pena!

[HOMEM]: (*se esquivando da investida, saindo do quadro*) Com licença.

O ato-duplo mostra, na fala da mulher, um percurso que se considera habitual em um jogo de sedução e conquista entre homens e mulheres, na época em que foi exibido, a partir do que ela entendeu ser uma desculpa para iniciar uma conversa. Contudo, a antecipação dos acontecimentos por ela assustou o homem, ao mesmo tempo que expôs o desejo dela por ele e pela expectativa de relacionamento alimentada por ela própria. O que torna engraçado o quadro é essa exposição e esse atropelo de intenções, estereotipando uma mulher ávida por um relacionamento através do exagero. A comicidade aqui também ocorre, assim como no quadro anterior, para a correção dessa mulher ou desse comportamento, por mais que esteja inscrito um traço da liberdade sexual feminina dentro do quadro. Ocorre que aqui houve uma inversão do papel de quem seduz (mulher) para quem é seduzido (homem) e de quem “conquista” (homem) para quem é conquistado (mulher).

É preciso mencionar um último quadro curto que ainda guarda uma relação das mulheres com os homens em *O Planeta dos Homens* (1981), quadro 6. Nele, Paulo Silvino, em um clube, se aproxima de uma mulher de maiô que está deitada, tomando sol e lendo uma revista. A composição do plano mostra, em *contra-plngée*, ele se aproximando da mulher que está enquadrada no canto inferior da imagem em um plano-conjunto. Ao ficar próximo, Silvino diz olhando para a revista que está sob posse da mulher: “Ah, mas que corpinho lindo!”. A mulher, que continua a olhar a revista, responde: “Obrigada”. Nisso, Silvino abaixa e fica mais próximo ainda dela e da revista, dizendo “posso ficar daqui bem pertinho para olhar?”. “Pode, né. Mas, não toca em nada!” adverte a moça. A câmera, em todo o plano-sequência, realiza um sutil *zoom-in* até que nesse momento, do arremate final, os atores estejam enquadrados em plano americano, produzindo um efeito de aproximação do corpo da atriz, condizente com a piada empreendida.

Portando, a comicidade se justifica pelo conflito entre o que a atriz interpretou e a intenção inicial de Paulo Silvino que, aparentemente, queria apenas ver a revista que estava com a moça. A mulher, nesse caso, foi estereotipada por uma fala proferida por ela própria, ao se coisificar, denotando a comparação do seu corpo a um objeto em exposição que pode ser observado, admirado ou contemplado, mas com a advertência que não pode ser tocado. No contexto do programa que se utiliza corpos femininos como atração para uma audiência masculinizada, percebemos que essa piada é um espelho dessa intenção: é como se o Paulo Silvino encarnasse o espectador homem e heterossexual que se sente atraído pelos corpos apresentados pelo o humorístico. Tal fato pode ser evidenciado pelo movimento de câmera

que aproxima a imagem ao corpo feminino, ao passo que a mulher representa a ideia de que todas as mulheres estão ali com a intenção de serem notadas enquanto corpos, mas lembra o pensamento de que aquele modelo de mulher é inalcançável para a grande maioria da audiência.

Finalizando os quadros curtos, vamos agora interpretar os quadros longos nos quais se faz mais de uma piada ou contem mais de um momento cômico. Assim como fizemos no começo desse subcapítulo, iniciaremos essa análise com os quadros longos com cenas apenas com mulheres, o que corresponde a três de todos os quadros dos episódios aqui analisados (um total de 64). O primeiro é a segunda parte do quadro 18 que é uma paródia da novela *Ossos do Barão* (1973). Nela, a novela fictícia “Sócios do Barão” brincava com a idade avançada dos atores que faziam parte do elenco parodiado. Assim, Berta Loran e Sônia Mamede interpretam duas senhoras que faziam alusão aos seus antepassados mais próximos, isso se justifica porque a novela original tinha como assunto principal um problema entre gerações e seus principais personagens reivindicavam ser do grupo paulista conhecido como “quatrocentões”. Assim segue o esquete, com Berta Loran em primeiro plano e Sônia Mamede em segundo, as duas tricotando:

[BERTA LORAN]: Nossa família eu conheço muito bem. Não estou fazendo confusão não. Tanto que você se chama Lucrecia em homenagem a uma das nossas antepassadas que tinha esse nome. E era casada com um bórgia.

[SÔNIA MAMEDE]: Que se matou com uma picada de cobra.

[BERTA LORAN]: Não senhora. Essa era Cleópatra que tinha um romance com nosso primo César.

[SÔNIA MAMEDE]: Eu sei, que foi assassinado por uma ovelha negra da nossa família, um tal de Caim.

[BERTA LORAN]: Que Caim, minha filha. Caim era irmão de Abel. Filha de uma nossa tia, Eva.

[SÔNIA MAMEDE]: Eva? Eva não foi uma que foi casada com um tal de Adão.

[BERTA LORAN]: Isso.

[SÔNIA MAMEDE]: Ah, Eu conheço a nossa família toda.

O diálogo remete a um estereótipo de idosas na época, em um imaginário que a prosa entre elas versava sempre sobre os parentes antigos. Para produzir o efeito de que se tratava de idosas em cena, foi necessário lançar mão de uma caracterização tipificada: cabelos brancos e roupas tradicionais, a performance em que as atrizes forçavam voz em um agudo correspondente a uma laringe cansada, o ritmo das palavras era exageradamente devagar e a todo momento elas estavam tricotando, denotando, assim, um “tipo”. A graça está no exagero em buscar os antepassados, citando figuras históricas longínquas: Cleópatra, Cezar, Caim, Abel, Eva e Adão. Cabe ressaltar que o esquete aqui destacado é um dos poucos que as mulheres não estão falando de um homem específico ou do masculino.

Diferente do Monólogo final de *O Planeta dos Homens*, de 1981, o quadro 23 em que Marília Pêra faz uma paródia de um programa de horóscopo e simpatias, interpretando a apresentadora chamada Gláucia Dolores em “Boutique Astral”. A composição da imagem mostra ela no centro de dois círculos em que há figuras do horóscopo, um no piso e outro na parede de trás dela. Enquadrada inicialmente em um plano conjunto, ela, de cabelo grande e caracterizada de “vidente”, fala para a câmera, reivindicando uma audiência feminina, quando menciona a palavra “telespectadoras”. As tomadas alternam entre planos fixos multi-câmeras: um conjunto, um plano americano e um primeiro plano, enquadrando-a mais próxima, dando uma estética de programa de televisão ao vivo. Concerne em um monólogo em dicas para as mulheres. A primeira é sobre uma simpatia para agarrar o amado fazendo a seguinte receita do “amor” :

Plano americano:

[GLAÚCIA DOLORES]: Pega um salaminho desses calabresa, corte em tirinhas finas, mas bem fininhas mesmo. Quanto mais fininhas forem as tirinhas, mas forte será o amor que você conseguirá. Põe a gordura no fogo. Espere esquentar um pouco. Quando tiver pelando, mas pelando mesmo, jogue lá dentro cebola picadinha. Abafe. Deixe alourar apenas. (*Muda para um primeiro plano, aonde ela aponta o dedo em sinal de advertência*). Não deixe queimar, porque o efeito será o oposto, você vai ficar horrorosa. (*dá uma gargalhada e volta para o plano americano*), em seguida jogue lá dentro um salaminho, a pimenta do reino, alho, gengibre e... Ah, já ia me esquecendo: pétalas de rosa vermelha e pouquinho de groselha, uma colher de groselha. Abafe mais uma vez. O segredo dessa receita está em abafar bem. Portando, (*virando para câmera em primeiro plano e mexendo nos cabelos*) Abafe, bem! Passados alguns minutos, olhe lá dentro, quando você perceber que virou aquela maçaroca, aquela paçoca, aquela gueroa (sic), moa tudo bem moedinho mesmo, passe aquela pasta no pão e dê pro seu amor comer. Ele tem que dá pelo menos uma dentada. (*virando para câmera em primeiro plano e apontando para a mão que simulava o “alimento-simpatia”*) Difícil é arranjar alguém que dê uma dentada nessa porcaria (*Fecha a primeira história dando uma risada*).

O monólogo demonstra um humor mais elaborado do que o resto dos quadros, considerando que essa era uma característica da performance de comediante de Marília Pêra. Os seus trejeitos, o ritmo de piada, a oratória, entonação da voz e o sobrenome hispânico da personagem constituem um tipo, o da “cartomante” ou “vidente”. Marília Pêra marca bem os momentos cômicos em determinadas frases com uma inflexão da sua entonação em “você vai ficar horrorosa”, “Abafe, bem!” e “Difícil é arranjar alguém que dê uma dentada nessa porcaria”. É possível deduzir que nesse monólogo havia uma certa liberdade para que a atriz fizesse improvisos, pois a fruição do texto é mais solta, sem marcações óbvias ou sistemáticas, como bordões e trejeitos repetitivos roteirizados.

Há nesse monólogo dois estereótipo femininos acionados. O primeiro é o da mulher consumista quando a apresentadora deixa claro que se trata de um programa voltado para as mulheres, intitulado-o de “boutique astral”, corroborado com o arremate final do quadro

quando a apresentadora diz: “Não se esqueça, a vida é uma boutique”. Desse modo, portanto, associa-se o termo “boutique” como lugar de consumo feminino à concepção de uma cultura feminizada geral, reduzindo a mulher, representada pela audiência, a um hábito de consumo. O segundo estereótipo é o da mulher que está a procura de um marido, evidenciado pelas duas piadas centrais do monólogo que se concentram na busca por um amado. A primeira é a receita de simpatia excêntrica acima mencionada. Ela indicava que essas magias para atrair o homem certo coloria o imaginário feminino da época, sendo esse tipo de superstição uma forma indireta de ter a iniciativa para o relacionamento, visto que era papel do homem conquistar a mulher. Assim, resta para a moça a torcida para que o homem desejado fosse cortejá-la. A segunda piada, que lança mão do estereótipo da mulher à procura de marido, diz respeito a como conquistar um homem do signo de touros. A associação do signo com o animal boi sugere, segundo a apresentadora, que o homem de touros só pensa em comer e dormir, bastando, para a mulher, oferecer comida para conquistá-lo. Também é nesse último que se faz uma representação estereotipada do homem em sua fama grotesca de comilão e dorminhoco, marcado nas risadas de Gláucia Dolores.

O próximo quadro é de nº 7 e está também em *O Planeta dos Homens*, 1981. Depois de uma apresentação teatral, Marília Pêra interpreta uma fã que se aproxima da atriz, Cacilda, com a intenção de cumprimentá-la pela peça. O plano conjunto mostra todos (a atriz, a fã e mais outros figurantes) em ângulo frontal. Quando a atriz pergunta o que tinham gostado da peça, a tomada muda para um meio primeiro plano enquadrando frontalmente a atriz, Pêra e outra fã. Nesse momento, Marília Pêra tem um surto de sinceridade:

[MARÍLIA PERA]: Ai Cacilda, eu não gostei.

Primeiro Plano enquadrando Pêra e a outra Fã.

[OUTRA FÃ]: Fala baixo!

[MARÍLIA PERA]: Não, não. Eu sou muito franca. Cacilda me conhece há muitos anos. Ela sabe disso. Depois minha crítica não é destrutiva, a minha crítica é construtiva.

Volta ao meio Primeiro Plano.

[CACILDA]: Mas o quê que você achou?

[MARÍLIA PÊRA]: Ai Cacilda, eu não sei o que dizer, sabe? Mas achei que você não estava bem, sabe? Você bebeu?

Um primeiríssimo plano mostra a Cacilda espantada.

[CACILDA]: O quê?

Primeiríssimo plano em Marília Pêra:

[MARÍLIA PERA]: Não, porque eu jurava que você estava bêbada (*volta para o meio primeiro plano base*), eu até comentei, não foi? [...] Eu não sei o que foi. Cacilda eu acho você fraca, sabe? Destoando do resto do elenco. Teve uma hora que eu fiquei constrangida por sua causa. Eu abaixei a cabeça e não podia ver, não podia acreditar no que os meus olhos estavam vendo.

Assim o esquete vai sendo desenvolvido até no momento final em que Marília Pêra é expulsa do recinto a pedido da atriz que estava em uma convulsão de raiva. Como pode ser visto, temos uma representação aqui que destoa do que apreendemos até o momento na maioria dos quadros. Nese quadro, as mulheres não estão lidando com um tema que tange aos relacionamentos, ao homem, a sua sexualidade ou ao campo doméstico. Trata-se da construção de uma personagem-tipo que tem como premissa o conflito entre uma sinceridade exagerada e um relacionamento cordial perceptível no arremate final do quadro, quando Pêra diz para sua amiga: “Eu falo mesmo. Eu paguei, não pedi convite. Meu mal é que eu sou muito franca, coisinha”.

O quadro 4 de *Chico City*, por sua vez, reproduz modelos patriarcais de relacionamentos, fundamentados no personagem Bozó, interpretado por Chico Anysio, no qual divide o protagonismo em cena com duas mulheres: Maria Angélica que se demonstra perdidamente apaixonada por Bozó e sua mãe, identificada como Julieta, a “dona da pensão” que o personagem de Anysio estava hospedado. O esquete acontece em três momentos diferentes. O primeiro é quando Maria Angélica implora para sua mãe descobrir se Bozó estava interessado nela. O segundo é o “interrogatório” sobre Bozó realizado pela Julieta, mas que ele se esquivava de todas as perguntas. O terceiro é quando a mãe omite o verdadeiro interesse de Bozó, com medo de desagradar a filha. Vamos nos concentrar no segundo e no terceiro momento/ato.

Depois que sua filha pede para falar com Bozó, Julieta manda ela ficar trancada no quarto para que, ao chegar na pensão, a mãe falasse sozinha com o suposto funcionário da Rede Globo. O quadro, primeiramente, em um cenário clássico, mostra a mãe de Maria Angélica sentada em uma poltrona no lado direito com características estereotipadas de uma “senhora” (cabelo branco e preso, vestimenta clássica e ritmo lento de fala) e Bozó sentado em um sofá no lado esquerdo, de terno, que demonstra desde o início está desconfortável com a situação, percebido na planificação que consiste em mostrar um plano em que os dois estão centralizados em plano americano quando sentados. No momento em que Bozó levanta e anda de maneira preocupada, um plano geral enquadrando os dois no canto esquerdo, tendo todo lado direito da sala vazio para Bozó caminhar até a ponta da imagem e voltar, sentando novamente no sofá. Há ainda um primeiro plano em Bozó e outro em Julieta em um sistema de multicâmera. O diálogo que constrange o personagem de Anysio versa sobre o futuro conjugal do próprio Bozó que demonstra entender as intenções da mãe de Maria Angélica desde o início, mas que se revelou pela pergunta da senhora:

Primeiro plano alternando entre os dois personagens enquadrados frontalmente.

[JULIETA]: Seu Bozó, parece que o senhor gosta da Maria Angélica, Não?

[BOZÓ]: (*fica sem saber o que responder durante alguns segundos*) gosto...

[JULIETA]: Gosta muito?

[BOZÓ] (*Faz gestos como se estivesse lutando internamente para sair daquela situação*) A senhora quando fala muito é muito quanto?

[JULIETA]: É muito com amor.

[BOZÓ]: (*fica mais desconfortável ainda*) Julieta, a questão de amor...

[JULIETA]: O amor é a base do casamento.

[BOZÓ]: sim...mas a... a senhora sabe que um casamento...

[JULIETA]: é a realização do casal. O casal se ama, e o que faz? Casa!

[BOZÓ]: (*demonstra mais desconforto*) quando se ama, casa...

[JULIETA]: e quando pensa o senhor em casar?

[BOZÓ]: eu? Bozó casar? Dona Julieta, um dia a gente sempre acaba casando... um dia...

[JULIETA]: Mas esse dia está perto, pertinho ou muito pertinho?

[BOZÓ]: Tá...tá por aí...

[JULIETA]: Mas tá perto, pertinho ou muito pertinho?

[BOZÓ]: Só tem essas três opções? A gente conversa amanhã... (*se levanta, enquanto o plano geral mostra ele tentando sair do quadro*)

[JULIETA]: Seu Bozó, espera. O que representa Maria Angélica para o senhor?

Bozó senta em outra cadeira, mudando de lado no quadro para o direito.

[BOZÓ]: Mas...mas...mas

[JULIETA]: É uma pessoa importante, importantíssima ou muito importantíssima.

[BOZÓ]: mas...mas... no vestibular da senhora não tem muita escolha, não é?

A comédia de situação utilizada por essa parte do esquete usa, ao menos, um estereótipo sobre o homem que marca uma “outridade” sobre a mulher. Depois de insistir na pergunta, Dona Julieta vê Bozó saindo pela tangente (e do quadro) sem dizer algo inteligível sobre gostar ou não de Maria Angélica. Acontece que o silêncio de Bozó sugere não apenas sua indiferença em relação à Maria Angélica, mas também sua aversão ao compromisso do casamento, invocando o clichê de que o casamento para a esposa faz parte de sua realização como mulher, enquanto, para o homem, o casamento marca o fim de sua “potência masculina”. A graça está no desconforto de Bozó sobre a exagerada insistência de sua pretensa sogra, mas reproduz modelos patriarcais de relacionamento, uma vez que a cena mostra que, apesar do interesse ao relacionamento partir da mulher, Bozó é convidado a ter a iniciativa pela maneira indireta que Maria Angélica encontrou de dar sinais de que está interessada em Bozó.

Seu interesse ganha contornos de uma veneração, aos moldes dos fãs com seus ídolos, como pode ser notado no terceiro momento do esquete. Utilizando-se do plano geral, Julieta entra no quarto da filha, que está centralizada, sentada na cama, em uma posição de espera. A composição do plano mostra a divisória de duas paredes no centro da imagem, de forma que na parte superior da imagem é preenchida por quadros/pôsteres pendurados com a foto de Bozó em preto e branco equidistantes. A mãe, ao entrar cabisbaixa, houve a pergunta da filha: “como que foi, mãe?”. Um primeiro plano mostra a mãe dizendo: “É, ele te ama”. Assim, em

um meio primeiro plano exhibe-se a garota falando contente com seus ursinhos: “eu te digo”. Os últimos frames revelam Maria Angélica apaixonada quando ela olha para o quadro de Bozó no canto superior da imagem, ao passo que aproximando o *zoom* sobre o seu rosto, ela suspira e fecha como se estivesse sonhando acordada. Assim se estereotipa a mulher jovem, através de uma paixão hiperbólica, reconhecendo o lugar que ela ocupa no campo dos relacionamentos, de esperar e criar expectativas da vinda de um homem certo, de um “príncipe encantado”, que tornará aquela mulher realizada



Figura 22 – Bozó à esquerda com Julieta, à direita Maria Angélica suspirando com o quadro de Bozó em segundo plano.

Ainda sobre os relacionamentos conjugais, queremos contrapor dois quadros, um de *Satircom* (o quadro 13) e outro (quadro 5) de seis anos depois de *O Planeta dos Homens* (1980). Ambos estão atuando Berta Loran e Milton Carneiro, interpretando um casal. Em *Satircom*, o casal está calculando as despesas domésticas mensais. O quadro é dividido em 3 planos distribuídos no episódio. O primeiro, mostra o marido ao centro, ângulo frontal, em plano conjunto, sentado a uma mesa, calculando em um papel, enquanto a mulher fica zanzando em segundo plano, também calculando e discutindo com o marido. A premissa, do quadro que tem uma rubrica, “a comunicação do salário”, é a de fazer trocas nas frases que constituíam as despesas mensais do casal, tal qual se faz na canção intitulada *Construção* de Chico Buarque de 1971. As tomadas se alternam em um plano conjunto dos dois e um primeiro plano da mulher:

[MARIDO]: Mulher, com esse dinheiro não dá!

[MULHER]: Dá, dá pra comprar tudinho!

[MARIDO]: Com o que sobra de salário, não dá!

[MULHER]: Deixa eu ver. Tem que comprar um ferro de engomar para não pegar emprestado o da vizinha. Tem que comprar uma cueca, porque você está precisando. Tem que comprar um ralo para desentupir a pia. Tem que consertar a televisão para ver o Waldirque Soriano cantando. O jornal que você gosta de ver a turma metendo o pau no Zagalo. Tem que comprar a fralda para o menino. Aí fica faltando a chocadeira para não ficar comprando ovo. A prestação da passagem para os Estados Unidos. E aquele vestido que Beki Klabin usou no programa do Silvio Santos.

[MARIDO]: Não dá mulher, com esse dinheiro não dá! Não dá!

[MULHER]: Calma, que eu dou um jeito.

[MARIDO]: Que jeito, qual é o jeito que você pode dá mulher!

[MULHER]: A sua cueca, a gente tem que comprar porque a gente não pode pegar o da vizinha emprestada. A gente pode fazer a assinatura dos jornais que mete pau na televisão e ficar pagando a prestação do Waldique Soriano pra ver se desentope a pia. Depois que eu vi o vestido da Beki Klabin no programa do Silvio Santos, eu não compro mais fraudas. Aí só fica faltando a passagem pro ferro de engomar e a chocadeira do Zagalo.

[MARIDO]: Mulher, você está fazendo uma confusão dos diabos!

[MULHER]: Não fica nervoso que eu dou um jeito.

Desse modo, o ato duplo segue, com a esposa fazendo mais trocas, enlouquecendo o marido até o último plano em que os dois estão de pé, em um plano conjunto, cheio de papéis amassados por todo o cenário e agora os dois fazem as trocas frasais absurdas:

[MARIDO]: Pronto, mulher. Está decidido. Você fica passando as cuecas do Zagalo enquanto a televisão mostra o Waldirque Soriano cantando a vizinha do Silvio Santos.

[MULHER]: E eu vou comprar uma chocadeira, que eu não aguento mais ver a Beki Klabin de fraudas indo comprar ovos nos estados unidos.

[MARIDO]: Fechado! (estendendo a mão para a mulher)

[MULHER]: Eu não disse que dava?

Arremata abraçando o marido enquanto a câmera faz um *zoom in* realizando um close nos dois.

Nesse quadro, evidentemente, a graça se encontra nas trocas frasais e também na busca por elementos da cultura da época para compor o cenário dessas frases do ato duplo de Milton Carneiro e Berta Loran. Primeiro, na divisão do papel social de gênero que compõe a *protasis* da narrativa, o homem que detém o salário e é auxiliado pela esposa no cálculo das despesas mensais. Nesse ponto, é importante lembrar que a mulher, enquanto dona de casa, ainda guardava o dever social de economizar nas compras do mês. Depois, ainda na exposição da situação, identificamos que os papéis que se referiam a atividade doméstica, como comprar fraudas, passar roupa e desentupir a pia, eram destinados à mulher de maneira clara, bem como ao estereótipo da esposa consumista (denotado no item que versa sobre comprar o vestido da socialite). Era reservado ao homem comprar o jornal, consertar a televisão e comprar a cueca. Mais do que as trocas, que torna o quadro dinâmico e engraçado, está uma reprodução do arranjo familiar hegemônico em 1974.

Entretanto, é possível encontrar rupturas e descontinuidades em alguns quadros, o que nos força a um olhar mais apurado para os processos de estereotipagem, pois, apesar de notar os estereótipos sociais. Na piada, também vemos uma variedade de mensagens que fogem a intenção do humorista que ora se mostram como afirmações e continuidades, ora se mostram como rupturas. É o que ocorre no quadro 5 de *O Planeta dos Homens* que repete o casal que entra em conflito por outro motivo. Um plano conjunto mostra o marido (Milton Carneiro),

sentado em um sofá, no canto direito, em um cenário minimalista. Em um segundo plano, entra a esposa feliz, com um sanduíche em pires, senta na cabeceira do sofá e alegremente oferece o alimento ao marido que tinha lhe pedido. Em um primeiro plano, o marido reclama que o sanduíche tinha vindo sem um palito espetado, dizendo que é o “palito que dá dignidade ao sanduíche”.

O apego dele ao palito justifica-se por uma tradição, dizendo ser essencial para que um pão com queijo seja um sanduíche. Um primeiro plano enquadra a mulher dizendo ser um detalhe bobo, ao passo que no segundo plano está o marido, com o dedo em riste, discutindo que é um detalhe obrigatório. Mesmo com protestos, a mulher resolve sair de cena para colocar o palito, enquanto o homem se dirige para a câmera em primeiro plano e diz: “Marido é uma espécie em decadência, eu estou aqui sozinho na minha casa morto de fome e não tenho nem um sanduíche para comer”. Nesse momento, entra em cena a mulher que lhe dá o mesmo sanduíche com um palito espetado, dizendo “pronto! Tá contente agora?”. Um primeiríssimo plano enquadra o homem examinando o palito que desaprova nervoso: “palito de um bico só? Sanduíche para ser sanduíche tem que ter palito de dois bicos”. Em primeiro plano, a mulher, com raiva, toma o sanduíche do marido e dá uma mordida forte.

Diferente do quadro anterior, nesse quadro, o recorte de gênero mostra uma mulher racional, calma e flexível, enquanto que o marido é representado como homem neurótico, nervoso, impaciente e inflexível. Não podemos traçar uma relação hierárquica de submissão feminina entre o casal na narrativa, porque só o fato de uma pessoa fazer um sanduíche para outra não denota, de forma alguma, necessariamente, submissão. Entretanto, a maneira como o homem foi representado leva a crer, quando ele se coloca sempre em um lugar acima da mulher, que foi produzido uma estereotipagem cômica nele. O apego dele à tradição do palito, fundamentada na sabedoria sobre sanduíche a qual reivindica para si, pode ser encarado como uma tentativa de marcar essa posição de poder sobre a esposa, via um saber autoritário, mesmo que esse saber se revele absurdo. Acontece que a mulher, quando desiste de agradar o marido, tomando-lhe o sanduíche, supera a neurose dele em um ato de contestação de sua autoridade. O homem foi estereotipado e reduzido a sua personalidade autoritária com a finalidade de reconhecer esse padrão na cultura, mas também de criticá-lo, corrigindo o que se entende no quadro como transgressão.



Figura 23: Últimos fotogramas do quadro 13, de *Satiricom* (1974), e 5, de *O Planeta dos Homens* (1980)

Outro exemplo de descontinuidade é o esquete encontrado no mesmo programa, em *Planeta dos Homens* (1980), no quadro 18. Três anos depois do divórcio virar lei, quando o casamento, gradativamente, deixava de ser obrigatoriamente atrelado a um relacionamento infeliz, “o desejo de se unir com alguém em uma relação monogâmica e estável” agora era “baseada na atração sexual e com a finalidade de construir uma família” (PINSKY, 2013b, p. 524). Assim, o esquete apresentado pelo humorístico mostra uma cena em que toca em um novo arranjo que diz respeito às novas relações, afinal a figura da ex-mulher e do ex-marido era algo novo para o contexto social e cultural da época. Em um plano-sequência, a esposa, que está com seu marido em uma festa, avista a ex-mulher dele, enquadrados em plano conjunto. O marido então vai ao encontro da ex-mulher, levando sua “nova” esposa com o intuito de provar ter civilidade, amadurecimento e o completo controle da situação. No entanto, ocorre um primeiro ponto de virada ao se cumprimentarem. A ex-mulher pergunta para a nova esposa como está a performance do seu ex-marido, insinuando uma comparação com um automóvel usado: “ele está em bom estado?”, “e o molejamento?” O marido protesta: “Por favor eu me recuso a ser tratado como um ford-bigode!”. A ex-mulher continua, agora insinuando que a ausência do bigode do seu ex-marido foi a mando da atual mulher, ao passo que o homem nega veementemente e se dirigindo a sua ex-mulher - o que faz o plano enquadrar agora apenas nos dois, deixando a atual esposa fora de campo, começa a compará-la com a sua atual, dizendo que em seu novo relacionamento sua mulher não tentava mandar nele, ao contrário dela. A ex-mulher, com cara de ironia e em tom de voz de intensidade crescente, começa a elencar “qualidades” da atual esposa com a expressa concordância do ex-marido em tom convicto:

[Homem]: Exatamente, ela é doce e compreensiva, justo o oposto de você.
 [Ex-Mulher]: Já vi tudo, doce, compreensiva, submissa, obediente....

[Homem]: Exatamente.
 [Ex-Mulher]: E você faz dela o que bem entende.
 [Homem]: Isso Mesmo!
 [Ex-Mulher]: E ela gosta?
 [Homem]: Ela gosta.
 [Mulher]: E quem foi que disse isso?

Figura 24 – Sequência do ato da esquete de *Planeta dos Homens* (1981)



Outro ponto de virada ocorre quando a câmera realiza um chicote rápido enquadrando a atual mulher indignada, evidenciado pela postura de suas mãos na cintura, e o marido que demonstra arrependimento instantâneo e intuito de se desculpar. A ex-mulher, que ficara algum instante fora do campo, entra em segundo plano no meio do casal que iniciava a discussão e adverte a atual mulher para não cair “na conversa mole” do marido, depois se posiciona atrás da atual esposa, na que era inicialmente a posição do marido e, como uma hipnose mágica, começa a dizer o que a atual mulher deve falar ao homem e assim o faz:

[Ex-Mulher]: Você não manda em mim.
 [Mulher]: Você não manda em mim.
 [Homem]: Não... não... não mando em você. É você que manda em mim.
 [Ex-Mulher]: Então prove.
 [Mulher]: Então prove.
 [Homem]: Mas provar como?
 [Ex-Mulher]: Eu quero que você deixe crescer o bigode de novo.
 [Mulher]: Eu quero que você deixe crescer o bigode de novo
 [Homem]: Tá bom, eu deixo crescer o bigode de novo.
 [Ex-Mulher]: Em 10 minutos.
 [Mulher]: Em 10 minutos.
 [Homem]: Em 10... em 10 minutos?

Figura 25 : fotogramas finais de cena analisada de *O Planeta dos Homens* (1981)



O primeiro aspecto a ser evidenciado aqui é que, no geral, esse esquete apresenta uma sátira do que nos parece ser, naquele momento, uma nova configuração dos relacionamentos com o surgimento do divórcio como uma instituição recém estabelecida. No aspecto particular, entre todas as personagens, a ex-mulher é a que sempre manteve o controle da situação conflituosa. Esse fato guarda um claro aspecto de resistência, tanto no controle sobre a fala do homem, quanto no controle sobre a fala da atual mulher. A estereotipagem da mulher que é “mandona”, nesse aspecto, reduz a ex-mulher numa pessoa sempre inconveniente, ainda ligada em algum aspecto afetivo ao ex-marido mesmo que de forma negativa, o que foi evidenciado na preocupação do marido ao tentar manter a calma no processo de aproximação com a ex-mulher e nas afirmações de que está se tentando ter um diálogo civilizado por ela. A transgressão ocorre em dois momentos, sendo que o primeiro diz respeito à ex-mulher que, de forma extremamente natural, faz perguntas inconvenientes sobre o ex-marido, fazendo ela uma estereotipagem e reduzindo-o ao um objeto-de-uso. É bom salientar que o homem deixa claro essa redução em protesto. Essa primeira transgressão ainda ocorre na forma com a qual a ex-mulher desqualifica, demonstrando em seu tom de voz, características que, para o homem, são qualidades: “já vi tudo, doce, compreensiva, submissa, obediente” e um último aspecto é quando a ex-esposa diz para a mulher o que homem deve fazer. Encaramos essa transgressão no sentido de não afirmar a ordem vigente, mas para questioná-la. É importante reter que, na época, esse tipo de empoderamento pode ser revelador de um reflexo de movimentos de mulheres e feministas já muito articulados, no que tange à vida privada, evidenciado pelo fato das duas mulheres terem se unido contra o homem, em consonância completa, visto pela expressão de cumplicidade das duas no último fotograma da cena.

Entretanto, percebendo com outros olhos numa perspectiva que considera o espaço temporal dessa análise e a exibição do programa, podemos afirmar que essa transgressão ainda ocorreu dentro da lógica do patriarcado. O primeiro motivo que justifica isso é que a ex-mulher só consegue “dominar” a fala do homem quando ela engendra uma narrativa que deixa

entender, para o homem, que ele está consciente do que está dizendo, deixando-o iludido e achando ter o controle da situação. Ou seja, mesmo que se perceba o primeiro momento de domínio da ex-mulher, tal domínio reside numa resistência velada. O segundo motivo é o aspecto da segunda transgressão. É uma estereotipagem não da mulher, mas do homem. O som da claqué de gargalhada evidencia a intenção de riso de demonstrar um homem submisso, facilmente dominável, quando ele diz de forma murcha e vencida “não... não... não mando em você. É você que manda em mim..” Esse tipo de homem já é por si só risível, segundo a narrativa do programa. Representar isso, segundo o conceito de estereotipagem cômica, denota correção, de modo que o riso é para afirmar uma regra social e corrigir quem está fora dela, entretanto, o homem não deve ser dominado pela mulher, apesar da liberdade que elas conquistaram.

No programa do ano posterior, o quadro 13 mostra, em plano-sequência com um movimento de câmera que vai de um plano conjunto a um primeiro-plano, um casal de meia idade em crise. Deitados na cama, de frente, antes de dormir, o homem reclama da mulher que está sentada lendo um livro e com o abajur ligado, pois queria dormir. A mulher também protesta:

[MULHER]: Seu mal é esse Alfredo. Você dorme muito! Já dizia a minha avó: quem dorme muito, vive pouco.

[ALFREDO]: (se senta na cama) Escuta aqui, amanhã eu tenho que acordar cedo para trabalhar. É isso. *(volta a se deitar)*

[MULHER]: Por isso que você está ficando assim ó: balofo! Só faz dormir, dormir, dormir.

[ALFREDO]: *(senta-se na cama)* Mas o quê é que eu posso fazer se eu tenho sono? *(volta a se deitar)*

[MULHER]: Você devia ler como eu. Olha só que trecho lindo: “Sob a luz complacente do luar, Marcos e Jandira, esquecidos de sua própria nudez *(nisso, o marido começa a se levantar e alisar a mulher por trás, enquanto ela continua lendo)* contemplavam a mansidão das águas. Subitamente, como tocados por uma chama invisível, a paixão dominou violentamente aqueles dois corpos, timidamente, a lua se escondeu enquanto...” Dorme Alfredo! *(Alfredo deita)*

O que torna cômica a esquete é o ponto de virada que ocorre quando a mulher revela que o livro possuía uma história erótica, ativando um interesse sexual do marido pela esposa que estava adormecido. A discussão que se tem antes deixa escapar, nas entrelinhas, estereótipos de um relacionamento desgastado e de um casamento que não funciona mais, pode ser observada nas falas da mulher enfatizar o fato dele ser “dorminhoco”: “seu mal é esse, você dorme muito”, “por isso você está balofo. Só dorme, dorme, dorme”. A conclusão expõe ainda mais a crise quando, de forma quase incontrolável, o marido se projeta sexualmente para a esposa, tocando-a, ao passo que ela, incomodada, manda-o finalmente dormir, se contradizendo. Essa sátira do casamento é reveladora do descolamento de uma

ideia romântica do matrimônio em que até então era considerado uma instituição estável e responsável única pela realização plena das mulheres. No quadro, o casamento é representado como um problema, um conflito, uma guerra contraditória e constante entre o casal.

No mesmo *O Planeta dos Homens* de 1981, o quadro 10 tem como tema principal o feminismo ou pelo menos um de seus aspectos, uma vez que a esquete começa com um primeiro plano de uma mulher de perfil, Priscila Camargo, oferecendo uma coletânea de livros a um homem:

[Mulher]: Boa noite, você estaria interessado...
 [Homem]: Se for enciclopédia não estou interessado.
 [Mulher]: Não é enciclopédia é uma coleção de livros...
 [Homem]: Grandes vultos da história, essa eu já tenho.
 [Mulher]: O senhor quase acertou. É uma coleção sobre as Grandes Mulheres da História.
 [Homem]: Grandes mulheres?
 [Mulher]: Com licença.

Assim a vendedora puxa o homem para fora do plano e a tomada muda para um plano conjunto de uma sala em um cenário minimalista e fundo branco. Pelo lado direito, a mulher entra em quadro segurando os livros e dizendo o seu conteúdo. O homem está atrás dela:

[Mulher]: Grandes mulheres de todos os tempos, desde os tempos bíblicos. (*corta para um plano médio dos em contra-plongée*) Nós temos aqui a vida de Cleópatra, Catarina da Rússia, Madame Curie, tudo sobre a vida da mãe do Duque de Wellington, que teve um papel importantíssimo na batalha de Waterloo .
 [Homem]: Não, não. Espera aí (*volta ao plano conjunto*), quem teve um papel importantíssimo na batalha de Waterloo foi o Duque de Wellington e não a mãe dele.
Plano médio dos dois:
 [Mulher]: Ah, Mas se não fosse a mãe dele não teria duque nenhum. (*plano conjunto mostrando a mulher sentando no sofá também puxando o homem para sentar*) Eleanor Roosevelt, Anita Garibaldi. (*Plano Americano, enquadrando os dois*) Como o senhor ver, essa coleção é completa, trás tudo sobre as grande mulheres, sua vida, suas medidas de corpo, tudo, tudo.
 [Homem]: E esses números aqui, o que são? (*retira um bilhete no meio dos livros*)
 [Mulher]: É de Marta Santos
 [Homem]: A senhora não estaria se referindo a Marquesa de Santos?
 [Mulher]: Não, essas são as de Marta Santos mesmo.
 [Homem]: E quem é Marta Santos?
 [Mulher]: Marta Santos sou eu. Tá interessado?
 [Homem]: Eu fico com a Marta Santos!
 [Mulher]: Ah, mas nós só vendemos a coleção completa.
 [Homem]: E de quem são essas medidas aqui?
 [Mulher]: É de Marta Santos
 [Homem]: A senhora não estaria se referindo a Marquesa de Santos?
 [Mulher]: Não, essas são as de Marta Santos mesmo.
 [Homem]: E quem é Marta Santos?
 [Mulher]: Marta Santos sou eu. Tá interessado?
 [Homem]: Eu fico com a Marta Santos!
 [Mulher]: Ah, mas nós só vendemos a coleção completa.

O esquete brinca com a questão acadêmica de uma nova epistemologia feminista que surgia, criticando os sujeitos históricos que sempre foram masculinos, em um exercício de saberes fundamentado em categorias dominantes masculinizadas que se apresentavam como universais. Em debate na época da esquete, o pensamento feminista colocava em xeque a história pensada sobre um regime de produção de conhecimento que reivindicava uma neutralidade, escondendo que perpassava nele influências de vieses identitários. A crítica feminista a história, como podemos levantar na figura da historiadora francesa Michele Perrot à época em que o episódio foi ao ar, passava não só por levantar pessoas, personalidades ou mitos femininos ao longo do tempo e que foram esquecidas pela historiografia dominante, mas que também discutia um tipo de olhar específico das mulheres para abordar o passado. Como Margareth Rago (1998, p.22) nos lembra, “Perrot destacava as diferenças de registro da memória feminina, mais atenta aos detalhes do que a masculina, mais voltada para as pequenas manifestações do dia-a-dia”.

Contudo, no quadro, essa nova produção de conhecimento, sob a luz do feminismo acadêmico, ganha contornos caricatos. O esquete sugere que a coletânea se trata de uma novidade para a época pela expressão de surpresa que o ator empreende ao saber que se trata de livros sobre as Grandes Mulheres da História. Considerando que o tipo de humor realizado pelo o humorístico costumava induzir eventos cotidianos a situações absurdas, acreditamos que o tema proposto foi colocado igualmente de maneira despropositada. É perceptível que quando ouvimos os nomes das “grandes mulheres” pela a boca da vendedora, é feita uma pequena anedota sobre a mãe do Duque de Wellington, imputando a ela um papel tão importante quanto ao do próprio filho na batalha de Waterloo. Sem ao menos mencionar o nome dela – que, a propósito, se chamava Anne Hill, a vendedora justifica sua posição, pois se não existisse a mãe, “não haveria duque algum”. Contudo, a maior caricatura executada no quadro refere-se ao fato de que para cada mulher descrita na coletânea há uma informação sobre a suas medidas de corpo, mencionado pela vendedora como um atrativo para a compra. Esse fato, por si só, desloca a representação da mulher enquanto sujeito da história para a fragmentação do seu corpo, estereotipando-a em relação às medidas. Tal estereotipagem se confirma quando o homem encontra as medidas de corpo da própria vendedora no meio das folhas do livro. O arremate final está no interesse do homem pelo corpo da livreira, dizendo que “ficaria”, no sentido de comprar, com a “Marta Santos”, ao passo que ela responde com um condicionamento: “só vendemos a coleção completa”.

O quadro, que havia começado com uma menção a crítica feminista à história, termina com uma reprodução dos modelos de representação patriarcal. A mulher, no final, foi

reduzida ao seu corpo como atrativo, fetichizada e coisificada de maneira a ser incluída num pacote que pode estar à venda. Ao mesmo tempo que a esquete chamou a atenção para a importância do agenciamento da mulher para a constituição da memória e do passado, a mulher foi colocada em um papel secundário, coerente ao papel de auxiliar que as comediantes possuíam nesses programas, com algumas exceções.

Duas delas estão nos dois últimos quadros de nossa análise. Neles estão mulheres com iniciativa no jogo de conquista entre os sexos, invertendo os papéis de sedução no gênero: o quadro 22 e o quadro 15 de *O Planeta dos Homens* (1981). Entretanto, encaramos que essa inversão não vem, necessariamente, só como uma transgressão para corrigir o traço representado, como comumente usado até aqui nos programas. As performances das duas atrizes permitem uma outra interpretação que está aliada aos processos de conquista da sexualidade pelo feminino. O que nos fez pensar nesse sentido foi realizar essa análise a luz do período em que os esquetes foram ao ar, com todo jogo político – de abertura institucional, relaxamento da censura e maior debate sobre a condição feminina, aliado à construção narrativa de um humor que dava ênfase mais a situação do que na piada em si.

O quadro 22 começa com um plano conjunto, mostrando um ambiente de mudança, no qual uma mulher orchestra dois ajudantes de macacão amarelo a colocar mesas e o sofá, no que provavelmente será sua sala de estar. No mesmo momento, entra em cena outro homem, de branco, observando todo o movimento. Um corte em plano americano, em ângulo frontal, enquadra a mulher dirigindo-se ao homem de branco, pedindo-lhe para mover uma mesa para outro canto. O homem responde que até pode fazer isso, mas deixa claro que não fazia parte da companhia de mudança. A mulher se desculpa e ao mesmo tempo pergunta o que ele estaria fazendo ali. Antes de ouvir a resposta, é interrompida pelos homens da companhia de mudança que lhe entregam a conta do serviço. Depois que ela paga e os ajudantes saem de cena, ela volta a falar com o homem de branco, em plano americano, enquadrando os dois frontalmente:

[MULHER]: Ué, o senhor ficou:

[HOMEM]: É... acontece que eu também estou me mudando hoje.

[MULHER]: Para este prédio?

[HOMEM]: Este prédio.

[MULHER]: Que andar?

[HOMEM]: Esse aqui.

[MULHER]: Que apartamento?

Plano americano no homem:

[HOMEM]: Esse.

Plano conjunto da sala com os dois no canto direito da imagem.

[MULHER]: Como esse?

[HOMEM]: Esse aqui, o 901.

[MULHER]: *(risada)* Se enganou, esse é o 908. *(enquanto fala, ela se movimenta passando do lado direito para o canto esquerdo da tela).*

[HOMEM]: Não senhora (*primeiro plano nele*), esse é o 907!
 (*Volta ao plano conjunto*)
 [MULHER]: Tem certeza?
 [HOMEM]: Absoluta.
 [MULHER]: Ai, (*senta no sofá, enquanto a tomada muda para um plano um primeiro plano nela*) quer dizer que eu vou ter que desmudar tudo?
Plano conjunto(ela sentada, ele em pé):
 [HOMEM]: Parece que sim.
 [MULHER]: Vamos fazer uma coisa (*se levanta do sofá*), o senhor vai para o 908.
Primeiro plano no homem.
 [HOMEM]: Não, não. Acontece que o 907 é maior do que o 908.
Volta ao plano conjunto.
 [MULHER]: Outra coisa, (*primeiro plano dela*) o senhor fica com os meus móveis e eu fico com o seus.
Primeiro plano dele.
 [HOMEM]: Eu ainda não tenho móveis.
Plano americano enquadrando os dois.
 [MULHER]: Ai meu Deus do céu! (*caminha até o lado direito*) O senhor vai me fazer mudar de apartamento por sua causa, tenha dó!
 [HOMEM]: Ora, acontece que o engano foi seu, não é. Bem... mas... bom, quem sabe... Bom, a senhora pode dormir aqui essa noite.
 [MULHER]: (*demora um pouco pra responder*) Sozinha? (*Tampa parte do seu busto com o terno, ao mesmo tempo que olha para o homem de maneira maliciosa*)

Nesse esquete, podemos identificar facilmente o modelo *protasis-epitasis-catastrofe* da cena cômica, descrito no capítulo 2. A exposição (ou *protasis*) mostra um modelo de mulher independente, de classe média alta, bem vestida, denotando ter uma carreira profissional e ser relativamente bem-sucedida, apesar de reclamar do preço pago pelo serviço de mudança. Ela está inserida em uma cena cotidiana, uma mudança, coordenando trabalhadores de macacão amarelo. Todo esse cenário compõe signos bem conhecidos de uma audiência. O conflito (ou *epitasis*) acontece em forma de encontro/engano. É o encontro com o proprietário daquele apartamento que revela o seu engano de ter feito a mudança no lugar errado. A forma com a qual ela afirma não está errada para o homem, entretanto denota que a construção da personagem imaginava uma mulher ativa e diligente, mesmo o homem estando correto. O conflito aumenta a medida que ela não consegue encontrar uma solução mais fácil do que se “desmudar” dali. Está na resolução (ou *catástrofe*) uma surpresa que deixa escapar uma dupla moral por parte da mulher. Quando o homem diz que ela pode dormir ali, pelo menos naquela noite, a performance da personagem muda de uma mistura de desespero e raiva para uma atração sexual camuflada. Ao certificar-se de que ela estaria “sozinha” durante sua estadia noturna, a atriz puxa parte do casaco cobrindo o busto, como uma forma de se proteger de algum olhar malicioso (que não ocorreu, por parte do homem). Ao mesmo tempo, ela projeta seu ombro e um olhar fixo para o homem, enquanto sua voz fica em um tom malicioso que constrange o homem no final. A mensagem “sozinha?” torna uma ironia camuflada que corresponde à frase “posso dormir contigo essa noite?”.



Figura 26 – “sozinha?”. Fotograma final do quadro 22 de *O Planeta dos Homens* (1981)

Já no quadro 15 do mesmo episódio, é apresentado uma fã (Marília Pêra) que invade o camarim do seu cantor favorito. A fã, Baunilha de Oliveira, se apresenta ao cantor Toninho (Marcos Nanini) e diz que tem um trabalho musical para mostrá-lo. Entretanto, Baunilha de Oliveira envolve o cantor em uma trama de indiretas, na qual ela consegue sempre adiar a demonstração do trabalho que diz ter. Para isso, a fã fala que não importa exatamente a canção, mas a forma, o jeito e que instrumentos ela teria. Fazendo isso de maneira sistemática, revela a intenção de permanecer mais tempo com ele e seduzi-lo, demonstrada na insistência dela de se aproximar dele. Seus exemplos começam sempre hiperbólicos até ficarem miúdos (exemplo quando ela diz os acompanhamentos da canção que no início poderiam ser “11 pianos, 7 baterias, 4 violões”, etc. e que no final estava falando de ter apenas uma “caixinha de fósforo”). No entanto, a parte mais importante do esquete é o seu final. Em um plano americano, enquadrando os dois de perfil, o cantor perde a paciência e diz para ela dizer o que realmente importa. Um *zoom in* aproxima os dois, deixando o plano mais intimista, no mesmo momento em que ela começa a acariciar seu cachecol e busto, ao passo que também começa a ensaiar beijos de forma provocante:

[BAUNILHA]: Talvez seja a letra que importa. Talvez seja a música. Talvez seja a letra e a música. Talvez não seja nem a letra e nem a música. O que importa mesmo... *(fala se projetando ainda mais em direção a sua boca)*

[TONINHO]: Já sei o que você quer. Você quer um convite para ver o meu show de graça. É isso?

[BAUNILHA]: Eu não, não. Eu já comprei. Eu só quero mesmo me aproximar das pessoas. *(Nesse momento, a tomada muda para um primeiro plano dos dois de perfil, de frente um do outro)* Posso te dar um beijinho?

Baunilha dá um beijo bem sutil no cantor que, quando a câmera volta ao plano americano, lhe agarra em seus braços e dá outro beijo, agora hollywoodiano, encerrando a esquete. A graça está de novo na situação, na performance dos dois atores e na atitude ativa da mulher, transgredindo, em uma inversão, os papéis de gênero. Também é lançado mão do estereótipo da fã apaixonada que alimenta o sonho de ter um relacionamento com o seu ídolo. Entretanto, o detalhe que chama atenção é que, na maior parte do quadro, o homem se esquiva da mulher e interpreta suas investidas como uma desculpa para obter vantagens de ordem financeira (ingresso para o show), ao passo que se descobre que ela apenas está a procura de experiências com as pessoas.

Retratar tanto a mulher em mudança sexualmente ativa, como a fã que seduziu seu ídolo é, naquele momento da história do Brasil, jogar na contradição cômica da moral e perceber isso como uma transgressão, mas não necessariamente com a finalidade de corrigir. Estão mais para representações de mulheres indomadas que, nesse caso, não servem para atender a uma identidade masculina, mas para gerar uma identificação com o mundo do feminino (de forma incipiente, dentro de um humor masculinizado). Por mais que essas representações sejam sempre em relação a um homem - e por esse motivo os encaramos ainda dentro de uma cultura falocêntrica, precisamos entender que esses esquetes correspondem a um processo da transição de um Feminismo de Segunda Onda para um Feminismo que seguia, atuava e agia em todas as discussões no âmbito da redemocratização no Brasil. Assim, o humor, através desses quadros, arquitetava um espaço feminino de representação cômica. Considerando que o programa de 1981 de *O Planeta dos Homens* teve sua primeira produtora (Ana Maria Hassellman) e protagonista mulher (Marília Pêra), ajudando-nos a notar esses fatos. Além disso, ao se considerar que se trata de um tipo de humor feminino ou pensado como se fosse, nos episódios analisados, os quadros se importavam muito mais com as performances dos/das comediantes, com os trejeitos, como os sotaques, situações (*gags*) e ritmos, do que com o texto (no sentido de permitir improvisos), trocadilhos, bordões e tipos fixos. Contudo, cabe lembrar que esses esquetes representam uma parcela minoritária do total de quadros vistos aqui, sendo, em um campo de humor conservador (e masculino), uma onda de descontinuidade feminina.

Portanto, notamos que os episódios de 1980 e, especialmente, os de 1981 de *O Planeta dos Homens* têm uma inflexão no padrão da representação feminina se comparado aos programas anteriores, respondendo ao próprio retrato da época em que foi exibido. Enquanto os episódios de *Faça Humor*, *Não Faça Guerra*, *Satiricom* e *Chicocity* apresentaram um humor masculinizado, mesmo quando as mulheres empreendiam e

protagonizavam a cena cômica. Nos episódios de *O Planeta dos Homens* há quadros em que certos temas são apresentados como pertencentes ao universo das mulheres, endereçados para elas e protagonizados por elas, especialmente nos quadros de 1, 5, 18 e 24 de 1980 e 7, 13, 15, 22, e 26 de 1981 como apresentado. A natureza dessa disputa do espaço cômico pela representação, contudo, dizia respeito a uma “luta dos sexos” no campo do relacionamento heteronormativo. Ou, quando não, a demonstração de uma sexualidade independente e ativa das mulheres em relação ao homem. Isso nos leva a pensar em dois aspectos. O primeiro é a evidência que essa disputa no espaço da comédia era algo incipiente, e, tratando de um humor hegemonicamente masculinizado, a confrontação com o “sexo oposto” dava de forma esporádica nesses “quadros cômicos femininos”. Por isso existia a necessidade de marcar bem essa confrontação com “os homens”, criticando-os, como forma de pensar a si próprias, e distinguir-se mais fortemente do humor de Jô Soares, Agildo Ribeiro e companhia. Mas de outro modo, o segundo aspecto fala da noção de que a modulação desse humor para o um outro feminino ainda aconteceu dentro do discurso patriarcal (o gênero do ponto de vista patriarcal), mesmo quando em forma de crítica. Apesar de notarmos que esses quadros podem ser uma reflexão das mulheres da época acerca de sua sexualidade, do casamento, dos homens, e de si próprias, percebemos que eles mantêm algumas fronteiras dos papéis sociais de gênero, reproduzindo-os em estereótipos como o das mulheres que estão desesperadas por um marido ou da consumista, corroborado com o fato de que a maioria desses quadros as comediantes estão falando sobre/de algum homem. Porém não nos cabe pensar esses quadros os reduzindo a esse tipo de anacronismo, pois, apesar de entendermos hoje esses quadros dentro da lógica patriarcal, na época em que foi ao ar, eram latejos de transformações sociais e culturais, possibilitadas pelos movimentos de mulheres organizadas, das quais o humor não ficaria inerte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando construímos uma imagem sobre a comédia, enquanto humor crítico, estabelecemos, muitas vezes, o seu próprio “estereótipo”, esquecendo-se de suas nuances. Esse estereótipo concerne na redução de toda representação cômica em caricaturas políticas, em piadas ácidas sobre o poder institucional e na tradição humorística de arquetetar lugares em que “os menos notados” são os protagonistas. Isso tudo, em parte, é verdade. Até porque o humor tem mesmo essa capacidade de enfrentar a hegemonia, o poder, com a desculpa do riso, carnavalizando a vida, sem fazer essencialmente uma revolução. Nos textos de jornais que tivemos acesso sobre os programas humorísticos analisados, vale lembrar, por exemplo, que há uma percepção de que a maioria das críticas sobre eles basicamente falava sobre a genialidade de Jô Soares em satirizar os costumes e da habilidade de Chico Anysio em retratar o “Norte”, considerada uma região esquecida de um Brasil profundo. No entanto, essa “boa” imagem estabelecida do humor “justiceiro” nega outro aspecto, não menos importante. A de que a comédia é também um retrato de um tempo, de uma sociedade, de um momento, e de uma cultura. E por isso pode ser também conservador, ao seus modos.

Nosso esforço epistêmico de partir do humor para falar de gênero (e da mulher) em um tipo de representação, e não o contrário, foi justificado pela interpretação que norteou todo o nosso trabalho: a de que a comicidade é uma experiência transgressora, em um tipo de racionalidade que permite essa transgressão numa dialética trançada ao mesmo tempo no desejo e na proibição, no sagrado e no profano, na fantasia e no real e, mais importante, entre a norma e a infração. Compreendendo essas premissas, pensou-se empreender essa pesquisa em relação à categoria do gênero, uma das principais organizadoras de nossa vida social. O gênero, portanto, passa a ser uma ferramenta de interpretação desse humor. E o humor, por sua vez, passar ser uma ferramenta de constituição (e remodelar) da estética do gênero.

Investigar a mulher no humor, portanto, tornou-se inevitável. Ainda mais, nos programas escolhidos, quando percebemos que a dimensão masculina de suas piadas poderia se tratar de uma visão masculinizada de uma “outridade” também em relação à mulher. Para entender isso, primeiro, foi preciso perceber o humor praticado pela TV Globo na época como um espaço de representação em disputa. Foi importante, neste sentido, a decisão de realizar uma análise externa ampla que intentasse contextualizar as peças, além de buscar informações sobre as rotinas de produção ou sobre os realizadores e suas ideias pessoais. Essa decisão nos motivou a pensar esse espaço de representação enquanto gênero televisivo. Coube-nos investigar, guiados sob o “mapa noturno” de Martin-Barbero (2015), as matrizes culturais que

formaram o gênero do humor na televisão brasileira, lançando mão, primeiramente da história do Teatro de Revista, das Chanchadas e do humor dos primeiros anos do rádio. Com um *corpus* que compreendeu matérias do jornal O Globo da época, livros sobre a televisão brasileira, trabalhos sobre o Teatro de Revista, humor brasileiro e Chanchada, bem como informações oficiais dos programas, conseguimos traçar uma linha do tempo em que chegamos à conclusão de que os programas de nossa análise são herdeiros do Teatro de Revista, tanto do ponto de vista da produção, quanto no da criação e linguagem. Também foi possível afirmar que os programas em questão (principalmente *Faça Humor*, *Não Faça Guerra* e *Chico City*) foram os precursores de uma “tradição” humorística da TV Globo, que desembocaram mais tarde em programas como *Viva o Gordo*, *Escolinha do Professor Raimundo* e *Zorra Total*, especificando também sua linguagem (NEALE; KRUTNIK, 1995). Cabe aqui uma investigação maior sobre essas “escolas” e estéticas desse humor na história da televisão brasileira, em especial da TV Globo, de como se desenvolveram em suas diferenças ao co-habitarem com as *sitcons* e o humor jornalístico ao longo dos anos na programação da emissora.

A partir daí a contextualização relativa à análise externa passa a explorar três eixos, que ofereceram “panoramas gerais” sobre o contexto em que os programas foram ao ar (1970-1980). Isso se justifica porque o humor específico desses programas trabalhava com narrativas já inscritas no cotidiano, na rotina vivida naquele tempo. Portanto, fazemos a escolha de abranger de um lado, através de um levantamento bibliográfico, os principais eventos sobre o movimento feminista (primeiro eixo) e de mulheres conhecido como a segunda onda do feminismo. Esse movimento lutava, grosso modo, com conquistas visíveis, por mais igualdade no campo doméstico (entre os papéis sociais instituídos), no campo privado (do direito ao corpo e ao prazer) e no campo público (direito de ocupar quaisquer postos de trabalho e às decisões políticas). De outro, procuramos compreender como a TV Globo, enquanto instância industrial de comunicação, se desenvolveu em meio a uma censura moral e política estabelecida, em um contexto de repressão de ditadura civil-militar, vigente à época dos programas, tentando sempre perceber como esses programas foram impactados (segundo eixo). Também tentamos compreender como eram apresentados esses programas pelos veículos coirmãos da TV Globo (como o jornal o Globo) e entender qual era o espaço dado de protagonismo às mulheres participantes desses humorísticos (terceiro eixo).

Assim foi possível produzir percepções que indicavam que a censura institucional do regime militar atuava nos programas por duas vias. Uma proativa, em que a própria emissora determinava uma “linha editorial” para os programas, estabelecendo temas que desviassem da

vida política institucional, tratando de paródias de outros programas e sátira dos costumes. E outra direta, no qual funcionários da Censura estatal cortavam os programas antes de serem exibidos. Nesse entendimento, sugerimos que um caminho a ser explorado na pesquisa sobre não só esses programas, mas todos humorísticos da época, é aprofundar as relações desses com a Censura, investigando a dimensão da sátira política nos episódios, considerando que a data de 1979 é um marco para esses (principalmente *O Planeta dos Homens*) pela ocasião do relativo relaxamento do regime para um processo de abertura, liberando-os para a prática de um humor que finalmente tratasse da política institucional.

Também foi possível, através dessa análise externa específica, inferir um único papel claro das mulheres nos programas contextualizados: o de adereço, da beleza (e, em última análise, do corpo), excetuando algumas menções ao profissionalismo humorístico de Sônia Mamede e Berta Loran, mesmo que sempre as colocando em um papel secundário, de auxílio a comediantes homens. Essa conclusão foi possível pela total invisibilidade dada às mulheres participantes dos programas *Faça Humor*, *Não Faça Guerra*, *Satiricom* e *Chico City*. A esse papel feminino se enfileira o esforço do O Globo de afirmar que esse humor era do tipo “autoral”, em que nomes se sobressaíam como o de Chico Anysio de um lado e Jô Soares, Renato Corte Real e Agildo Ribeiro do outro. Enquanto as matérias que faziam menção às participantes mulheres de *O Planeta dos Homens* davam mais ênfase às belas dançarinas e modelos (e suas vidas conjugais), do que as excelentes atrizes e comediantes Marília Pêra, Berta Loran e Pricila Camargo, por exemplo, apesar de que, encaminhando-se para o final, teve uma produtora mulher, a primeira desses humorísticos. Há ainda uma possibilidade interessante de investigação histórica provocada por essa análise, que diz respeito à demissão de Dercy Gonçalves da TV Globo em 1969, motivada pela censura, devido ao seu humor escrachado e considerado imoral, no sentido de como uma comédia praticada por uma mulher, na contradição de não ser simpática ao movimento feminista da época, pode ter sido encarada como uma forma subversiva de humor pelo regime civil-militar.

Depois iniciamos um esforço, justamente, de partir do humor para entender como ele opera nas relações de gênero desses programas. Pareceu-nos imperativo, para tanto, entender esse humor como um reproduzidor de estereótipos sociais, visto o tipo de humor praticado por esses programas. Esse pensamento nos trouxe uma das chaves de interpretação empreendida na análise interna: a estereotipagem cômica. Mas não quisemos apenas nos posicionar diante dos conceitos de estereótipo no qual nos alinhamos, como uma estratégia fetichista da negação do outro dentro de um exercício de poder (BHABHA, 1998), nem apenas nos posicionar em como se operacionaliza a prática da estereotipagem em Stuart Hall (2016),

como processo formador de um exterior constitutivo em um sistema hierárquico de classificação do mundo (WOODWAARD, 2003), que tem o gênero binário como regulador dos sentidos, dos corpos e do desejo (BUTLER, 2003). Foi preciso atravessar tudo isso com a nossa premissa inicial, por isso fomos entender o conceito de “comicidade de caráter” em Henri Bergson (2001), do espaço de brevidade no humor em Freud (1905) e a comicidade como carnaval em Eco (1989). Verdade que são pensadores distantes no sentido epistemológico, mas que convergem quando estudaram a comicidade como uma espécie de transgressão contraditória, que reconhece as normas sociais mostrando o seu desvio, muitas vezes para corrigir o sujeito representado. Assim, o riso nos aparece como um ato de correção. Nestes termos, quando o estereótipo atravessa esse espaço – o gênero televisivo do humor, a representação cômica - adquire os contornos desse tipo de transgressão. Portanto, nos foi caro analisar as piadas sob essa ótica, quando ela se apresentasse desse modo. Também foi necessário pensar nas estéticas do cômico como processos transgressores, para isso lançamos mão de autores que tratavam especificamente de definições da linguagem cômica (Walter Nash, Geoff King, George Minois, Frank Krutnik e Steve Neale). Estéticas essas reconhecidas nos programas pela ironia, sátira e paródia.

No entanto, mora na operação da análise interna, sua metodologia, a nossa maior dificuldade apresentada no decorrer da pesquisa. No interior dos programas, os quadros apresentados não possuíam ligação narrativa entre si, nem havia um fio condutor, restando semelhanças estéticas (como cenário similar, mesmo comediantes interpretando personagens diferentes e ritmo), herança direta do Teatro de Revista. Havia também diferenças de tempo entre eles, alguns bem curtos, outros com minutos de duração. A solução que buscamos versou por interpretar quadro-a-quadro (em que mulheres eram representadas), em cenas ou sintagmas alternados (termo emprestado de Christian Metz), ainda considerando inicialmente todo o episódio em que o quadro estava inserido. Assim dividimos os quadros em curtos e/ou de transição, longos e/ou atrativos, vinhetas e abertura/encerramento, de modo a perceber quando a piada era rápida, quando aparecia um tipo, se ele poderia ser fixo e como as mulheres estavam transitando nesses quadros. Depois organizamos a análise segundo uma hierarquia que notava quatro níveis de protagonismo da mulher na narrativa cômica: como tema de piadas entre homens, como cenário, como escada e como comediante.

Essas escolhas metodológicas, principalmente na análise quadro-a-quadro, causaram um mosaico de representações diversas, cheias de referências a traços da cultura no tempo em que os episódios foram ao ar, que abordavam uma infinidade de temas e interseccionalidades. No entanto, foi possível identificar claros padrões de estereotipagem nos programas,

resumindo na condição de mulheres sedutoras, infiéis, consumistas e em procura de um homem.

Em *Faça Humor, Não Faça Guerra* e em *O Planeta dos Homens* os quadros em que mulheres são o tema da piada entre homens predominam o estereótipo da mulher infiel, concentrada também no estereótipo do homem corno, para a correção dos dois. Em *Chico City*, a única representação da mulher fora de cena diz respeito ao estereótipo da mulher sedutora e fatal.

O mesmo ocorre quando a mulher é usada como escada para um humorista homem ou quando acionada como cenário. A mulher como sedutora é acionada na maioria dos quadros desses tipos em todos os programas, destacando os quadros em que Chico Anysio interpreta um malandro, e quando Jô Soares interpreta quatro personagens, todos com uma atração exagerada à mulheres que entra em contato com ele. Há também quadros, em que mulheres atuam como “escada”, que tratam novamente da infidelidade feminina e que aparecem em *Faça Humor, Não Faça Guerra, Satiricom* e em *O Planeta dos Homens*.

Quando é a mulher a comediante que protagoniza, a que ativa o momento cômico, é preciso lembrar que no episódio de *Faça Humor, Não Faça Guerra* elas estão em sua grande maioria nos quadros curtos, de transição, tratando sempre, novamente, de sua infidelidade, sexualidade e sedução. Há uma piada rápida sobre domésticas. Enquanto que em *Satiricom* é possível perceber protagonismo feminino tanto em quadros curtos, quanto longos, sempre em relação a um homem, seja em esquetes sobre a vida conjugal, seja sobre sua sedução. Mesmo Chico Anysio tendo protagonismo total nos quadros de *Chico City*, percebemos que há ao menos um quadro em que as mulheres são a condutora dos momentos cômicos. Contudo, a história se concentra em um personagem homem, o Bozó, e são buscados estereótipos que reproduzem os modelos da mulher à procura de casamento. É em *O Planeta dos Homens*, nos episódios de 1980 e de 1981, que se tem uma maior diversidade de quadros em que as mulheres são as protagonistas. Diversidade essa no tocante ao tema e no objeto da estereotipagem.

No início, estabelecemos investigar se esse humor fazia parte de uma masculinidade, que realizava uma projeção do feminino como o “outro” através do riso. Ao analisar o contexto de todos os programas e os quadros de cada episódio, foi possível estabelecer que se tratava, de fato, de um humor masculino, heteronormativo e, em sua maioria, conservador. Mas alguns quadros de *O Planeta dos Homens* revelaram um ambiente em disputa, mesmo que os episódios ainda fossem, em sua superioridade, correspondentes a uma comédia masculina, com elementos verificados nos programas mais antigos. Ali, dentro do contexto da

época e do programa em si, verificamos piadas femininas, que levavam em conta uma visão da mulher da época sobre os relacionamentos, sobre o sexo e sobre a própria mulher.

No entanto acreditamos que os mesmos objetos podem ser analisados sob a perspectiva das masculinidades normativas, para uma maior compreensão da questão do gênero dentro desses programas. Percebemos que ao realizar esse movimento, pode-se ter uma interpretação relacional que compreenda também como o homem é representado a partir de uma ideia hegemônica de masculinidade e de como esse humor corrige aqueles sujeitos que estão fora dela.

O trabalho também sugere a intenção de ser o início de uma produção que abarque programas humorísticos da TV Globo desde década de 1980 até os dias atuais, sob a perspectiva da representação feminina em programas humorísticos, percebendo as mudanças e as continuidades dessa representação. Esses futuros trabalhos devem colocar em perspectiva, alinhado aos resultados obtidos nessa pesquisa, a formação de um humor feminino, feito por e para mulheres. Demonstrado, por exemplo, na biografia de Berta Loran, em que cita um lançamento de um disco de piadas, intitulado “*Humor só Para as Mulheres*”, em 1980, feito em parceria com Cidinha Campos e Eike Maravilha (AZEVEDO, 2016, p. 46). Dessa maneira, entendemos que para que o riso conte sua própria história, ou melhor dizendo, para que a partir do humor encontremos os aspectos culturais que o cerca e a partir daí reencontrar com nossa história, é preciso ir além dos humoristas consagrados, superar a ideia do humor apenas em sua aparência crítica e percebê-lo enquanto fenômeno humano como outro qualquer, colocando sob as perspectivas das relações humanas, de poder e como produtora de discursos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, H. B.. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, p. 125-137, 2012.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas –SP: Papirus, 2003.
- _____. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia. 2004.
- AZEVEDO, J. L. **Berta Loran: 90 anos de humor**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2016.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Mitologias**; Tradução de Rita Buongiorno. Pedro de Souza e Rejane Janowitz. - 4a ed. - Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.
- BERGSON, H. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 1a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BHABHA, H. **O Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo horizonte: editora UFMG, 1998.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. 1ª ed. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A Imagem-Movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1983.
- DEMASI, D. . **Chanchadas e dramalhões**. Brasília: Ed. Funarte, 2001.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento/ Projeto Memória das Organizações Globo. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- ECO, U. **Los Marcos de La “Libertad” Cómica**. In: ECO, U; IVANOV, V.V; RECTOR, M. ¡CARNAVAL! . México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 9-19.
- FREUD, S. **O chiste e sua relação com o inconsciente**: Obras Completas - Volume 7. Tradução: Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, Edição do Kindle, 1905.
- FREIRE FILHO, J. **Estereótipo e alteridade**: a construção ideológica do Outro nas investigações jornalísticas de João do Rio. *Itinerários (UNESP)*, UNESP, v. 22, 2004, p. 133-151.

GOMES, Itania M. M. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero**. Revista FAMECOS, v. 18, 2011, p. 111-130.

GOMES, I. . **Raymond Williams e a hipótese da estrutura de sentimento**. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jader. Comunicação e estudos culturais. Salvador : eDUFBA, 2011.

GOMES, I. . **Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2004.

GOMES, R. A. ; GOMES, M. C. A. . O Discurso como Prática Social: Valdemar Morreu! Eu Sou Valéria Vasques, a Bandida! A Construção Identitária Transexual no Programa Zorra Total. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades** , v. 9, p. 377-400, 2015.

GRIMSON, A.. **Cultura, identidade: dos nociones distintas**. In: Social Identities, vol. 16, nº 1, 2010, p. 63-79.

HALL, S. **O ESPETÁCULO DO “OUTRO”**. In: HALL, S. Cultura e Representação. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016, p. 139-201.

_____. **Quem Precisa da identidade?** Tradução: Tadeu Silva, 1996. In: SILVA, T.T.; HALL, S.; WOODWARD, K.(Org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 103-133.

HARPER, D. **Stereotype Etymology** in: Online Etymology Dictionary. Disponível em: <www.etymonline.com>. Acessado em: 24 jun. 2017.

HEILBORN, M. L. **Gênero: um olhar estruturalista**. In: PEDRO, J. M; GROSSI, M. P (Org.). Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998, p. 43-56.

KING, G. **Film Comedy**. 1º Ed. London: Wallflower Press, 2002.

LIPPMANN, W. **Opinião Pública**. Tradução: Jacques A. Wainberg. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2008.

LISBÔA, M. R. A. **Masculinidade: as críticas ao modelo dominante e seus impasses**. In: PEDRO, J. M; GROSSI, M. P (Org.). Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998, p. 131-139.

MACHADO, Irene.. **Gêneros discursivos**. In: Beth Brait. (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. 5ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 151-166.

MARTIN-BARBERO, J.. **Dos meios às mediações**. Tradução: Ronald Polido e Sérgio Alcides, 7ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015. p. 270-334.

MARTÍN-BARBERO, J., REY, G. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

MINOIS, G. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução: Maria Elena o. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

NAPOLITANO, M. **Coração Civil: A vida cultural sob o regime military (1964-1985)**. São Paulo: Intermedios, USP, 2017.

NASH, W. **The Language of Humor: Style and technique in comic discourse**. London: Longman, 1985.

NEALE, S. KRUTNIK, F. **Popular Film And Television Comedy**. New York: Routledge, 1995.

PEDRO, J. M. **Feminismo de Segunda Onda: corpo, prazer, trabalho**. In: PINSKY, C. B., PEDRO, J. M. (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2013, p. 238 – 259.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos, Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>, acessado em 05/05/2017.

PINSKY, C. B. **Imagens e representações I: a era dos modelos rígidos**. In: PINSKY, C. B., PEDRO, J. M. (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2013, p. 469-512.

_____. **Imagens e representações II: a era dos modelos flexíveis**. In: PINSKY, C. B., PEDRO, J. M. (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2013B, p. 513-544.

PINTO, C. R. J. **Uma História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2002.

PROPP, V.. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROCHA, S.; SANT'ANA, G. A. C. . **Modos de endereçamento e gênero televisivo: proposta metodológica para análise da televisão como forma cultural**. In: BRAGA, J. L.; LOPES, M. I. V.; MARTINO, L. C. (Org.). *Pesquisa empírica em comunicação - Livro Compós 2010*. São Paulo: Paulus, 2010, p. 361-379

Rowe, K. **The Unruly Woman** (Texas Film Studies Series). University of Texas Press. Edição do Kindle, 1995.

_____. **Comedy, Melodrama and Gender: Theorizing the Genres of Laughter**. in: KARNICK, K. B; JEKINS, H. (Org.) *Classical Hollywood Comedy*. New York: AFI Film Readers, 1995, p. 39-59.

RIBEIRO, S. N.; BOTELHO, I. . **Show, a coreografia do milagre.** *IN:* CARVALHO, E.; KEHL, M. R.; RIBEIRO, S. N.. Anos 70, 5- Televisão. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p.75-83.

RICCO, F.; VANNUCCI, J. A.. **Biografia da televisão brasileira.** Matrix. Edição do Kindle.

SALIBA, E. T.. **Raízes do Riso.** A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio.. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARTI, C. A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas** (UFSC. Impresso), UFSC, v. 12, n.2, 2004, p. 35-50.

SODRÉ, M.. **Claros e Escuros:** identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000.

SODRÉ. M.; PAIVA, R. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SHOHAT, E.; STAM, R. Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes, Editora da UNICAMP, 1991.

WILLIAMS, R.. **La larga revolución.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WOODWARD, K. . **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** *In:* SILVA, T. T. (Org). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 7-72.

ARTIGOS E MATÉRIAS DO JORNAL O GLOBO:

ACERVO DE O GLOBO, E o Humor como Vai?. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1º Nov.1975. p. 33, disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acessado em 05/05/2018.

ACERVO DE O GLOBO. Max Nunes – “Satiricom” desta vez. **O Globo**. 20.Mar.1973. p. 6, disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acessado em 05/05/2018.

ACERVO DE O GLOBO. O humor dos tipos nas ruas hoje. **O Globo**. 18 Fev. 1972, p.05, disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acessado em 05/05/2018.

ACERVO DE O GLOBO. Os 15 Anos da Rede Globo. **O Globo**. 15 Mai. 1980, p.23, disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acessado em 05/05/2018.

ACERVO DE O GLOBO. Sônia Mamede – Acredito que fui nortista em outra vida. **O Globo**, 08 de Abr. 1973B, Matutina, Carroetc, p. 4, disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acessado em 05/05/2018.

ANGEL, Hildegard. Um planeta de belas mulheres. **O Globo**. 29 Out. 1979, p. 28, disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acessado em 05/05/2018.

BIONDE, Sônia. Uma Revolução no Planeta dos Homens – mas ainda tem espaço pra matar a saudade. **O Globo**. 16 Fev. 1979, p.33, disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acessado em 05/05/2018.

BITTENCOURT, Sergio. O humor do tipos e das ruas hoje. **O Globo**. 18.Fev.1972. p. 7, , disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acesso em 05/05/2018.

NAGLE, Leda. Berta Loran: com força e humor, ela construiu sua própria sorte. **O Globo**. 26. Fev.1978, Matutina, Jornal da Família, p. 3, disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acesso em 05/05/2018.

TÁVOLA, Artur da. Gordo ou magro, Jô é sempre Jô. **O Globo**. 1º. Abril. 1973.p. 3, disponível em < <http://acervo.oglobo.globo.com>>, acesso em 05/05/2018.