

Humorísticos da TV brasileira: a trajetória do riso

João Batista Freitas Cardoso¹

Roberto Elísio Santos²

Resumo: Para compreender como os programas humorísticos foram criados e desenvolvidos pela TV brasileira é preciso rastrear as influências que marcaram essa mídia no país, especialmente o rádio e o Teatro de Revista, assim como perceber de que forma o aprimoramento dos recursos técnicos e expressivos deste meio influencia a produção humorística elaborada para a TV. Este texto pretende analisar e identificar as diferentes maneiras como o humor é tratado pela televisão no Brasil, os principais formatos e sua representação cênica.

Palavras-chave: televisão; humor; cenografia

Abstract: To understand how the humoristic programs created and developed for the Brazilian TV, it is necessary to track the influences that had marked this medium in Brazil, especially the radio and the vaudeville, as well as perceiving how the improvement of the technical and expressive resources influences the humoristic production elaborated for TV. This article intends to analyze and to identify the different ways humor is treated by the television in Brazil, the main formats and its scenic representation.

Keywords: television; humor; scenography

Este trabalho resulta de uma investigação mais ampla, sobre o Humor na Cultura Midiática, desenvolvido junto ao Núcleo de Estudos da Comunicação e Inovação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, e tem como foco a caracterização dos programas de humor produzidos pela TV brasileira. A pesquisa realizada abarcou da influência do humor radiofônico ao

¹ Professor (PMC/UCS). Doutor (ECA-SP).

² Professor (PMC/UCS). Doutor (ECA-SP).

desenvolvimento de formatos e linguagens próprias da mídia televisiva e objetivou identificar os elementos inerentes à linguagem e à cenografia.

Sobre o formato tradicional dos humorísticos, Marcondes Filho (2000: 63-68), recorrendo às pesquisas de Sigmund Freud, lembra que o humor se caracteriza pela forma e pelo conteúdo. No que se refere ao conteúdo das piadas, formato básico dos programas estruturados em esquetes, Freud as diferencia em dois grupos: inocentes e tendenciosas. As inocentes transformam o adulto em criança; as tendenciosas, por sua vez, provocam prazeres ao abrandar os controles morais. No primeiro grupo, encontram-se esquetes de caráter lúdico, que, quando se aproximam da realidade, chegam ao máximo perto dos comportamentos sociais, familiares etc. – sendo muitas delas voltadas para o público infantil. O segundo grupo, tipicamente adulto, inclui piadas com conteúdo sexual, político, de segregação de minorias (negros, nordestinos, homossexuais etc.). Outro tipo de humor que atualmente predomina na televisão, na forma inocente ou tendenciosa, é aquele que satiriza os próprios conteúdos televisivos (como o programa “Casseta & Planeta Ugente”).

A mídia televisiva

Ao mesmo tempo em que desenvolvia uma linguagem particular e criava uma experiência comunicativa própria com o espectador, a televisão absorveu de outras mídias e de diferentes manifestações culturais elementos que passaram a integrar o universo televisivo: a dramaturgia proveniente do teatro, a composição de imagens proveniente do cinema (planos, cortes, seqüências) e informações jornalísticas (notícias, reportagens, entrevistas) anteriormente veiculadas pelos meios impresso e radiofônico. Do rádio, a TV herdou, ainda, “a forma de se relacionar com a audiência, inicialmente composta pelo núcleo familiar, que assiste a sua programação em domicílio e, normalmente, no período noturno” (BARBIER e LAVENIR, 1999: 248).

Quando a TV começou a transmitir sua programação no Brasil, em setembro de 1950, o rádio era o meio de comunicação de massa mais difundido entre os vários segmentos da população brasileira. Do noticiário jornalístico à radionovela, a comunicação radiofônica compreendia também programas de variedades que difundiam músicas e repertórios de humor de grande aceitação popular. De pronto, personalidades (locutores, músicos, atores) e programas de rádio foram adaptados ao meio televisivo. O prestígio e a popularidade

auferidos pelo rádio, assim como a linguagem e os formatos já conhecidos e aprovados pelo público do meio sonoro, foram agregados à nova mídia eletrônica.

O pioneiro da televisão brasileira, Assis Chateaubriand – proprietário da TV Tupi e das Emissoras Associadas (empresas de radiodifusão localizadas em diversas localidades do país) – soube aproveitar as experiências da mídia radiofônica em seu novo empreendimento comunicacional. Assim, na gênese da programação televisiva brasileira encontram-se diversos programas e formatos criados inicialmente para o rádio. No caso específico do humor feito para a televisão, uma de suas influências marcantes vem dos programas humorísticos radiofônicos. O humor passou a ganhar mais espaço na televisão brasileira com a programação da TV Rio. Objetivando estabelecer uma concorrência direta com a TV Tupi – que trouxe, da TV Rio, o “Noite de Gala” (programa musical que lançou o apresentador Flávio Cavalcanti) –, “a TV Rio começou a articular uma parceria com a Record, de São Paulo, e a investir em programas de humor. (...) Os programas de humor agradaram em cheio, criando outra frente de concorrência entre as emissoras” (DANIEL FILHO, 2001: 29).

O humor no rádio

Até o início do século XX, a produção humorística nacional encontrava-se presente na tradição oral, na literatura, no teatro (especialmente no de revista, com suas músicas e danças maliciosas) e em periódicos impressos (jornais e revistas ilustradas). Com o desenvolvimento das técnicas de impressão, a caricatura passou a ser, na segunda metade do século XIX, o recurso utilizado por humoristas para satirizar as situações do cotidiano e para criticar políticos e governantes. Esse tipo de humor, mais ácido, convivía com o que se convencionava chamar de “bom riso” – “aquele que não exprimia rancor, que não se dirigia a ‘algo’ ou ‘alguém’ em especial, aquele que não desagradava o objeto risível” (SALIBA, 2002: 46) –, como os chistes, as adivinhas e os trocadilhos.

Para Daniel Filho (2001: 41), “o espetáculo brasileiro de humor mais tradicional é o chamado teatro de revista (...), feito de números musicais e esquetes cômicos”. Esse tipo de manifestação artística é, de certo modo, herança das comédias populares da Europa, que, quando chegaram ao Brasil, passaram por um processo de miscigenação no contato com diferentes culturas

e evoluíram com a consolidação de novos sistemas de comunicação e constantes incorporações de inovações tecnológicas.

Em pouco tempo, as combinações de pequenos esquetes e números musicais do Teatro de Revista passaram a ser utilizadas pelo rádio:

O rádio operou uma separação entre os esquetes cômicos e os números musicais, criando programas específicos para uns e outros. Criaram-se, por um lado, programas estritamente musicais e, por outro, programas de humor, que se renovavam semanalmente, mantendo, porém, os mesmos personagens com as mesmas características, cada um com seu bordão (DANIEL FILHO, 2001: 41-42).

Na década de 1930, a melhoria da qualidade da transmissão e a queda no preço dos aparelhos receptores de rádio, aliadas ao surgimento de emissoras comerciais (viabilizadas pela legislação que permite a inserção de anúncios publicitários e *jingles* na programação), possibilitaram a popularização da mídia radiofônica no Brasil. Com a possibilidade de inserção de publicidade, a programação se diversificou (inclusive com a veiculação de programas humorísticos) e a criação de uma estrutura mais profissional para essa mídia. Para ampliar a audiência e se viabilizar comercialmente, o rádio precisou encontrar fórmulas para se comunicar com seu público, passando, assim, a desenvolver uma linguagem específica e reconhecível pelos ouvintes:

(...) 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 lingüística, a incorporação anárquica de ditos e refrões conhecidos por ampla maioria da população, a concisão, a rapidez, a habilidade dos trocadilhos e jogos de palavras, a facilidade na criação de versos prontamente adaptáveis à música, aos ritmos rápidos da dança e aos anúncios publicitários (SALIBA, 2002: 228).

Ferraretto (2001: 124) identifica o início do humor no rádio brasileiro: “O humor radiofônico surgiu em 1931, na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, com um programete de cinco minutos intitulado ‘Manezinho e Quintanilha’”. Os atores teatrais Arthur de Oliveira e Salu de Carvalho interpretavam os personagens em “um diálogo que remetia sempre para uma comicidade de anedota”.

Nos primórdios da mídia radiofônica, os programas de variedades (que apresentavam música, humor e promoviam concursos) ajudaram a conquistar o público e disseminar a nascente linguagem radiofônica. Um dos primeiros e mais importante programas de variedades foi o “Programa Casé”, produzido e apresentado por Ademar Casé. Tendo iniciado suas transmissões em fevereiro de 1932, foi responsável por várias inovações no âmbito radiofônico – como a inserção de *jingles* publicitários – e foi responsável pela disseminação da música popular brasileira entre a audiência. Na visão de Rafael Casé (1995: 76), “um dos pontos fortes do ‘Casé’ era a alternância de diversos estilos musicais com o humor”. Além do comediante Jorge Murad, preferido pelo público, outros humoristas também participaram do programa, entre eles Silvino Neto, Colé, a dupla Alvarenga e Ranchinho, Lauro Borges e Castro Barbosa.

Borges e Barbosa foram os criadores do mais criativo programa de humor radiofônico da chamada Era de Ouro do Rádio, o “PRK-30”. Os dois humoristas lançaram esse programa em outubro de 1944 na Rádio Mayrink Veiga, como resultado da experiência acumulada por ambos em programas como “A Buzina”, “Piadas do Manduca”, “PRV-8 – Rádio X” e “PRK-20” (considerado seu precursor). Utilizando a metalinguagem, “PRK-30” – uma “emissora clandestina” que assume a programação regular – satirizava os programas radiofônicos da época (noticiários, publicidade, programas de calouros e esportivos, novelas etc.), com a dupla Borges e Barbosa interpretando todos os personagens (estrangeiros, caipiras, o homem comum). O auge do programa se deu com sua transferência para a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, então a emissora mais popular do rádio brasileiro. Segundo Perdigão (2003: 66), o programa, “dispondo de mais recursos técnicos e vastas audiências, desfrutou de sua plenitude durante quatro anos (1946-1950)”. Esse autor resume as principais características do programa:

Ao modo de autocrítica do próprio veículo que a sustenta – uma “estação de rádio” dentro do rádio, desmistificando programações e valores – apresenta-se sua mais famosa criação no ponto de partida. Paródias de números “jornalísticos”, “publicitários”, “dramáticos”, “musicais” ou “poéticos” compõem esse arranjo formal. (...)

A utopia da PRK-30 acha-se calcada na desorganização imprevisível do mundo, na desarrumação do sistema de pensamento estabelecido. (...) Apurada tecnicidade oculta-se por trás da aparente folia caótica: o léxico do programa chega a constituir um dialeto próprio, um discurso oral saturado de maneirismos vocais e traços fonológicos surpreendentes pelo mais radical desrespeito às enunciações

lingüísticas – seja por simples vulgarismo, seja por formas híbridas, seja pela deturpação do vernáculo e da sintaxe. (...)

A uma análise mais acurada, percebe-se o quanto PRK-30 associa a alegria traduzida pelo riso a sentimentos de desdém por personagens “inferiores”, “indignos”, “deformados”, “feios”, que sofrem de fraqueza ou debilidade desprezíveis (PERDIGÃO, 2003: 125-127).

Além do prestigiado “PRK-30”, a Rádio Nacional também transmitiu outros programas humorísticos, a exemplo de “Tancredo e Trancado”, de Giuseppe Ghiaroni, e “Edifício Balança mas não cai”, de Max Nunes e Haroldo Barbosa. Este último é ambientado em um prédio (símbolo de urbanização), onde seus personagens criam situações cômicas. Segundo Goldfeder (1981: 101), “a produção humorística ligada à Rádio Nacional teria encontrado limites ideológicos definidos” que levaram a uma diluição de sua capacidade de elaborar uma crítica por meio do cômico. Uma exceção seria o quadro do Primo Rico e do Primo Pobre, que evidenciava as contradições sociais do Brasil (um se preocupava, por exemplo, com as pedras preciosas que a esposa comprara e o outro, desvalido, não tinha como pagar a cirurgia para eliminar as pedras da vesícula da mulher).

Goldfeder (1981: 101-102) diferencia o humorismo radiofônico carioca do paulista: o primeiro seria marcado “por um relativo descompromisso”, enquanto o segundo teria um tom mais crítico e faria uma sátira social, sendo exemplos os programas “História das Malocas” (transmitido pela Rádio Record) – escrito por Oswaldo Mendes e que contava com Adoniram Barbosa entre os intérpretes – e “Rua do Sossego” (veiculado pela Rádio Tupi), cujo quadro final, intitulado “Conversa Secreta”, satirizava a política por meio de imitações de Jânio Quadros e Ademar de Barros.

A metalinguagem no rádio ressurgiu na década de 1970 com o programa “Show de Rádio”, comandado pelo veterano radialista Estevam Sangirardi, que estreou como “Show do Intervalo” (CORAÚCCI, 2006: 107) durante as transmissões esportivas da Rádio Jovem Pan, emissora paulista dedicada aos esportes, que visava ampliar a audiência. Como o programa “PRK-30”, o “Show de Rádio” tinha início com a interferência da fictícia Rádio Camanducaia na transmissão da emissora. Os humoristas (entre eles Serginho Leite e Nelson Tatá Alexandre) parodiavam outros radialistas (como Osmar Santos e Fausto Silva), faziam as vozes de personagens que representavam os principais times de futebol (o milionário Didu Morumbi, torcedor do São Paulo, os corintianos

Joca e Nega, os palmeirenses Noninha e Comendador Fumagalli e os santistas Lança Chamas e Zé das Docas) e imitavam personalidades da política.

Ao longo da década de 1980, em função da abertura política, a imitação de políticos (uma espécie de caricatura sonora) foi utilizada pelo locutor Serginho Leite em seu programa na Rádio Cidade FM, de São Paulo. Atualmente, os humorísticos radiofônicos caracterizam-se pelo apelo a palavrões (embora interrompidos por sinais sonoros) e à escatologia. Personagens boçais e falsas “pegadinhas” feitas por telefone são o retrato de uma época caracterizada pela falta de valores e de criatividade por parte dos humoristas de rádio. Nesse sentido, o humor televisivo – apesar de uma tendência para o vulgar – ainda garante espaço para a inovação e para boas idéias (sendo um exemplo o seriado “O sistema”, veiculado pela Rede Globo em 2007).

Principais programas de humor na TV

A televisão não apenas adaptou programas de sucesso do rádio (como “Balança mas não cai”) e contratou humoristas consagrados na mídia radiofônica (o escritor Max Nunes e o comediante Chico Anysio), mas também produziu programas novos, criados dentro dos parâmetros da linguagem televisiva (com seus recursos de cenografia, enquadramentos, iluminação, movimentos de câmera, fusões e outros efeitos de edição), gerando novos formatos para os programas humorísticos. Para Souza (2004:113), “os formatos aplicados ao humor na TV seguem vários estilos, de tradicionais como os de auditório, aos mais ousados, como os documentários ou entrevistas”.

Na década de 1950, a TV Rio apresentava dois programas humorísticos de grande audiência, “Noites Cariocas” (transmitido às sextas-feiras) e “O Riso é o Limite” (veiculado aos sábados, com direção do cineasta Carlos Manga). O primeiro – escrito por Antonio Maria, Haroldo Barbosa e Sérgio Porto – contava com a presença de Chico Anysio, que, além de redator, também interpretava vários personagens, entre eles o Professor Raimundo.

Oriundo do rádio, o quadro “Escolinha do Professor Raimundo” pertencia à tradição de programas humorísticos ambientados em uma sala de aula repleta de alunos bagunceiros e pouco atentos à aula. Essa fórmula foi desenvolvida em programas como “Cenas Escolares”, criado em 1936, que, devido à pressão de professores e de associações de pais e à censura do Estado Novo, teve o nome mudado em 1938 para “Piadas do Manduca” (no ar por mais

de 25 anos), que em lugar de se passar em uma escola pública, teria como “cenário” a casa de uma professora aposentada.

Chico Anysio criou para a Rede Globo, nos anos de 1970, o programa “Chico City”, cujos quadros humorísticos se dariam em uma cidade do interior do Nordeste. Os personagens, com fortes características regionais eram interpretados por seu criador. Seguindo o mesmo formato, o comediante lançou em 1982, na mesma emissora, “Chico Anysio Show”. A Globo também produziu outros programas de humor: “Balança mas não cai” foi veiculado de 1968 a 1972 (depois transferido para a Rede Tupi); “Os Trapalhões”, com Renato Aragão, Dedé, Mussum e Zacarias, foi exibido ao longo das décadas de 1970 e 1980; “Satiricon”, de 1975, com Jô Soares, humorista que também participou de “Faça humor, não faça guerra”, “Planeta dos Homens” e “Viva o Gordo”, antes de enveredar para o formato do *talk-show*.

Outro sucesso do humor televisivo foi “A Praça da Alegria”, criado por Manoel da Nóbrega, cuja estréia se deu em 1957, na TV Paulista, emissora que, oito anos depois, foi incorporada à Rede Globo. O único cenário, uma praça estilizada com um banco, no qual se sentava Nóbrega e por onde passavam os diversos personagens (o mendigo com mania de grandeza, o garoto irrequieto, a velha surda e outros tipos bizarros). Veiculado por várias emissoras (TV Record, TV Rio e Rede Globo), hoje é produzido pelo SBT com o nome “A Praça é Nossa”, tendo o filho do idealizador do programa, Carlos Alberto da Nóbrega, no lugar do pai.

Esses programas possuem uma estrutura narrativa baseada em esquetes, quadros que se sucedem, sem haver entre eles um fio condutor, tendo, no máximo, a ambientação (a praça, o edifício ou uma festa) como elemento unificador. O “bordão” – frase de efeito enunciada por determinado personagem – é repetido todas as vezes que o programa é transmitido e, aguardado pelo público, torna-se uma marca registrada, um mecanismo que desencadeia o riso. Além dos esquetes, há, ainda, outros formatos de programas de humor, quando considerados como uma forma de teledramaturgia.

Esquetes, unitários e seriados humorísticos

No tocante à dramaturgia de TV, Pallottini (1998) classifica a ficção televisiva, a partir de sua duração, em unitário, seriado, minissérie e telenovela. Embora haja minisséries e telenovelas com ênfase na comédia (“O Quinto dos Infernos”, “Guerra dos Sexos”, “Deus nos acuda”, “Uga-Uga” etc.), elas

obedecem às convenções típicas desses gêneros e mesclam romance e drama aos *plots* humorísticos. Assim, o humor televisivo pode ser compreendido como um programa periódico formado por esquetes, programas unitários e seriados (com uma variante de matriz norte-americana que é a *sitcom*).

Os programas formados por diferentes esquetes (“Zorra Total”, “A Praça é Nossa”) inserem-se na tradição dos humorísticos radiofônicos e também do Teatro de Revista – peça musical e cômica que, da segunda metade do século XIX até a década de 1960, “passava em revista” os fatos mais importantes da política e da sociedade brasileira. Os números de humor, que se entremeavam às apresentações musicais e outras atrações, podiam ser os “de cortina” – que, segundo Veneziano (1991: 100), em sua maioria, “consistia num pequeno quadro cômico que, sem depender de cenário podiam caber em qualquer revista, pois não obedecia a nenhuma regra pré-estabelecida e funcionava apenas para fazer rir e esperar o tempo passar”. Havia, também, os “quadros de comédia”, assim caracterizados:

No que se refere ao espetáculo, esses quadros cômicos opunham-se aos quadros de fantasia, pelo seu visual quase naturalista. Não necessitavam de efeitos de luz, de cortinas de fumaça nem de cenário aparatoso. A cena sempre procurava reproduzir o ambiente natural no qual iria se desenrolar a história e era, em geral, em gabinete.

No entanto, os atores não obedeciam à mesma linguagem da estética naturalista, pois amiúde apresentavam-se como histriônicos, cheios de artifícios, por vezes com um tom de baixo imitativo e sempre com um timing peculiar, dado essencial para que triunfassem a ironia e a sátira dessas minúsculas composições (VENEZIANO, 1991: 102).

Dando continuidade à metalinguagem usada nos programas radiofônicos “PRK-30” e “Show de Rádio”, a Rede Globo produziu, em 1988, o humorístico “TV Pirata” que parodiava a programação televisiva – da telenovela (“Fogo no Rabo”) ao seriado (“As Presidiárias”); do programa feminino (“TV Macho”) ao noticiário (“Plantão da Farmácia Central”, “Casal Telejornal”), passando pelas peças publicitárias e pelas chamadas de atrações da emissora (“Tela Morna”). A abertura mostrava a invasão de piratas no estúdio, que colocavam no ar seu programa. Com direção geral de Guel Arraes, teve entre seus redatores os principais humoristas da época (Luis Fernando Verissimo, Mauro Rasi), autores de charges e histórias em quadrinhos cômicas (Laerte, Glauco, Agner) e os futuros idealizadores do humorístico “Casseta & Planeta Urgente”, que, a partir dos anos 1990, também passou a satirizar a telenovela, os programas de televidas e as propagandas.

O programa unitário, por sua vez, é definido por Pallottini (1998: 25) como uma ficção feita para a TV “levada ao ar de uma vez só, com duração aproximadamente de uma hora, programa que se basta a si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra”. As adaptações teatrais para a mídia televisiva – os teleteatros – são, nesse sentido, considerados programas unitários. Dessa forma, “Teatro de Comédia” (da extinta TV Tupi) e “Senta que lá vem comédia” – produzida pela TV Cultura no início do século XXI a partir de comédias originalmente concebidas para o teatro por autores brasileiros – enquadram-se nesse formato, assim como “A Comédia da Vida Privada”, da Rede Globo, que tinha como base as crônicas escritas por Luis Fernando Veríssimo.

Já o seriado, nas palavras de Pallottini (1998:30) “é uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa”. “A Grande Família” – criada na década de 1970 por Oduvaldo Viana Filho para a Rede Globo e retomada na década de 1990 pela mesma emissora – é típico seriado humorístico envolvendo uma família de classe média carioca moradora do subúrbio. Cada episódio aborda um conflito familiar diferente. Outros exemplos de seriados de humor são: “Alô Doçura” (lançado em 1953 pela TV Tupi de São Paulo, ficou no ar durante 11 anos, protagonizado pelo casal Eva Wilma e John Herbert); “Amizade Colorida” e “Armação Ilimitada” (ambos realizados nos anos 1980, sendo o segundo voltado para o público adolescente); e, os mais recentes, “Os Normais”, “Minha nada mole vida” e “O Sistema”.

Um tipo de seriado com características próprias é a *sitcom* – abreviação do termo *situation comedy*, ou comédia de situação –, que surgiu na TV norte-americana no início da década de 1950, sendo uma das primeiras o programa “I Love Lucy”. Encenada e gravada como se fosse uma peça de teatro, a *sitcom* tradicional conta com a presença de platéia no auditório, permite “cacos” (improvisações) por parte dos atores e piadas rápidas (*one line jokes*). Seus cenários:

(...) são montados lado a lado, em frente ao público, com três paredes. No lugar da quarta parede ficam localizadas câmeras, equipe técnica, diretor e roteiristas, que acompanham as gravações; atrás deles, a platéia. (...)

Uma das características da *sitcom* é justamente a limitação de seus cenários. Para a história, o importante são os personagens e as situações nas quais estão envolvidos. O cenário servirá apenas como

apoio. Por essa razão, não é comum existir filmagens externas em uma sitcom (FURQUIM, 1999: 10-11).

Na TV brasileira, as *sitcoms* são um formato pouco utilizado. Sucesso na segunda metade dos anos 1960, “Família Trapo”, exibida pela TV Record, era gravado em teatro e mostrava uma família de classe média (com Otelo Zelsoni, Renata Fronzi, Ronald Golias e Jô Soares no elenco). Três décadas depois, outro núcleo familiar (composto por Miguel Falabella, Luiz Gustavo, Marisa Orth e Aracy Balabanian), dessa vez falido, compunha a trama de “Sai de baixo”, produzida pela Rede Globo. Na década de 1990, a Rede Bandeirantes tentou adaptar *sitcoms* americanas – “Quem é o Chefe?” foi a versão de “Who’s the Boss?” –, mas não obteve sucesso. Em 2007, a Rede Globo retomou o formato com “Toma lá, Dá cá”, dessa vez destacando duas famílias disfuncionais.

A imagem do humor na televisão brasileira

Em humor, estão presentes programas de formatos variados, que vão dos programas de quadros curtos com diferentes personagens e atores, aos programas com um único grupo ou comediante que dão o nome a estes. Frente à variedade de tipologias existentes no gênero, torna-se difícil a identificação de estruturas formais na composição do cenário ou as especificidades de outros elementos da direção de arte (como figurino, iluminação etc.). Tomando como exemplo o espaço cênico, um único programa pode alternar espaços naturais com auditório, ou ainda, cenários grandiosos com cenários virtuais.

Nos programas fundamentados em esquetes, por exemplo, podemos encontrar: um espaço único, como em “Escolinha do Professor Raimundo”, onde todos os humoristas intercalam seus bordões na sala de aula; espaços distintos, nos quais cada personagem tem seu *set* apropriado, é o caso de “Viva o Gordo”; *sets* separados, que, na narrativa, entrecruzam-se, formando, ainda que mentalmente, um espaço maior onde vivem todas as personagens, como a cidade de “Chico City”; ou, ainda, espaços compostos em estúdio, das formas mais variadas, combinados com espaços externos, como em “Casseta & Planeta Urgente”. Ou seja, usando como exemplo apenas programas da Rede Globo, pode-se observar que são várias as possibilidades de configuração do espaço nesse gênero.

Poucos programas, como “A Praça é Nossa”, conseguem manter por tanto tempo uma única configuração topológica. Nesse caso, especificamente, a

praça com um banco, que é a própria identidade do programa. Outros formatos, ao contrário disso, passam, em cada fase, por uma transformação. Em 1984, o humorístico “Os Trapalhões” “renovou a linguagem visual para dar maior unidade: a base do cenário passou a ser toda branca, tendo cor apenas os elementos de cena” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003: 657). Seguindo essa mesma orientação cenográfica, as cores do cenário do programa “Trapa Hotel” (1990) também foram definidas em função do figurino dos personagens – as cores dos ambientes, claras e neutras, estabelecem contraste com as roupas extremamente coloridos. O contraste do branco com cores primárias acaba marcando a imagem do programa e do personagem Didi.

No final da década de 1990, “A Turma do Didi”, acompanhando a tendência do uso de imagens virtuais na composição do cenário, passa a fazer uso de cenários virtuais. O fato curioso nesse momento é que, se por um lado, a utilização dos recursos vindos da computação visa criar um espaço ilusório e fantástico na encenação, por outro, o programa revela a farsa do recurso a partir do momento que mostra imagens dos bastidores. Em determinados quadros do programa, Renato Aragão, ao lado da câmera, fica observando e “divertindo-se” com a cena no momento em que ela é gravada. Na televisão, o espectador vê o quadro de humor, “a encenação” e, simultaneamente, os bastidores, “a realidade”. O mesmo cenário, nesse caso, apresenta-se ora como representação de um ambiente natural (uma praça, uma praia) ora como a própria estrutura do cenário (o fundo infinito em *chromakey*). Os cenários ainda se revelam como artifícios cênicos nos fechamentos, com apresentação do *making off* do programa, recurso largamente utilizado em programas do gênero e até mesmo em filmes.

Outros formatos, que mostram ao Brasil uma grande galeria de personagens, revelam também como o cenário, neste gênero, pode funcionar como elemento de estruturação narrativa. Em “Chico Anysio Show”,

(...) a atração começava sempre com comentários de um dos vários tipos criados por Chico Anysio. Nos dois primeiros blocos, o cenário era a cervejaria Chopp Chopp Show, onde os mais diferentes personagens circulavam. O terceiro bloco era ocupado pela ‘Escolinha do Professor Raimundo’, a mais antiga criação do humorista (...). O quarto e quinto blocos tinham como cenário o Hospital. O último bloco era a Luarada, uma grande festa organizada no quintal da casa de Pantaleão (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003: 666).

Os distintos cenários, além de afluírem ao máximo a personalidade dos personagens, também serviam como fio condutor da narrativa, possibilitando

ao público localizar-se dentro do programa. Outros humorísticos, como “Casseta & Planeta Urgente” e “TV Pirata”, por sua vez, devido ao formato, têm como característica básica a diversidade, já que cada quadro possui uma estrutura peculiar:

Em o “Casal Telejornal”, por exemplo, tudo fazia lembrar um noticiário normal: enquadramento, o cenário, a roupa e a postura dos dois âncoras (Regina Casé e Luís Fernando Guimarães), mas quando a câmera abria um pouco, era possível perceber que os dois apresentadores não estavam num estúdio, e sim em lugar insólito, como a cozinha de sua própria casa (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003: 677).

Uma das experiências mais ousadas e originais no campo da cenografia televisiva foi o cenário, produzido pelo cenógrafo Gringo Cardia, para o programa “Muvuca” (1998-2000), que combinava humor com entrevista, e se destacava dos outros não só pela estrutura cenográfica adotada, mas também pelo excesso de cores e texturas exploradas nos ambientes, que contradiziam, naquele momento, todos os manuais de produção para TV:

Produzido, gravado e editado numa casa de 200m² situada no alto do bairro carioca do Humaitá. (...) era comum que microfones, câmeras, salas de produção e redação fizessem parte da atração, misturando bastidores e cena, já que todos os ambientes da casa podiam ser usados como cenário (...). No programa de estréia, a entrevista de Regina Casé com a apresentadora Angélica foi feita no banheiro (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003: 620).

Formatos de *sitcom*, por outro lado, se caracterizam pelo predomínio de cenas internas. São raras as vezes em que são feitas cenas pré-gravadas em externas com atores. Em uma *sitcom*, na maior parte do tempo, as cenas externas se resumem a “vistas panorâmicas inseridas entre uma cena e outra para informar ao público o tipo de local onde os personagens estão, como por exemplo, as fachadas de casas e prédios” (FURQUIM, 1999: 11). Pela definição de Furquim, “Sai de Baixo” seria um dos poucos exemplos realizados no Brasil, cujo cenário é, literalmente, o palco do teatro – nesse caso, os elementos da vestimenta cênica e da estrutura da caixa italiana (como a cortina ou o proscênio), assim como a própria platéia, tornam-se elemento de composição do cenário.

Outros programas humorísticos considerados como *sitcom* pela Rede Globo (“A Grande Família” e “Os Normais”), apesar do predomínio do humor do tipo “comédia de situação”, se aproximam muito mais dos seriados. E é

justamente nesse formato que surgem as mais importantes experiências de direção de arte e cenografia da televisão brasileira. A quebra de certas normas impostas à direção de arte, devido às limitações da imagem videográfica – como o uso de determinadas textura de materiais e padrões de tecidos (em especial as listras, xadrezes e padronagens repetitivas e reduzidas); de certas cores e combinações (em especial o vermelho e os tons saturados); ou, ainda, os movimentos de determinados padrões (como as linhas espirais ou diagonais) –, podem ser vistas em programas como “Os Normais” (nas cores saturadas e contrastantes da residência de Rui e Vani) ou “A Grande Família” (como as listras, flores e xadrezes das roupas de Agostinho).

Alguns desses tratamentos de imagem aproximam o programa da estética cinematográfica. “Os Normais” (2001-2003), em 2002, começou a ser gravado em HD (*high definition*), “com captação de imagens em 24 quadros por segundo, o que resulta em imagens com qualidade de cinema. O acabamento foi melhorado, com reformulação nas cores” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003: 702).

Ao mesmo tempo em que busca na representação o naturalismo cinematográfico, esses programas exploram ao máximo as mais distintas formas de representação. Ainda no caso de “Os Normais”, outro traço marcante na cenografia era o cenário de fechamento do programa: o casal (Rui e Vani) dentro do carro. Pelo vidro de trás do veículo percebe-se o espaço urbano; contudo, a rua ao fundo assume-se, nitidamente, como artifício cenográfico, isto é, como uma representação de aspecto bastante distante dos ambientes naturais.

Conclusão

Como pôde ser observado ao longo deste texto, embora a programação humorística da TV brasileira tenha se apropriado de programas e estruturas narrativas advindas principalmente do rádio e do teatro, essas experiências anteriores foram se adaptando às condições próprias da mídia televisiva. Ao longo do tempo, os programas de humor produzidos pelas emissoras e redes de TV passaram a refletir as transformações técnicas (o uso do videoteipe, a transmissão em cores, a gravação digital de imagem) e o desenvolvimento de uma linguagem televisiva que altera noções de tempo e espaço (com cortes e fusões de imagem). Hoje, o humorismo televisivo apresenta-se em formatos variados, do tradicional programa de esquetes aos seriados e *sitcoms*,

possibilitando a inovação dos recursos cênicos, da direção de arte e das formas narrativas.

Referências

- BARBIER, Frédéric e LAVENIR, Catherine Bertho. *Historia de los medios: de Diderot a Internet*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999.
- CASÉ, Rafael. *Programa Casé – o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- CORAÚCCI, Carlos. *Um show de rádio: a vida de Estevam Sangirardi*. São Paulo: A Girafa, 2006.
- DANIEL FILHO. *O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO. *V.1: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. 2ª ed. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.
- FURQUIM, Fernanda. *Sitcom: definição e história*. Porto Alegre: FCF Editora, 1999.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. 15ª ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PERDIGÃO, Paulo. *No ar: PRK-30! O mais famoso programa de humor da era do rádio*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SOUZA, Carlos Aronchi de Souza. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1991.