

# Notas sobre a comicidade e a modernização audiovisual\*

José Mário Ortiz Ramos\*\*

---

## RESUMO

---

O texto analisa alguns elementos do gênero cômico no Brasil, tanto do ponto de vista da produção, quanto da dinâmica que estes estabelecem com o espectador. São analisados o grupo cômico Os Trapalhões e os programas de televisão Armação Ilimitada, TV Pirata, Doris para maiores e Programa Legal.

*Palavras-chaves:* gênero cômico brasileiro, programas cômicos de televisão.

---

---

## RESUMEN

---

El texto analiza algunos elementos del género cómico en Brasil, tanto del punto de vista de la producción, como de la dinámica que estos establecen con el espectador. Son analizados el grupo cómico Os Trapalhões y los programas de televisión Armação Ilimitada, TV Pirata, Doris para maiores y Programa Legal.

*Palabras centrales:* género cómico brasileño, programas cómicos de televisión.

---

---

## ABSTRACT

---

The text analyses some elements of comedian in Brazil, by the point of view of production and also of the dynamic they establish with the spectator. The comic group Os Trapalhões and the telecasts Armação Ilimitada, TV Pirata, Doris para maiores and Programa Legal are analysed.

*Key words:* brazilian comedian, comics telecasts.

---

---

\* Este texto apresentado ao XIV Congresso Brasileiro de Pesquisadores da Comunicação (G.T. Gêneros e Cultura de Massa) retoma e amplia questões trabalhadas nos capítulos IV ("Os Trapalhões: O Riso Infantil, Popular e Midiático") e VI ("Juventude, Cultura Pop e Pós-Modernidade") de minha tese de doutorado Cinema, Televisão e Publicidade - O audiovisual e a ficção de massa do Brasil, Ciências Sociais, PUC-SP, 1990.

\*\* Prof. Dr. do Departamento de Antropologia da PUC-SP.

O gênero cômico vem sendo constantemente desprezado no âmbito da reflexão sobre a produção ficcional. O fenômeno não é restrito ao Brasil, mas aqui a situação é bem mais precária e pouco sabemos sobre a comicidade nacional, situação que piora ainda mais quando adentramos no campo da televisão<sup>1</sup>.

A interação entre setores populares e comédia sem dúvida contribui para a desvalorização, e só mais recentemente assistimos a uma mudança de enfoque que faz parte do clima de novas abordagens da cultura popular e suas interações com a "cultura culta", onde pesa a influência de um crítico como Bakhtin.

A importância de gênero é inequívoca, e a necessidade urgente de sua análise se coloca para os que procuram pensar a cultura audiovisual moderna do país. O "fio cômico" atravessa a história do rádio, da televisão e consegue uma continuidade mesmo no interior de uma produção mais frágil, sempre interrompida, como é a cinematográfica. A chanchada nos anos 40/50; a denominada "pornochanchada" nos anos 70; as longas trajetórias de Mazzaropi com seus 32 filmes entre 1950-1980 e dos Trapalhões com 37 longas entre 1965-1991; a presença constante na TV de Chico Anysio, ou de um programa que parece "eterno" como *A Praça é Nossa*, são elementos mais do que suficientes para atestar a importância, como "fato cultural", da produção cômica e popular.

Vou procurar abordar aqui alguns elementos que atravessam o gênero, sem preocupação com uma abrangência que mapeie toda a produção, mas sim procurando aprofundar questões que já abordei em trabalho anterior. Gostaria de ressaltar, como ponto de partida, que os gêneros devem ser pensados, seguindo uma formulação de Jesús-Martin Barbero, como mediadores entre "as lógicas do sistema produtivo e do sistema de consumo, entre a lógica do formato (produto) e das formas de ler, dos usos"<sup>2</sup>. Uma análise dos gêneros deve então se voltar tanto para materialidade da produção como para a dinâmica que eles estabelecem com o espectador. Deve também historicizar estas construções ficcionais, perseguindo suas "matrizes culturais" em constante reprocessamento e readaptações.

Uma produção adequada para se conseguir esta visão historicizada de um gênero no processo recente de modernização do cinema e TV é a do grupo cômico Os Trapalhões. Renato Aragão e seus companheiros atuam conjuntamente em cinema e TV desde 1965, e o acompanhamento e análise da sua filmografia nos possibilita tanto captar uma "matriz cultural" – ou uma "tradição social", como diz Peter Brook se referindo à "força" da comédia popular<sup>3</sup> – que é reprocessada modernamente, como

- 
- 1 Podemos citar três trabalhos recentes que rompem este cordão de isolamento em torno do riso: Sérgio Augusto, *Este Mundo é um Pandeiro*, SP, Companhia das Letras, 1990; Vilma Arêas, *Iniciação à Comédia*, RJ, Jorge Zahar Editor, 1990; Neyde Veneziano, *O Teatro de Revista no Brasil*, Campinas, Pontes Editores, 1991.
  - 2 Cf. Jesús Martin-Barbero, *De los medios a las mediaciones – comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1987, p. 239.
  - 3 Cf. P. Brook citado em Vilma Arêas, op. cit., p. 59.

examinar procedimentos como a paródia e a repetição, bases deste tipo de ficção cômica. Um segundo veio ficcional, que podemos utilizar como contraponto da comicidade infantil e popular dos Trapalhões, é a produção digamos mais "cult", com elementos da cultura pop, que dialoga com camadas jovens, de programas como *Amação Ilimitada*, *TV Pirata* e hoje *Doris para maiores* e *Programa Legal*.

Ao percorrermos a longa filmografia dos Trapalhões o que constatamos é tanto a modernização das formas de produção – partindo da precariedade cinematográfica dos anos 60 e desembocando num cinema planejado, com roteiros elaborados utilizando estúdio, efeitos especiais e locações no exterior – como a cristalização dos filmes em *subserialidades*, ocorrendo uma perfeita articulação entre esta modernização cinematográfica e o processo cultural do país. Assim aprendemos da análise da filmografia dos cômicos várias *subserialidades*, agrupando de 8/10 filmes: a dos temas literários estrangeiros e clássicos do imaginário infanto-juvenil, indo de *Ali Babá e os 40 Ladrões* (1970) a *Os Três Mosqueteiros Trapalhões* (1980); um segundo bloco surge nos anos 80 com filmes "nacionalistas", colocando preocupações "sociais", enfim procurando uma legitimidade mais "cult", seguindo o mesmo caminho que conhecemos no cinema e na telenovela dos anos 70 (caso de *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981) e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987)); e finalmente temos filmes mais atentos aos efeitos especiais, às possibilidades da filmagem em estúdio e mais integrados como o universo televisivo como *A Princesa Xuxa e os Trapalhões* (1989) ou *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (1989).

Vemos assim o gênero cômico dos Trapalhões, com origens na farsa, na *commedia dell'arte* e no riso circense, partir de adaptações "selvagens", fragmentárias, do cinema e da literatura internacional, atingir primeiramente o plano da verossimilhança e legitimação possibilitadas pelas "temáticas nacionais e sociais", e depois arriscar uma produção mais tecnicizada e sintonizada com o universo *midiativo* contemporâneo. Se nos filmes dos anos 70 tínhamos perseguições infundáveis, sem função dramática, além de um processo de liquidificação de situações e personagens – o que ocasiona num filme sobre Robin Hood a inserção de motoqueiros, ciganos, um "índio velho", orientais lutando kung-fu etc. – na década seguinte esta anarquia e precariedade será organizada, e articulada em soluções narrativas mais controladas e cuidadosas.

Um procedimento que unifica a produção do grupo, e fixa o espectador infantil e popular, é a *paródia*, esta "segunda voz", como diz Bakhtin, que duela culturalmente com a "primeira voz", ou este "modo de comédia" que destaca e ataca "convenções estéticas" de um gênero diverso portanto da *sátira* que ataca "convenções sociais" – como coloca S. Neale e F. Krutnik<sup>4</sup>. E a paródia popular se confunde com o universo

---

4 Cf. Steve Neale and Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, London and New York, Routledge, 1990; e Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, SP, Ed. Univ. de Brasília/Hucitec, 1987; Text of Footnote

carnavalesco onde imperam as inversões, o corporal, o grotesco. Assim, também nos Trapalhões – mesmo que às vezes contidos por se dirigir ao público infantil – não faltam as piadas ligadas ao "baixo material e corporal" como diz Bakhtin, as referências e pancadas nas nádegas, por exemplo, são constantes. Ficou famosa a paródia grotesca que Aragão fez na TV de Maria Betânia cantando uma música de Chico Buarque, "Teresinha", que fala de uma mulher e seus vários amantes, na verdade também uma paródia não-cômica de uma canção popular. Para constatar um aprofundamento do grotesco no humor deste eixo "mais popular" é só ver a atuação de Ronald Golias interpretando o personagem Pacífico em *A Praça é Nossa*, onde o horário permite por exemplo uma longa e detalhada "tipologia" das formas do defecar e das fezes ("submarino", "spray" etc.) provocando o riso hilariante.

Mas o importante é constatar que também a paródia trapalhona se altera no decorrer do tempo. No início temos uma utilização da paródia que mantém uma relação bastante distanciada com os originais, pegando apenas o personagem principal por exemplo (Robin Hood), não pretendendo uma representação verossímil. Os Trapalhões confirmam nesta fase, devido à incipiência da produção, o já clássico comentário de Paulo Emílio Salles Gomes de que o cinema brasileiro possuía uma "incompetência criativa em copiar"<sup>5</sup>. Nas fases posteriores a situação se altera. Surge a ênfase no "realismo" e na verossimilhança, avança-se inclusive para o plano da "citação paródica" que exige um certo refinamento, uma certa postura cinéfila do espectador. Podemos lembrar aqui uma sequência do *Cangaceiro Trapalhão* (1983) que retoma o final de *Casablanca* com Ingrid Bergman e Humphrey Bogart; Severino (Renato Aragão) convida em certo momento a heroína Aninha (Regina Duarte) para ir conhecer o mar. A música "As Time Goes By" entra na trilha sonora e surge no horizonte um cavalo branco. O "cavaleiro branco" que vem buscar Aninha é ninguém menos que Tarcísio Meira. Aragão/Severino imediatamente muda a entonação da voz e repete o conselho magnânimo de Bogart para sua amada no filme clássico. Aninha e o cavaleiro partem. Severino se afasta na caatinga com o amigo Gavião (Dedé Santana) e completa: "Sabe Gavião, acho que este é o início de uma grande amizade". E como se a "incapacidade de copiar" tivesse ficado para trás, e Os Trapalhões já estivessem numa fase moderna que possibilita brincar, com pleno domínio da linguagem cinematográfica, com os "originais" parodiados.

Este último aspecto da paródia dos Trapalhões nos lança para um outro pólo da produção da comicidade, também "popular de massa", mas de extração "cult" e pop. Um primeiro momento desta produção na TV se localizou na série *Armação Ilimitada*, que apesar de ser uma proposta que pretendia atingir a juventude com uma nova combinação de aventura, música e vida saudável – uma continuidade dos bem sucedidos filmes *Menino do Rio* (1981) e *Garota Dourada* (1983), inspirados pelos *beach*

---

5 Ver Paulo Emílio S. Gomes, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, RJ, Paz e Terra, 1980.

*parties* americanos dos anos 50/60 – não deixaram ser marcados pelos procedimentos do humor e da paródia. Os 40 episódios dos 3/4 anos de programa parodiaram sem pruridos James Bond, Magnum, *O Fantasma do Paraiso* de Brian de Palma, e até o Cinema Novo no episódio *Jararaca, o Cabra*, cuja chamada publicitária era o garoto Bacana sentenciando: "Glauber Rocha não morreu".

O procedimento de linguagem era novo, e passava a utilizar os recursos audiovisuais de uma televisão modernizada em sua plenitude: velocidade proporcionada pela edição eletrônica sofisticada; grafismos e inserções de desenhos e efeitos que ampliavam o universo visual; trilha sonora picotada, frenética, misturando múltiplas referências musicais. E essas paródias não deixavam de carregar um certo traço crítico e nacionalista – as referências aos problemas do cinema brasileiro são constantes – mas também já estão longe da "incapacidade de copiar". Pelo contrário, *Armação* procura elaborar com cuidado suas sequências de ação e não economiza recursos para passar o necessário "regime de credibilidade", de ficção "bem-feita" instaurado pelo cinema e TV americanos. O humor da série caminha cada vez mais para uma mistura alucinada de referências pop e "cultas", e também para o absurdo das situações, para ousadas como as referências às drogas, como no episódio *A Outra* onde o personagem principal, uma atriz desvairada, se chama Tania Carreira (Tania Alves).

Uma parte da equipe, da concepção e principalmente do "clima" cultural que envolvia *Armação* migra para um programa de formato humorístico - *TV Pirata*. Temos então um aguçamento e radicalização de elementos que já se encontravam em *Armação*: paródia, ironia, constante referência aos temas e procedimentos do cinema e da TV, trânsito descontraído entre os elementos populares e cultos. O *grotesco*, cerne do humor popular, se amplificava, a produção legitimada do cinema e TV era degradada num misto de deboche violento e ironia culta: a novela "realista" *Roda de Fogo* virou *Fogo no Rabo*; o cultuado *Janela Indiscreta* foi refeito com Luís Fernando Guimarães (James Stewart) e Cláudia Raia (Grace Kelly), sendo que pelas lentes das câmaras só viamos absurdos no prédio da frente do *voyeur* Jeff. A situação se aprofunda no atual *Doris pra maiores*, onde o eixo é mais "jornalístico", o ritmo cada vez mais frenético, e o "besteirol" continua ativo.

Devemos notar que esta produção é produto tanto do estágio atingido pelo audiovisual brasileiro, como resultante da ação de uma geração que se formou já no interior de uma cultura onde cinema e principalmente TV tem um peso determinante. A transformação do humor é então inevitável, e as tradições cômicas passam a ser filtradas por este novo "conhecimento" do universo moderno das imagens e sons. Pressupõe-se também um espectador "especialista", sendo os jovens o alvo preferido, já que as inovações e a nova atmosfera audiovisual destes programas parecem chocar os mais velhos, ou mais apegados às formas anteriores.

O fenômeno não é exclusivamente brasileiro, tem seus correspondentes na Inglaterra e Estados Unidos. Mas não devemos ver

isto como uma postura de cópia, ou importação de modelos, mas sim como manifestação do processo cultural moderno de forma diferenciada em vários momentos e países. Na Inglaterra surge já na virada dos anos 60/70 o *Monthly Pyton's Flying Circus*, onde o uso de técnicas e formatos da TV para compor os *sketches* é uma obsessão, e como colocam S. Neale e F. Krutnik fundam um "estilo marcadamente auto-reflexivo", dirigindo sempre a atenção para "o artifício inerente à forma de representação convencional"<sup>6</sup>. Lá também foi uma geração formada por cinema e TV, e que compõe uma "terceira geração do teatro de variedades" após a "morte do music-hall", que efetuou uma renovação do humor. Nos Estados Unidos temos *Saturday Night Live*, também desde os anos 70, e que se notabilizou pela irreverência e violência de suas paródias e sátiras, tendo problemas com telespectadores, com a NBC e com anunciantes. Num polêmico *sketch* escrito pela dupla Al Franken and Tom Davis (F e D), chamado *Stunt Baby* – stunt é o profissional que faz as cenas perigosas nos filmes – um menino doublê (na verdade um boneco) era arremessado contra as paredes e móveis, numa cena de espancamento de crianças para um filme. Um espectador indignado escreveu para a emissora: "Eu uma vez tive uma irmã, mas agora não tenho mais – meu pai a espancou até a morte. Eu não achei o seu programa nem um pouco divertido". Mas isto não brecou a dupla, que ainda fez *Stunt Puppy* (cachorrinho) e pretendia fazer o *Stunt Grandmother*<sup>7</sup>. As reações ao *TV Pirata* também foram fortes, Chico Anysio foi um dos muitos que não aceitaram o humor grotesco e pesado do programa – um sketch sobre sequestro de avião e morte foi bastante criticado – e acionava a legitimidade, confiabilidade e tradição de seu "humor popular", mais controlado e comportado, mais "ortodoxo" como diria Bordieu, contra esta estratégia "herética" dos "novos" produtores culturais no campo da comédia<sup>8</sup>.

Uma característica une esta produção moderna de humor: o *excesso*. Num mundo urbano que é uma *colagem* de imagens e sons, onde há uma saturação de signos<sup>9</sup>, temos um humor também marcado pelo excessivo: excesso de reflexão sobre a linguagem dos meios, excesso de paródia e sátira, excesso de grotesco. Alguns preferem chamar esta condição contemporânea de "pós-moderna"<sup>10</sup>, e outros como Baudrillard consideram então que vivemos a abolição da diferença, indiferença do sentido, o mundo do simulacro. Prefiro pensar num aprofundamento da condição moderna e de massa, numa fase "neo-moderna" como coloca S. P. Rouanet<sup>10</sup>. E numa situação como esta não temos o fim do social e da

---

6 Cf. S. Neale and F. Krutnik, op. cit., p. 201.

7 Cf. *American Film*, vol. XI, nº 6, abril 1986, p.28.

8 Ver Pierre Bourdieu, "O campo científico", em *Bourdieu*, col. Grandes Cientistas Sociais, org. Renato Ortiz, SP, Atica, 1983.

9 Ver Iain Chambers, *Popular Culture – The metropolitan experience*, London, Methuen, 1986.

10 Ver S. P. Rouanet, "A verdade e a ilusão do pós-moderno", em *As Razões do Iluminismo*, SP, Companhia das Letras, 1987. Para uma crítica da visão de Baudrillard ver I. Chambers, op. cit., e Lawrence Grossberg, "The in-difference of Television", *Screen-Post Modern*, London, vol. 28, number 2, spring 1987.

ideologia, mas sim sua complexificação que exige novas formas de abordagem das lutas que atravessam a vida cultural.

Um outro procedimento que é constante na comicidade popular de massa é a *repetição*. A repetição incomoda nos filmes dos Trapalhões onde tipos, situações, gags, piadas e estruturas se repõem constantemente. O mesmo ocorre no humor televisivo e o "bordão", aquela frase ou características que marca um personagem (o "muy amigo" do Gardelão/Jô Soares, por ex.), é considerado essencial pelos criadores do gênero. A tendência dominante é uma desvalorização imediata da repetição como "massificação", "indiferenciação", falta de elaboração das produções. A nossa herança "moderna" nos leva a ser obcecados e cegos pelo "novo", pelo "diferente". Evitamos pensar num possível *prazer da repetição*, que pode ser um prazer infantil de ouvir a mesma história ou o prazer de saber de antemão o que vai acontecer. Um outro aspecto minimizado é que a comicidade popular de origem farsesca se concentra muito em torno do corpo do ator, das modulações de seus movimentos. Assim, a repetição da piada ou situação pode estar complementada por modificações da forma de representar ou mesmo de contar a piada. É só ver Mazzaropi, Aragão ou Ronald Golias atuando para perceber isto, e constatar que daí vem seu magnetismo. Devemos ainda ressaltar que a recepção desta comédia é feita nos cinemas populares, ou diante da TV, de forma "distraída", descontraída, fragmentada, dialogando com o humorista, comentando suas piadas – W. Benjamin falava num "examinador que se distrai", para caracterizar o espectador do cinema<sup>11</sup> – e nunca de forma séria, "recolhida", e com olho ávido pela inovação que caracteriza o espectador "culto". Portanto temos que forjar novas formas para enquadrar a comicidade popular de massa, ao invés de negá-la a partir de referências da estética moderna e "cult".

E mais uma vez, com a questão da repetição vemos os domínios do popular cruzarem com a reflexão sobre o "pós-moderno". Umberto Eco ao refletir sobre as "serialidades" pensa numa possível "nova sensibilidade estética... verdadeiramente moderna", onde uma "dialética tradicional entre esquema e inovação" se transmutaria no par *esquema-variação*<sup>12</sup>. Michel Maffesoli vai mais longe e pensa a repetição como uma estratégia contra o "rolo compressor da ideologia e progresso", como uma valorização do instante vivido e um combate à uniformização. Faz assim uma verdadeira elegia da repetição<sup>13</sup>. Formulações exageradas, sem dúvida, mas reveladoras das necessárias novas posturas diante de práticas culturais, vivenciais e estéticas sempre desprezadas, como a comicidade e sua vinculação profunda com o universo popular.

Pelas questões aqui delineadas só podemos então concluir que pesquisas e análises mais abrangentes e detalhadas sobre a comicidade no audiovisual brasileiro – tarefa que nos desafia, e que deve ser

---

11 Cf. Walter Benjamin, "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", SP, Abril/Os Pensadores, 1980, p. 27.

12 Ver Umberto Eco, "A inovação do seriado", em *Sobre os espelhos e outros ensaios*, RJ, Nova Fronteira, 1989.

13 Ver Michel Maffesoli, *A Conquista do Presente*, RJ, Rocco, 1984.

enfrentada coletivamente – nos permitirão penetrar tanto nos domínios da tradição cultural como da condição moderna deste final de século.

*O número 64 da Revista Brasileira de Comunicação – Intercom, nos propicia um contato mais próximo com temas de interesse diverso, abrangendo vários setores da área de comunicação. Nos artigos, os assuntos não seguem um tema comum, sendo os títulos:*

*"Mediciones familiares y escolares en la recepción televisiva de los niños";*  
*"Ação social e comunicação: ação comunicativa?" e "O poder da morte e a agonia do jornalista".*

*No capítulo sobre comunicações científicas, destacamos a matéria de Luis Antonio Marcuschi que trata do polêmico assunto da intencionalidade interpretativa dos jornalistas, em "A ação dos verbos introdutores de opinião".*

*Os comentários e resenhas dessa edição trazem uma gama de temas com autoria de professores e pesquisadores de várias universidades do país, retratando a realidade de cada região.*

